

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Trabajo Final de Máster en Producción Artística

**La Gallera: un espacio en el tiempo.
Dialéctica de la presencia y la ausencia.
Proyecto de intervención “Sobre huellas”**

Rosario Figuérez Benito

Directora: Pilar Crespo Ricart

Tipología 3: Proyección de un trabajo artístico inédito

Valencia, septiembre 2012



El presente Trabajo de Fin de Máster es una investigación sobre la memoria de La Gallera desde que fuera un espacio de violencia hasta su actual uso como sala de exposiciones trasladado al terreno artístico en forma de intervención específica para este lugar. Para ello nos hemos basado en teorías que contemplan la memoria como huella y señal de identidad. Además nos apoyamos en una serie de artistas referentes que han trabajado con la memoria de los espacios en los que han realizado sus obras.

Desarrollamos un proyecto de intervención en la que se refleja toda la investigación llevada a cabo. Consta de tres piezas que hacen referencia a la memoria de la sala cuya intención es la de provocar en el espectador sensaciones que le hagan reflexionar sobre su propia memoria, y completar así la función de esta propuesta materializada, físicamente, en una maqueta.

*A todos los que estuvieron,
están y estarán ausentes,
pero presentes en mi memoria.*

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de este proyecto pertenece en ciertas dosis a cada una de las siguientes personas, sin las cuales no hubiera sido posible la materialización de este Trabajo de Fin de Máster, y a quienes quisiera expresar mi más sincero agradecimiento:

A Pilar Crespo, por su ánimo y dedicación, por compartir su experiencia, por guiarme hacia el camino adecuado, y por ayudarme a encontrar el valor para llegar hasta el final.

Al Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, en especial a Antón Castro, por su amabilidad y por facilitarme el acceso a fuentes fundamentales para mi investigación.

A los artistas Pedro Ortuño, Teresa Cebrián, Juan Olivares y Javier Velasco por su grata disposición, amabilidad y generosidad. También a Ouka Leele y al maquetista Alberto de Prada por su gentileza.

A Vicente García Cervera, de la galería *Val i 30*, por su hospitalidad y por la valiosa información aportada sobre La Gallera.

A mis compañeros de Alcoy: Amanda Alborch, Sergio Ferrero, Sol Solaz, Águeda Alvar, por aconsejarme y aportar sus conocimientos; y a Encarna L. Mateo por su apreciada ayuda.

A mis amigos Alejo Negro, Sera Mesa, Anthony Nuckols, por el árbol, por compartir charlas, momentos, experiencias, y especialmente a Emilio Martí por su amistad de años y su inestimable implicación personal.

A Pepe Miralles por su atención, a Clara Castillo por sus consejos, a David Pastor por sus conocimientos sobre electrónica, a Alberto Alvar por sus aportaciones sobre el olor, a Paco Zanón por su colaboración, a Ana Sánchez Rojas por sus orientaciones, y a Albert Esteve de Quesada por sus interesantes observaciones.

A mis padres, por estar ahí y por su apoyo incondicional.

Y a Marcos, por el amor que nos une y por las huellas que creamos día a día.

¡GRACIAS!

ÍNDICE

1. Introducción	8
1.1. Presentación	8
1.2. La intervención	11
1.3. Hipótesis	13
1.4. Objetivos	15
1.5. Metodología	18
2. Aproximaciones conceptuales	20
2.1. Apuntes sobre la memoria	20
2.2. Nociones acerca del espacio	27
2.3. Aclaraciones sobre la sensación olfativa	35
3. Referentes artísticos	38
3.1. Antoni Muntadas: memoria de los lugares	39
3.2. Hans Haacke: documentación y cuestionamiento de un espacio	43
3.3. Cristian Boltanski: la presencia de la ausencia	46
3.4. Michelangelo Pistoletto: la percepción a través de los espejos	47
3.5. Robert Smithson: desplazamiento efímero	48
3.6. Concha Jerez: intervención y memoria	51
4. La Galleria	55
4.1. Historia y descripción del espacio	55
4.2. Intervenciones en la sala	68
4.2.1. <i>El extraño Honor de las Gallinas</i> , Pedro Ortuño, 1998	69

4.2.2. <i>Del Silencio de las Lágrimas</i> , Teresa Cebrián, 1999	74
4.2.3. <i>Hilvanar el Espacio</i> , Juan Olivares, 2008	77
4.2.4. <i>El Séptimo Círculo</i> , Javier Velasco, 2012	79
5. El proyecto	82
5.1. Desarrollo técnico y conceptual	85
5.1.1. Contenido	86
5.1.2. Tratamiento del espacio	95
5.1.3. Iluminación	96
5.1.4 Montaje	96
5.1.5. Presupuesto	97
5.1.6 Otras observaciones de la exposición	99
5.2. La maqueta	99
6. El proceso	112
6.1. Incubando la idea	113
6.2. Maduración conceptual y espacial	115
7. Conclusiones	123
8. Bibliografía	127
9. Anexo	132

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

Como se puede observar desde la portada de esta memoria de investigación, diferenciamos en nuestro Trabajo de Final de Máster entre una parte de investigación y documentación sobre la memoria y el espacio expositivo y, por otro lado, la intervención que se realizaría en la sala de La Gallera. Hemos creado este título doble porque la investigación sobre los conceptos de la memoria, la historia de la sala, referentes artísticos y las entrevistas realizadas, han derivado en la materialización de un proyecto inédito que debería realizarse en La Gallera. La elección de este espacio se debe a su dilatada y diversificada historia y por el reto que supone realizar una intervención en esta peculiar sala de exposiciones.

El presente trabajo es una investigación sobre la historia de la sala La Gallera, desde su construcción y la memoria que puede haber dejado, entendiendo ésta en el sentido de huella como experiencia y conformación de la identidad, ampliando este concepto a individuos o colectivos, y llevándolo a un terreno artístico, que culmina en el desarrollo de un proyecto expositivo.

Dentro de esta misma introducción, que es ya el primer capítulo de nuestra investigación, describimos brevemente en qué consiste la intervención proyectada, y enmarcamos el contexto donde ubicaremos nuestra propuesta de instalación. Seguidamente exponemos la hipótesis planteada, para dar paso a los objetivos marcados y concluiremos con la metodología desarrollada en todo este proceso.

En el segundo capítulo desarrollaremos la idea de *huella* a través de sus diversas acepciones. Estas aproximaciones se basan en los planteamientos que se han desarrollado sobre la memoria. Nos apoyaremos en los argumentos planteados por Paul Ricoeur, para sostener la tesis de que la memoria es conciencia e identidad, y trataremos el acercamiento de Georges Pérec a la unificación e interrelación de la memoria individual y la memoria colectiva.

Para explicar determinadas cuestiones sobre percepción y tratamiento del espacio haremos referencia a argumentos expuestos por Rosalind Krauss, José Luis Brea, Isabel Tejada, Antonio García Álvarez, Josu Larrañaga, Javier Maderuelo y veremos cómo analizan y diferencian algunos conceptos como instalación e intervención, además de entre otros planteamientos, añadiendo el condicionante de atender las denotaciones y connotaciones del lugar a intervenir. Incluimos también en este capítulo unas aclaraciones acerca de la sensación olfativa, en la que exponemos algunos estudios sobre la influencia de los sentidos en la memoria.

En el tercer capítulo exponemos algunas obras de artistas que nos han servido como referentes de nuestro proyecto plástico, puesto que han trabajado también con aspectos de la memoria y/o con la memoria del espacio. Artistas como Antoni Muntadas, Hans Haacke, Cristian Boltanski, Michelangelo Pistoletto, Robert Smithson y Concha Jerez reforzarán nuestra propuesta artística tanto en un sentido conceptual como formal.

El cuarto capítulo es el que desarrolla la memoria de La Gallera. Realizaremos una descripción de cómo es el espacio físico y también podremos conocer la historia de esta sala. Hemos documentado la historia del edificio desde que funcionaba como lugar donde se celebraban peleas de gallos, su posterior cierre, su restauración y rehabilitación y reapertura como galería de arte, hasta su uso actual como sala de exposiciones. Hemos seleccionado algunas de las exposiciones realizadas durante los últimos 15 años y hemos entrevistado a varios de los artistas implicados, teniendo en cuenta que los proyectos artísticos en cuestión fueron desarrollados específicamente para La Gallera, atendiendo a la memoria en general y a la de la propia sala, como es el caso de Pedro Ortuño, Teresa Cebrián, Juan Olivares y Javier Velasco.

El quinto capítulo es el desarrollo específico del proyecto de diseño de la intervención que realizaríamos en La Gallera. Está dividido en dos apartados. En el primero hemos descrito el contenido básico de la intervención, las piezas que lo componen formal y conceptualmente, aspectos de iluminación, montaje, presupuesto, y otras observaciones relacionadas con el diseño de la exposición.

En el segundo describimos el desarrollo de la construcción de la maqueta, donde explicamos todos los pasos que hemos realizado para materializar el proyecto y visualizarlo, añadiendo una simulación en 3D donde aclaramos algunos aspectos sobre puntos de vista interiores.

En el sexto capítulo explicamos el proceso seguido durante la elaboración de la parte del trabajo de investigación, desde que comienza en una idea, sentimiento, pensamiento, pasando por todas las fases de investigación y desarrollo práctico.

En el séptimo capítulo, comentaremos la consecución de los objetivos marcados, reflexiones derivadas de haber llevado a cabo el trabajo de investigación y las conclusiones a las que hemos llegado al final del trabajo.

Aportamos la bibliografía consultada para la investigación; y por último, adjuntamos un anexo parte la información recabada sobre el espacio, respecto a planos e historia de la sala. También incluimos fotografías de antes y después de la restauración llevada a cabo por la galería *Val i 30*.¹

Motivación personal

Entendemos la memoria colectiva como la suma de individualidades. La experiencia individual, concentrada en un espacio, en este caso La Gallera. También es una experiencia dual: por una lado se hace referencia a la violencia, al fuego y, por otro, hay una intención estética hacia la reflexión del arte. A través de las diferentes experiencias e interacciones de los visitantes, pretendemos convertir la experiencia individual en experiencia colectiva.

Recordar es buscar algo. Los recuerdos son las huellas de las experiencias que hemos vivido y según sean éstas así nos modelamos y tenemos consciencia de ser quien somos. Esto influye además en la manera

¹ No hemos incluido como anexo las transcripciones de las entrevistas debido a que al ser realizadas a modo de charlas el lenguaje empleado ha sido más coloquial y por respeto a los artistas hemos decidido sólo citar algunas partes de las conversaciones.

en que nos enfrentamos a las circunstancias que se nos van presentando a lo largo de nuestra existencia.

Por otro lado, la fascinación que La Gallera siempre nos ha causado, nos ha motivado a plantear este proyecto expositivo específicamente para esta sala. Nos ha cautivado su historia, su arquitectura y su atmósfera. Es por esto que hemos querido investigar más a fondo sobre la memoria de este espacio tan peculiar y característico de la ciudad de Valencia, incluyendo su historia más reciente como sala de exposiciones. A nivel espacial nos motiva la característica circularidad y los diferentes niveles de altura, que crean infinitas posibilidades a la hora de intervenir en ella.

1.2. La intervención

El proyecto expositivo que desarrollamos en este trabajo de investigación es una intervención que trata sobre la memoria de la sala La Gallera como principal protagonista, tanto a nivel formal como espacio físico como su paso en el tiempo. Se aborda la historia de este espacio desde sus inicios en los que funcionaba como lugar donde se celebraban peleas de gallos hasta su uso actual como sala de exposiciones.

A través de los elementos que componen la intervención tratamos recuperar la memoria de La Gallera y activar en el espectador la búsqueda de recuerdos que puedan estar relacionados o no con ese espacio. Pretendemos hacer presente la ausencia de huellas al evocar experiencias, recuerdos, tanto de los artistas que han expuesto allí como de las personas que conocen y visitan la exposición.

La propuesta consiste en tres piezas, dos de ellas visuales y la tercera olfativa, que están relacionadas con la historia de la sala y que alteran la percepción del espacio, necesitando del propio espectador para completar la obra. La propia experiencia individual vivida por el espectador será lo más importante y habrá tantas como personas contemplen la instalación.

Voladero hace referencia al vocabulario de peleas de gallos, y se define como “sitio amplio con un columpio donde se pone al gallo para que se ejercite”². Nuestro voladero está situado en el suelo, en la parte del ruedo, alterando e invirtiendo el espacio, puesto que es una pieza que consta de 12 planchas triangulares de espejo que forman un dodecágono regular en el que se refleja el techo y otros elementos de la sala.

Rascadero es una palabra también extraída del argot perteneciente a las peleas de gallo y que alude a la “jaula de un metro cuadrado preferiblemente con el suelo de arena donde se tienen los gallos para que escarben y vivan”.³ Esta pieza situada en la primera planta consiste en una serie de transferencias impresas sobre papel de imágenes de los catálogos de exposiciones realizadas en esta sala y que abarcan la totalidad de las paredes. El *escarbar* y *rascar* en esta pieza es en un sentido metafórico, puesto que se trata de que cada persona reflexione sobre sus experiencias o momentos que le han dejado huella, ya sea en la sala o en su vida a partir de la visualización de estas imágenes.

Memoria de pelea es el título de la tercera pieza, aludiendo al efecto que ésta pretende conseguir, no se ve ni se oye, sino que impregna el espacio de una fragancia en la que se reproduce el olor ambiental de una pelea de gallos, para evocar así el ambiente existente en La Gallera cuando era un local en donde la violencia estaba presente.

El papel que queremos que juegue la intervención va más allá de la mera exhibición, puesto que tratamos de que la experiencia obtenida por el propio espectador sea parte de la obra, es decir, que sea el propio espectador el que complete la intervención interactuando a través de su propia memoria con la de la sala, siendo la memoria de La Gallera la pieza fundamental en el desarrollo de la propuesta.

Nuestra intervención se sitúa dentro del concepto *site specific* (sitio específico), puesto que es un proyecto de arte pensado únicamente para un

² Definición extraída de un foro on-line de aficionados a las peleas de gallos.

³ *Ibidem*.

lugar concreto, en este caso la sala La Gallera, con todas las connotaciones que esto conlleva. La obra se vuelve inseparable del espacio para el cual ha sido proyectada, y todas sus peculiaridades y valores dependen por completo del entorno que le rodea.

Hemos pretendido hacer protagonista de la intervención a la historia de la propia sala para hablar de sus huellas, de su memoria, relacionándola la experiencia del espectador para completar la obra, y de este modo, interrelacionar las diferentes memorias (individual y/o colectiva) como elemento intrínseco de nuestra identidad.

1.3. Hipótesis

Planteamos la exposición de La Gallera a través del conocimiento de su historia para recuperar y plasmar su memoria a través de una propuesta artística y abarcar en ésta, la idea de huella como memoria, como formación de nuestra identidad, manera de pensar, actuar, y de relacionarnos con nuestro entorno. Somos lo que recordamos.

Hemos utilizado como eje vertebral para desarrollar esta idea a La Gallera y a su memoria, tratando ésta como huella, como identidad y como conciencia. Como dice Paul Ricoeur,⁴ la memoria representa el papel de las huellas que se van imprimiendo en nuestro yo. Ello es extensible a un lugar o espacio, como vamos a desarrollar en la parte conceptual del trabajo de final de máster.

Este proyecto es un alegato a la memoria. Gracias a ella recordamos que hemos vivido, sentido, aprendido, etc., y es con ella con la que formamos nuestra identidad individual, la cual no es rígida y definitiva, sino mutable en el tiempo, puesto que nunca somos los mismos, ni interior ni exteriormente, ya que somos un constante flujo de transformación de nosotros mismos. Según

⁴ Ricoeur, Paul, *"La Memoria, la historia y el olvido"*, Madrid, Editorial Trotta, 2003, p. 25.

Paul Ricoeur la memoria es la que conforma nuestra identidad, la cual está construida a partir de lo que recordamos.⁵

A través de la memoria, de los recuerdos de experiencias pasadas, nos enfrentamos al presente o futuro con una actitud diferente, puesto que contamos con un bagaje que sólo el tiempo nos da. Por eso nos interesa la memoria, porque es la que nos aporta la sabiduría de lo vivido. Es una defensa del pasado como herramienta para construir un mejor presente o si acaso más llevadero, e incluso me atrevería a decir más feliz o consciente. Como dice José Miguel García Cortés:

No hay que olvidar que el primer elemento que posibilita construir el futuro es tener muy en cuenta el pasado. La contemporaneidad se nutre de una persona que se alimenta de todo aquello que ha conformado la experiencia a lo largo de su vida⁶

Por otro lado, G. Perec apunta que en cierto sentido lo que se olvida ya no existe, y en casos obsesivos puede llegar a provocar alguna fobia al olvido.⁷ También habla de la memoria individual. Cada persona, cada uno tenemos recuerdos de diferentes etapas de nuestra vida, cada uno podríamos hacer un listado de ellos, pero nadie escribiría los mismos. De esta manera se interrelacionan la memoria individual y la memoria colectiva.⁸

⁵ Ibídem., p. 31.

⁶ Citado en la introducción de José Miguel Cortés del catálogo: *Lugares de la Memoria (Miroslaw Balka, Eugenio Dittborn, Jean-Luc Godard, Felix Gonzalez Torres, Chris Marker, Antoni Muntadas, Doris Salcedo) organizada per l'Espai d'Art Contemporani de Castelló i celebrada entre el 20 d'abril y el 10 de juny de 2001*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Ed, Generalitat Valenciana, 2001.

⁷ Perec, Georges, *Nací. Textos de la memoria y el olvido*, Abada Editores, 2ª edición, Madrid, 2008, p. 89.

⁸ Ibídem., p. 94.

1.4. Objetivos

Con la intención de aclarar objetivos, hemos diferenciado por un lado los que pertenecen exclusivamente al desarrollo del Trabajo de Fin de Máster, y por otro, los relacionados con la propuesta de intervención.

Objetivo principal del TFM

Realizar un Trabajo Final de Máster en el que se recopilen todos los datos, metodologías, conocimientos, procesos y técnicas que se han aprendido en el Máster de Producción artística para desarrollar un proyecto expositivo inédito.

Otros objetivos marcados del TFM

- Desarrollar un proyecto expositivo en el que se relacionen el espacio singular de La Gallera con su Memoria, atendiendo a su uso como espacio de violencia y ocio en el que se realizaban peleas de gallos y también a su uso actual como sala de exposiciones de propuestas artísticas.
- Estudiar y analizar los diversos conceptos que dentro del campo de la escultura se argumentan en relación a los planteamientos que contemplan las diferentes propuestas artísticas que parten de la memoria de los espacios.
- Investigar autores y planteamientos conceptuales sobre la memoria y sus diversas acepciones, entre ellas la de huella.
- Estudiar referentes tanto a nivel conceptual como artístico, que han abordado la intervención en un sitio específico. Igualmente recabar y analizar, tanto de una manera conceptual como plástica, la obra de diferentes artistas que han trabajado con la memoria de un lugar, para conocer, aprender y reforzar los argumentos empleados en la realización formal de la intervención. Acotar otro nivel de investigación a aquellos artistas que han expuesto anteriormente en el espacio protagonista de nuestro trabajo.

- Abordar el concepto de memoria y su interrelación de la memoria individual, la memoria colectiva y la memoria de los lugares a través de una propuesta artística.
- Estudiar el uso de los diferentes sentidos (vista, olfato) en diversas propuestas artísticas.
- Recopilar documentación para realizar planos, fotografías y una maqueta que incluyese el espacio de la Gallera.
- Analizar, estudiar, conocer las diversas funciones y usos de La Gallera a lo largo de su historia para relacionarlo con su memoria.
- Realizar una maqueta del espacio expositivo para poder visualizar aquellas cuestiones relacionadas con la ocupación del espacio, la iluminación, los recorridos, las escalas, etc.

Objetivo Principal de la Propuesta Plástica

Proyectar una intervención en un lugar específico como es La Gallera, aludiendo de forma conceptual y plástica a su memoria, desde que fuera un espacio donde se celebraban peleas de gallos hasta su actual uso como sala de exposiciones.

Otros objetivos marcados de la intervención:

- Presentar a La Gallera como protagonista de la intervención, para recuperar su memoria y centrarnos en la observación y deleite de sus propias características físicas intrínsecas.
- Interrelacionar la memoria individual, la colectiva y la propia del espacio con la memoria de la sala dando forma plástica a un pensamiento basado en reflexiones personales relacionadas las huellas, experiencias y recuerdos.
- Proyectar sin ningún tipo de limitación técnica, económica o temporal.
- Analizar las experiencias de los artistas con los que hemos dialogado y constatar cómo se enfrentan de diferente manera a un mismo lugar que por su singularidad es motivo de intervención.

- Aprender a través de la experiencia de otros artistas cómo se puede afrontar una intervención de un espacio singular.
- Dialogar con el espacio, no imponer, ni evitar, ni subvertir, sino compartir su memoria y la memoria de todos. Traer a un primer plano de conciencia o de percepción el propio espacio, hacerlo protagonista de la exposición.
- Modificar la percepción del propio espacio resaltando la propia arquitectura del edificio a la vez que destacamos su memoria, e invirtiendo la percepción del espacio físico alterando los binomios dentro/fuera, arriba/abajo, centro/periferia, pasado/presente,... Empleando diversos elementos plásticos como transferencias, espejos, reubicación de funciones.
- Incluir elementos que modifiquen la percepción de este espacio a través de diferentes sentidos (vista y olfato), priorizando estos como elementos que puedan activar sensaciones y evocar recuerdos que lo trasladen a otro tiempo.
- Investigar y elaborar un determinado perfume como elemento de la intervención.
- Conseguir que el espectador interrelacione la memoria del espacio y la suya propia, tanto en relación a La Gallera como a otro tipo de experiencias.
- Sumergir, a través de los elementos de la intervención (espejos, transferencias y olor) al espectador para que desde el mismo momento en que entre en la sala se sienta dentro de la obra. Alentar al espectador a pasear por todo el espacio, tanto el real como el reflejado, o el suspendido, que viene a ser el mismo pero tal vez en otra dimensión o en otro espacio-tiempo, que pueda ver imágenes de otro tiempo y oler a otro tiempo a la vez que se está presente en ese exacto instante. La obra en sí no es la propia intervención, sino la experiencia y la reflexión que el espectador tiene durante la visita a esta exposición.
- Provocar una reflexión sobre el paso del tiempo tanto a nivel general como individual, que todo aquel que visite la exposición saque sus propias conclusiones. Es una reflexión abierta, personal, pero

igualmente universal. Se contempla la experiencia de cada espectador como parte de la obra, como el elemento que la instalación necesita para completarse.

1.5. Metodología

Tanto la reflexión teórica como la práctica artística del trabajo proyectado en La Gallera se han ido alimentando mutuamente y creciendo a la vez, a medida en que se iba definiendo el proyecto. Así, la investigación no es una mera memoria, en la que se reflexiona a posteriori, al finalizar la obra, sino que ha ido ampliándose y desarrollándose en la medida en que íbamos realizando y definiendo las diferentes partes del proyecto. Sobre todo en lo concerniente a los referentes y las experiencias de los diferentes artistas. Esto es así porque además de investigadores teóricos, aplicados a la comprensión de la historia de los conceptos de espacio y lugar, o de la memoria, también investigamos como artistas, desde la propia experiencia y la construcción de pruebas y errores, y estamos abiertos por tanto a la inspiración o influencia que puedan provocarnos determinados conceptos o ideas.

El trabajo de campo incluye libros de filosofía, catálogos de exposiciones, entrevistas a artistas y al galerista fundador de *Val i 30*, visita a exposiciones, artículos y revistas de crítica de arte, científicas, novelas, programas de TV sobre neurociencia, correspondencia por correo electrónico y redes sociales.

El cursar determinadas asignaturas en el Máster de Producción Artística ha sido de gran ayuda a la hora de encontrar referentes artísticos tanto teóricos como plásticos en los que poder apoyar y desarrollar nuestra propuesta.

El proceso metodológico desarrollado ha comenzado en una idea o pensamiento sobre el cual hemos investigado. Esto nos ha llevado a desarrollar un tratamiento formal que a su vez ha aportado nuevas connotaciones al concepto, es un camino de ida, vuelta, ida, vuelta... Creemos que en un sentido circular, porque hemos ido siempre hacia delante, el proyecto iba creciendo a medida que íbamos avanzando y ampliando conocimientos.

Parte de la investigación práctica ha sido la realizada en el propio espacio, en la medida de nuestras posibilidades y de los permisos burocráticos que nos han permitido.

El visitar la sala, mirar, observar, realizar fotografías que nos ayudasen a encontrar elementos característicos del espacio, y colocar espejos para comprobar el efecto de reflejo y fragmentación del espacio, han sido acciones que han contribuido en la experimentación formal. También hemos hecho pruebas de *frotage* de partes de la sala y hemos experimentado la técnica de las transferencias como medio de representar la idea de huella en la parte plástica del proyecto. Además, la construcción de la maqueta nos ha ayudado a confirmar o descartar las ideas formales que han ido surgiendo a lo largo de todo el proceso, comprobar planteamientos sobre el espacio, relaciones de tamaño, efectos de iluminación, etc.

2. APROXIMACIONES CONCEPTUALES

Podríamos resumir muy a groso modo este apartado en la idea de que somos lo que recordamos y recordamos lo que percibimos en función de donde dirigimos nuestra atención. Para explicar y argumentar esto nos basamos en los planteamientos que Ricoeur expone en su libro *Memoria, historia y olvido*, en el cual analiza diferentes conceptos sobre la memoria basándose en filósofos como Platón o San Agustín.

Hemos elegido la huella como memoria como la base argumental alrededor de la cual giran los planteamientos conceptuales porque esta definición es la más acorde con el significado principal de nuestro proyecto artístico.

Por otro lado, abarcamos en un segundo apartado el tema del espacio, expondremos diversas maneras de entender la ocupación de un espacio y nos posicionaremos respecto a ellas. Recurriremos a los argumentos de los autores ya mencionados en la introducción para apoyar nuestra propuesta plástica en sus argumentos.

Por último -aunque no lo consideramos propiamente un concepto- añadimos una serie de aclaraciones en relación a la sensación olfativa y al tratamiento del olor en determinadas propuestas artísticas. También nos apoyamos en una serie de argumentos en relación a que las impresiones sensitivas influyen en nuestra memoria que desarrolla Hume.

2.1. Apuntes sobre la memoria.

La huella, entendida como memoria posee varios significados, según argumenta el filósofo e historiador Paul Ricoeur :

(...) señalar los tres usos de la idea indiscriminada de huella: huella escrita sobre soporte material, impresión-afección "en el alma", impronta o huella corporal, cerebral, cortical. Ésta es, a mi parecer, la dificultad inevitable vinculada al estatuto de la "impronta en las almas" como en un

trozo de cera. Ahora bien, hoy ya no es posible eludir el problema de las relaciones entre impronta cerebral e impresión vivida, entre conservación-almacenamiento y persistencia de la afección inicial.⁹

Es la segunda acepción la que nos interesa para el desarrollo de nuestra propuesta plástica, ya que estaríamos ante una *eikon* (la presencia de la cosa ausente) y por tanto un recuerdo como huella. Ésta hace alusión a la memoria, tanto a la presencia como a la ausencia de la misma. Es decir, lo que no se imprime como huella se convierte en olvido. Ricoeur ejemplifica este significado citando los argumentos de los diálogos de Platón *Teeteto* y *El sofista*, en los cuales es Sócrates el que realiza la descripción del alma:

-Sócrates: Concédeme, entonces, en atención al razonamiento, que hay en nuestras almas un bloque maleable de cera: mayor en unas personas, menor en otras; unas veces, más dura, y otras, más blanda, y en algunos el término medio.

-Teeteto: Lo concedo

-Sócrates: Pues bien, digamos que es un don de Memoria, la madre de las Musas: aquello de que queremos acordarnos de entre lo que vimos, oímos o pensamos, lo imprimimos en este bloque como si imprimiéramos el cuño de un anillo. Y lo que se imprimió, lo recordamos, y lo sabemos en tanto su imagen (*eidolon*) permanezca ahí; pero lo que se borre o no se pudo imprimir, lo olvidamos (*epilelesthai*), es decir, no lo conocemos¹⁰

Partiendo de este significado, queremos desarrollar la idea de huella como memoria, entendida ésta como e identidad. En este sentido, podemos interpretar las experiencias vividas como huellas de nuestra memoria, siendo ésta la que conforma nuestra conciencia, muy íntimamente ligada a nuestra personalidad.¹¹

⁹ Ricoeur, Paul, Op. Cit., p.33.

¹⁰ Platón, *Diálogos*. (*Teeteto o sobre la ciencia*), Apud., Ricoeur, Paul, p. 25.

¹¹ Esta idea la encontramos en Ricoeur: "Otra cosa es la impresión en cuanto a afección que resulta del choque de un acontecimiento del que se puede decir que es llamativo, destacado. Esta impresión afecta al meollo del alma. Es tácitamente presupuesta por la metáfora del tipos en el momento de la impresión del anillo sobre la cera, ya que es el alma la que recibe su impronta (...) Sócrates propone: "¿No es de la memoria de y de la sensación de dónde se forma siempre en nosotros la opinión, espontánea y reflexiva?"

De este modo, en nuestra intervención pretendemos mostrar la huella como experiencia, como memoria y recuerdo de momentos vividos que conforman nuestra identidad. Este concepto lo desarrollamos a través de la activación de los diferentes sentidos (vista y olfato) mediante los elementos que componen la intervención, tratando de evocar sensaciones que provoquen reflexiones, pensamientos, recuerdos, etc.

Respecto a la huella como impronta material, es decir, huella escrita o documento en el que se basa la historia y la memoria, Ricoeur alude al mito de *El Fedro* de Platón, en el que habla sobre el nacimiento de la escritura,¹² planteando el concepto de *pharmakon* y su cuestionamiento como medicina o veneno contra el olvido, según el grado de veracidad o falsedad que haya en lo escrito. En todo caso, lo que nos interesa de este mito, es la huella documental como terapia contra el olvido. En nuestro trabajo este tipo de huellas aparecen en forma de transferencias de imágenes y textos de catálogos de antiguas exposiciones realizadas en la sala, como documento o registro de la memoria de La Gallera.

Ricoeur también analiza los libros X y XI de las *Confesiones* de San Agustín sobre los conceptos que aporta éste sobre la memoria:

En primer lugar, la memoria aparece radicalmente en singular: mis recuerdos no son los vuestros. No se pueden transferir los recuerdos de uno a la memoria de otro. En cuanto mía, la memoria es un modelo propio, de posesión privada, para todas las vivencias del sujeto. En segundo lugar, en la memoria parece residir el vínculo original de la conciencia con el pasado. Lo dijo Aristóteles, lo volvió a decir con más fuerza Agustín: la memoria es del pasado, y este pasado es el de mis impresiones; en este sentido es mi pasado. Por este rasgo precisamente, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona. (...) Finalmente, en tercer lugar, a la memoria se vincula el sentido de la orientación del paso del tiempo; orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro, por

¹² Platón, *Diálogos III. (El Fedro)*, Apud., Ricoeur, Paul, pp. 185-187.

impulso hacia atrás (...) y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo.¹³

De este texto, deducimos los siguientes planteamientos:

- La memoria es singular, "mis recuerdos no son los vuestros. No se pueden transferir"¹⁴. Se relaciona la memoria con el pasado y la conciencia de éste, lo que al fin y al cabo se observa en las huellas que modelan nuestra identidad. Y de esto queremos tratar en nuestra intervención.

- "La memoria es del pasado, y este pasado es el de mis impresiones; en este sentido, este pasado es mi pasado (...) la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona"¹⁵ Aquí es donde relacionamos memoria con conciencia, pues la suma de recuerdos o huellas son las que modelan nuestra identidad.

- "A la memoria se vincula el sentido de la orientación en el paso del tiempo". Este planteamiento es otra de las propuestas conceptuales que desarrollamos en la propuesta de instalación, puesto que pretendemos activar la memoria individual y evocar recuerdos de los espectadores a través de la interacción con la memoria de la sala materializada en los elementos de la intervención.

Además Ricoeur expone que es la conciencia o el espíritu que mide los tiempos. Para argumentar esto se apoya en San Agustín quien concibe la *Distentio animini* (o división del tiempo) en donde el tiempo se divide según nuestra conciencia o percepción y "disocia los tres objetivos del presente - presente es del pasado o memoria, presente del futuro o espera, o el presente es del presente o atención- es *distenio animini*".¹⁶ Esta idea es uno de los planteamientos conceptuales de nuestro proyecto expositivo, puesto que

¹³ Ricoeur, Paul, Op. Cit. p.128.

¹⁴ San Agustín, *Confesiones* Apud., Ricoeur, Paul, p.128.

¹⁵ San Agustín, Apud. Ibídem., 129.

¹⁶ Ibídem., p.134.

tratamos de trasladar la atención del momento presente en el que se visite la exposición a otro tiempo pasado.

En lo que concierne a la memoria como *conciencia-identidad*, encontramos en unas de las notas de orientación unas palabras de Ricoeur que pensamos expresan de forma muy clara que para él conciencia y memoria son una sola y misma cosa: "Acordarse no es sólo acoger, recibir una imagen del pasado, es también buscarla, *hacer* algo. El verbo *recordar* duplica al sustantivo *recuerdo*. El verbo designa el hecho de que la memoria es ejercida".¹⁷ En nuestra propuesta pretendemos que el espectador ejercite su memoria, y que a través de la búsqueda de recuerdos sea más consciente de su identidad. La idea de que lo que recordamos es lo que somos y lo que olvidamos deja de existir está presente en la intervención. Y es aquí donde las huellas juegan su papel, puesto que son ellas las que nos marcan, nos hacen recordar, nos forman y transforman en lo que somos.

Otra cuestión que planteamos es la necesidad que el hombre siempre ha sentido a lo largo de la historia de crear, dejar o conservar una *huella* en el sentido de *eikon*, afectiva o emocional, ya sea en la memoria de los demás, en un lugar o en la historia. Ser recordado por los demás, o de alguna manera retener a través de la imagen a personas, lugares o cosas de un tiempo pasado. En relación a esto, nos basamos en Philippe Dubois¹⁸, autor que habla de la imagen como *eidolon* (recuerdo e imagen que permanece) como rememoración, idea que ilustra mediante la descripción de la historia del nacimiento de la imagen como huella para recordar, o atrapar momentos pasados.¹⁹

¹⁷ *Ibidem.*, p.81.

¹⁸ Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1986.

¹⁹ *Ibidem.* Dubois expone un texto de Plinio, autor del siglo I, en el cual relata la historia de la hija de un alfarero de *Sycione*, que estaba enamorada de un joven. Cuando éste tiene que partir a un largo viaje, en la escena de la despedida los dos amantes se encuentran en una habitación iluminada por un fuego que proyecta la sombra de los jóvenes. La joven, para conjurar la futura ausencia de su amante y conservar su huella física de su presencia actual, tiene la idea de dibujar con un carbón sobre el muro "la silueta del otro que allí se proyecta; para fijar la sombra, en el instante último resplandeciente, y para matar el tiempo, fijar la sombra de aquel que aún está allí pero que pronto estará ausente."



Figura 1. David Allan, *El Origen de la Pintura*, 1745

Sobre la relación entre la memoria individual y la memoria colectiva encontramos el enfoque que realiza Georges Perec²⁰ en su texto *Yo me acuerdo*, trata de provocar recuerdos, cosas olvidadas que intenta hacer resurgir. Lo que anteriormente hemos denominado como *eikon* (presencia de la cosa ausente) y nombrada por él como anamnesia, el esfuerzo por recordar, es decir lo contrario del olvido. Trabaja la memoria desde lo común y lo cotidiano y trata desdramatizarla o al menos el hecho de hacerla reaparecer.

Sí, es a la vez desacralizarlo y restituirlo en, digamos, su colectividad. Lo que está más claro para mí en el trabajo de *Yo me acuerdo* es que no soy el único que se acuerda. Es un libro que podría llamar "simpático", quiero decir, que está en simpatía con los lectores, en el que los lectores se reconocen perfectamente. Eso funciona como una especie de apelación a la memoria porque se trata de algo compartido. Es muy diferente de una autobiografía, de la exploración de los propios recuerdos, los importantes, los ocultos. Es un trabajo que arranca de la memoria común, de la memoria colectiva.²¹

Además, G. Perec parece obstinado en trabajar a partir de recuerdos o de la memoria, de manera que se revela en cierto sentido una voluntad de oponerse a la muerte, al silencio, dejar una huella, una inscripción, la

²⁰ Perec, Georges, Op. Cit., capítulo *El trabajo de la memoria (entrevista con Frank Venaille)* comentan el libro anterior de G. Perec *Yo me acuerdo*.

²¹ Perec, Georges, *Nací*. Op.Cit., pp. 84-85.

necesidad de escribir, o dibujar, haciendo valer como ejemplo los corazones dibujados en los árboles o en los bancos públicos.²² Compartimos la opinión de Perec, resumida en un miedo o fobia al olvido "todo el trabajo de escribir se hace siempre en relación con algo que ya no existe, que puede fijarse durante un instante en la escritura, como una huella, pero que ha desaparecido".²³ Esto se refleja en nuestro proyecto en la recuperación de la memoria de la sala a través del uso de elementos que hacen referencia a su historia. En nuestro caso no abordamos el miedo a olvidar, sino que nos centramos en qué es lo que recordamos para definir nuestra identidad

Perec argumenta que esa búsqueda de los recuerdos sucede en un estado de suspensión, algo cercano a la meditación, y a una voluntad de hacer el vacío. En el momento de sacar a un plano más cercano a la conciencia ese recuerdo, uno tiene realmente "la impresión de arrancarlo del lugar donde siempre estuvo".²⁴ Volvemos a hacer referencia a la intención de provocar en el espectador ésa búsqueda o rememoración a través de las diferentes piezas de la intervención por medio de la activación de los sentidos de la vista y el olfato: ambos actúan como evocadores recuerdos en nuestra memoria.

Añade, en relación a la memoria colectiva:

La idea sería que todo el mundo podría escribir Yo me acuerdo, pero nadie podría escribir los 455 yo me acuerdo que hay en ese libro, que nadie podría escribir los mismos. Es como la teoría de los conjuntos, comparto con X recuerdos que no comparto con Y, y en el gran conjunto de nuestros recuerdos cada uno podría escoger una configuración única.

²² *Ibidem.*, p.89 *Pero tú crees que esa voluntad, ese deseo de arraigo, esa obstinación en trabajar a partir de recuerdos o de la memoria, ¿no es ante todo una voluntad de oponerse a la muerte, al silencio?* Ciertamente tiene que ver con la idea de huella, de la inscripción, con la necesidad de escribir...*Sí, ¡tú dibujas tu propio corazón en los árboles o en los bancos públicos!, y tratas de jugar en los dos tableros, es decir, ¡ofreces a la vez una ficción "tradicional" y, al mismo tiempo, en esa ficción, encontramos tu historia personal!* ¿Cómo se organiza eso? ¿Cómo se articula? No lo sé muy bien. Pero había un periodo (que coincidía por cierto con una etapa de psicoanálisis) en el que tenía verdadera fobia al olvido.(...) Llevaba un diario. Anotaba mis comidas, lo que da un resultado que es a la vez monstruoso y enormemente curioso. Era un comportamiento totalmente compulsivo. ¡Miedo a olvidar!

²³ *Ibidem.*, p.93.

²⁴ *Ibidem.*, p.91.

De alguna manera, es la descripción de un tejido conjuntivo en la que puede reconocerse toda una generación²⁵

Esta idea tiene un cierto carácter social al que Georges Perec denomina "unanimista", es un movimiento literario que partiendo de sí va hacia los otros. Nos apoyamos en este concepto para desarrollar el planteamiento de nuestra propuesta que a través de los diferentes elementos que la componen intenta relacionar la memoria individual con la colectiva.

2.2. Nociones acerca el espacio

En este apartado planteamos tanto el espacio en un sentido físico, es decir, en el de coordenadas geográficas, cómo las diferentes formas y conceptos a la hora de abordarlo, ya fuera a través de su historia o de su uso, de las personas que lo habitaban, o de las actividades que allí se realizaran.

Es de obligada referencia el texto escrito en 1979 por Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido*, donde analiza y contextualiza las nuevas prácticas artísticas que se desarrollan a partir de los años 60 y 70 en el terreno de la escultura en Norteamérica. A partir de las definiciones de *no-paisaje* y *no-arquitectura* y *escultura*, desarrolla las relaciones entre estos conceptos y sus negaciones, situando las señalizaciones/emplazamientos (*land art*), las construcciones (*site specific*) y las estructuras axiomáticas (*minimalismo*) en la cartografía artística.

Partiendo de este texto, en 1996 J.L. Brea incluye otros aspectos menos formales y ubica en el mapa otras disciplinas artísticas que atienden al contexto urbano, al cuerpo de los sujetos como experiencia y a la situación específica de los espacios de distribución social de la información.

Tomando también como referencia el escrito de Rosalind Krauss sobre el campo expandido, Isabel Tejada y Antonio García Álvarez²⁶ teorizan sobre la escultura como lugar y el lugar de la escultura realizando ciertos

²⁵ *Ibidem.*, p. 94-95.

²⁶ AA.VV. *Estiuart Intervencions 2006*, Valencia, UPV, 2006.

planteamientos sobre el espacio en sí. Según estos autores la expansión de la escultura hacia otros campos provocó entre las décadas de los 60 y 70 que el espacio en donde se desarrollaban propuestas artísticas dejara de formularse como un cubo blanco, sin connotaciones y sin historia. Esto es, los museos, las galerías, o cualquier lugar donde se situase una escultura pasaría a formar parte de ésta.

La evolución de la idea de campo expandido, y el trabajo de artistas por tener en cuenta esta ampliación del significado y las posibilidades de la escultura, dio lugar al concepto de *site specific* (sitio específico) .

El siguiente paso a esto fue concebir las obras de *site specific* teniendo en el lugar a intervenir como un contexto con connotaciones culturales, en palabras textuales de Isabel Tejeda y Antonio García:

Construir obras cuya relación con el espacio no fuera sólo física sino también semántica, que la gramática de la pieza se convirtiera en parte indisoluble del espacio; es más, que la obra fuera proyectada partiendo de los vínculos de ese espacio concreto, tanto los de tipo social y cultural, como político, económico o histórico.²⁷

Se entiende el espacio como un lugar donde se crean relaciones, se realizan actividades, se da una comunicación e intercambio y se produce un habitar humano.

El espacio en el que se interviene se presupone que ha sido *construido* por quienes habitan o hacen un determinado uso de él. Por tanto, no puede sino llevar implícita una historia, y una memoria que aporta a la obra mucho más que unas coordenadas espaciales, arquitectónicas o perceptivas.

Fruto de este discurrir sobre las posibilidades del espacio, en relación con disciplinas artísticas como la escultura (primariamente) aparecen nuevos conceptos como instalación e intervención entre los que se debe diferenciar, pues el primero viene a denominar obras que construyen un espacio mientras que intervención la empleamos para hacer referencia a la acción de situar en

²⁷ *Ibidem.*, p. 21.

un lugar específico determinadas piezas que actúan sobre un determinado espacio de forma connotada y semántica.²⁸

Al hilo de estos argumentos queremos señalar que Josu Larrañaga²⁹ expone que hay instalaciones que demandan un espacio concreto y otras que no. En cambio Isabel Tejeda piensa que la diferencia entre instalación e intervención reside en que la mayoría de obras que se califican de instalaciones pueden volver a exponerse en otro espacio, ganando así nuevos valores semánticos o variar en su presentación expositiva; sin embargo una intervención se crea específicamente en función del lugar para el que es proyectada.

Nos posicionamos y compartimos la postura de Isabel Tejeda puesto que entendemos que no podemos disociar el propio espacio de su historia, memoria y funciones, puesto que es la percepción tanto física como metafísica del propio lugar la que se debe tener en cuenta a la hora de intervenir en él.

Sin embargo, Josu Larrañaga apunta que a partir de la época de los 70, se comienza a considerar al espectador de una obra de arte como usuario de la misma, es decir, que la intervención se activa con el espectador, y al mismo tiempo éste ve transformada su experiencia. Al recorrer el proyecto expositivo se convierte en parte de la misma, por lo que existen tantas obras como espectadores la interpreten. Compartimos esta idea ya que está muy presente en nuestra intervención puesto que la memoria que tratamos en esta propuesta es tanto la del propio espacio como la de las personas que lo visitan. Además la intervención se completa con la interacción del espectador con la sala.

Según Isabel Tejeda, se puede añadir a la intervención en el lugar concreto, el concepto de circunstancia socio-políticas del momento, como fuera el caso del artista Wodiczko en la obra que proyectó una esvástica sobre el

²⁸ *Ibíd.*, p. 22.

²⁹ Larrañaga, Josu, *Instalaciones*, Hondarribia, Editorial Nerea, 2001, p. 57.

lema del edificio de la embajada sudafricana como crítica a la situación del apartheid.³⁰

Incluimos en nuestras consideraciones sobre el espacio, un texto que recientemente ha publicado Javier Maderuelo³¹ en el que en uno de sus capítulos analiza la obra escultórica de Pier Kirkeby, artista que realiza construcciones similares a maquetas pero con una escala algo mayor, y comenta cuáles son sus referentes para desarrollar ésta:

Cuando Pier Kirkeby contempla las Puertas del Infierno de Rodin, ese gran monumento compuesto por múltiples figuras, se fija no sólo en las formas, más o menos insinuadas de los personajes que pueblan las hojas y las pilastras, sino en el hecho de que el monumento, la escultura, es una puerta, es decir, es un elemento arquitectónico que posee unas pilastras, unas jambas, unos dinteles, unas molduras y una especie de alero o frontón coronado por las tres sombras.³²

Esto nos interesa, el tratar los propios elementos arquitectónicos como parte de la obra puesto que en nuestra intervención son igual de importantes las piezas que situamos en la sala como la sala misma.

Al hilo de esto, Maderuelo menciona que existe una dificultad para entender como obras escultóricas aquéllas que se nutren de la arquitectura.

Cuando una forma tallada o modelada reproduce un bodegón no se considera que sea una escultura sino una pieza de las artes decorativas y cuando el volumen reproduce una edificación o una ciudad se la denomina "maqueta" abandonando así la obra del mundo de las formas libres para engrosar el de los objetos que poseen un carácter instrumental.

³⁰ Consideramos que para incluir las circunstancias políticas o de crítica social en nuestra propia intervención deberíamos añadir una serie de conceptos y ampliar la investigación entrando en otras materias que sobrepasarían el presente trabajo de investigación y, de hecho, nuestros objetivos personales. En cualquier caso, y a medida que hemos avanzado en la investigación, hemos empezado a vislumbrar posibilidades de intervención artística que incluyan referencialidad y crítica para cuestionar el papel de las instituciones de arte, poderes, etc.

³¹ Maderuelo, Javier, *Caminos de la escultura contemporánea*, Ed. Universidad de Salamanca. 2012.

³² *Ibidem.*, pp. 326-327.

La idea de maqueta supone que el objeto reproduce unas formas que poseen su auténtica realidad en una escala mayor, tanto si sirven como herramienta de proyecto o como reproducción de una construcción ya existente.³³

Respecto a la obra de Kirkeby, Maderuelo comenta que sus esculturas tiene una presencia que las hace autónomas y dejan de ser consideradas referentes de algo ajeno a sí mismas. En este sentido nos gustaría comentar la relación de esta idea con la construcción de nuestra maqueta, la cual puede tener una doble lectura, la de escultura autónoma, por su condición de construcción y la de referente por aludir y servir como herramienta de visualización de un proyecto.

También expone en este mismo texto unos argumentos en los que aboga porque la manera de construir y usar el espacio en función de sus ritos o costumbres está relacionada con la manera de pensar de cada cultura, y del espacio. Maderuelo menciona a Vitrubio el cual ya relacionaba la construcción con el lenguaje, puesto que surgían metafóricamente en un mismo acto de necesidad; y añade que casi veinte siglos después, el filósofo alemán Martín Heidegger, en un texto, publicado en 1952, titulado *Bauen, Wohnen, Denken*, también relacionó el acto de construir con el de pensar.³⁴

Es esta defensa de la experiencia del habitar a la hora de construir lo que nos interesa para nuestro proyecto, puesto que a la manera de intervenir está asociada con la propia experiencia del espacio, la de los que lo concibieron y construyeron, los que lo usaron y la de los que lo visitaron.

Otro de los conceptos que desarrolla J. Maderuelo sobre la esculturas de Per Kirkeby es que poseen "una potente presencia física, pero también un aire metafísico, una presencia serena e intemporal que está más allá de su fisicidad, de la materialidad de sus muros, de la trabazón constructiva y del

³³ *Ibidem.*, p. 328.

³⁴ *Ibidem.*, pp. 341. "Construir, ciertamente, reclama la experiencia existencial del habitar, pero sobre todo reclama un alto grado de razonamiento y de lógica. De alguna manera, pensar es como colocar ladrillos, cada idea, cada frase, cada silogismo se construyen siguiendo unas leyes que permiten crear otra idea "de nueva planta". Que permiten apoyar unas ideas en otras".

peso de su materia. Esa metafísica se manifiesta en las proporciones, en la disposición de los huecos, en la forma de los dinteles, en los pliegues de los muros".³⁵

Nos identificamos con este pensamiento puesto que La Gallera en nuestra opinión está dotada de todas estas cualidades. En nuestro caso no hemos construido el edificio, pero sí tratamos de resaltar todas las características arquitectónicas que hacen tan singular a La Gallera.

Concluimos con otro libro de Javier Maderuelo (*El espacio Raptado*)³⁶ en el que analiza las interferencias que se producen entre la escultura y la arquitectura, tomando aspectos una de la otra según determinados casos. Citamos palabras textuales del autor:

La escultura actual está "raptando" parcelas del "espacio" físico y conceptual de la arquitectura al pretender extender sus límites sobre áreas tradicionalmente reservadas a la práctica arquitectónica, mientras que la arquitectura también se ha beneficiado de esta supuesta intrusión de la escultura en su "espacio", reaccionando con propuestas arquitectónicas más desprejuiciadas desde el punto de vista disciplinar y formal.³⁷

El autor pretende evidenciar el espacio común entre estas dos áreas, y deslindar las nuevas fronteras entre arquitectura y escultura surgidas como consecuencia de la apropiación, por parte de la escultura, de características formales.³⁸ Añadiendo que "la descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser el paso más decisivo para que la escultura "rapte" el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a la propia obra".³⁹

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Maderuelo, Javier, *El espacio Raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Mondadori, 1994.

³⁷ *Ibidem.*, p. 21.

³⁸ *Ibidem.*, p. 22.

³⁹ *Ibidem.*, p. 210.

J. Maderuelo aborda el término *project art*, siendo éste el que “nos llevará de la idea y planeamiento del espacio hasta la “instalación” concreta de elementos en él; instalaciones cuya misión es alterar el espacio ontológicamente y transformarlo en su contenido perceptual, destacando particularidades insospechadas de él.”⁴⁰ Y aclara:

El término *project art* no hace referencia a ningún estilo, ni es ninguna categoría dentro del arte contemporáneo. Este calificativo, que se puede aplicar a obras de carácter muy diferente, lo único que pretende es legitimar como obra de arte los documentos, escritos, bocetos, fotografías y hasta muestras de materiales de las propuestas de obras hechas por los artistas. En una palabra, reivindica el trabajo intelectual.⁴¹

En este sentido compara la tarea del artista con la del arquitecto, y exponiendo en este sentido los *project art* como obra de arte vendible en sí misma. Además añade la reivindicación por parte de artistas que realizan proyectos de instalaciones como un trabajo intelectual similar al de los arquitectos.

También relaciona los términos Project art e instalación, argumentando que ambos normalmente requieren de un proyecto previo, y menciona una definición, en este sentido de Concha Jerez:

Una instalación es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total.⁴²

Consideramos esta definición más próxima al término intervención que instalación, pero no deja de servirnos como nexo de unión entre lo que significa el proyecto y la intervención de nuestra propuesta artística.

La instalación ha cobrado tal importancia en los últimos años que hoy se concibe como un género independiente de los estilos y de las modas. Se

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 203.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 204.

⁴² *Ibidem.*, p. 208.

pintan cuadros, se esculpen esculturas y se realizan "instalaciones" son géneros situados en un mismo nivel.⁴³

Por otro lado, Javier Maderuelo menciona a los artistas Charles Simonds, Anne y Patrick Poirier, quienes realizan maquetas de lugares con una determinada memoria, como ruinas o templos griegos, pero no como evocación del tiempo pasado, sino como metáfora de la utopía. Y al hilo de esto, señalar que el tratamiento del espacio a través de una maqueta de estos artistas, entre otros, ha consolidado la maqueta como un género artístico.⁴⁴

Un ejemplo de esto es la pequeña escultura de Joel Shapiro que realizó en 1973, que consistía en una *casita* de hierro fundido sin ningún detalle ornamental y de algo menos de 20 cm en altura, profundidad y anchura. La coloca en el suelo de una sala de exposiciones, consiguiendo así una presencia considerable puesto que aísla el objeto y lo aleja del alcance del espectador, y de su relación visual con otros.⁴⁵

En nuestro caso no ha sido ésta la intención principal, puesto que la maqueta es el referente de cómo sería la intervención, la cual tiene que completar el propio espectador. En el supuesto caso de que pudiéramos exponer nuestra maqueta como obra en sí, contemplaríamos esta manera de tratar el espacio mediante la maqueta (a través de la diferenciación de escalas entre lo "real" y lo "ficticio") para crear sensaciones diferentes en el espectador.

⁴³ *Ibidem*, p.220.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 278.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 287

2.3. Aclaraciones sobre la sensación olfativa

El olfato es uno de los sentidos que con más rapidez llega a la zona cortical de nuestro cerebro en la que se asientan nuestros recuerdos. Según recientes estudios el olor⁴⁶ y la memoria están muy relacionados porque de todos los sentidos, el olfato es el que se encuentra más cerca del hipocampo, una de las estructuras cerebrales responsables de la fijación de los recuerdos, y también es el que está conectado más directamente con el sistema límbico, que constituye el centro emotivo del cerebro. Según los científicos de la Universidad de Utrech⁴⁷ quienes conocen a este efecto como *fenómeno proustiano* que propone que los olores tienen más poder que cualquier otro sentido para ayudarnos a traer a nuestra mente recuerdos del pasado, y que podría estar relacionada por la proximidad entre el bulbo olfatorio-que nos ayuda a interpretar los olores- y la amígdala y el hipocampo.

Al hilo de esto en *En busca del tiempo perdido* Marcel Proust describe lo que le sucede después de beber una cucharada de té, en el que había remojado un pedazo de magdalena, al saborear comienza a recordar todo el paisaje de su niñez, las calles, las casas, las gentes:

Ver la magdalena no me había recordado nada, antes de que la probara; ¡quizá porque de esos recuerdos por tanto tiempo abandonados fuera de la memoria, no sobrevive nada y todo se va disgregando!; las formas externas –también aquélla tan grasamente sensual de la concha, con sus dobleces severos y devotos-, adormecidas o anuladas, habían perdido la fuerza de expansión que las empujaba hasta la conciencia. Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita del edificio

⁴⁶ *Por qué los olores nos hacen evocar tan vívidos recuerdos*, Selecciones, 2012, <http://mx.selecciones.com/contenido/a1655_por-que-los-olores-nos-hacen-evocar-tan-vividos-recuerdos> [consulta 12 de junio de 2012].

⁴⁷ *El fenómeno de Proust revela vínculo entre los recuerdos y los olores*, Medical Press, 2012, <<http://www.medicalpress.es/el-fenomeno-de-proust-revela-vinculo-entre-los-recuerdos-y-los-olores>>, [consulta 12 de junio de 2012].

enorme del recuerdo.⁴⁸

A través del olor pretendemos invertir el momento de las personas que visiten la exposición, es decir trasladar la atención del momento presente al pasado, ya que la mayor parte del tiempo no solemos ser conscientes de las experiencias pasadas salvo en momentos puntuales y suele suceder por algún hecho o sensación concreta que derive nuestro recorrido mental. Y es aquí donde encontramos otro de los elementos centrales de nuestro proyecto de intervención, que es el olor.

En relación a esta idea debemos destacar la obra del filósofo Hume, *Tratado de la Naturaleza Humana*,⁴⁹ en la que estudia las percepciones de la mente y sus diferentes clases, incluyendo en éstas las que provienen de las ideas, y también de las sensaciones.

Hume añade que son las percepciones las que nos permiten tener conciencia de algo. En esto nos basamos para argumentar que a través de los sentidos percibimos, estas sensaciones nos producen impresiones, y a partir de éstas también formamos ideas. No pretendemos analizar en profundidad en la obra de Hume, pero sí queremos destacar la distinción que realiza entre impresiones e ideas diferenciándose entre sí por la fuerza o intensidad con que se sienten: como sentir y pensar. "Sentir directamente una pasión o percibir un objeto por los sentidos produce una impresión en la mente; reflexionar sobre aquélla impresión produce una idea."⁵⁰

La intención principal de esta exposición es argumentar el efecto que los sentidos causan sobre la percepción y ésta sobre la memoria, justificando así que lo que recordamos, deriva, en parte de lo que percibimos. Las impresiones provocadas por los sentidos, son las que nos interesa relacionar con nuestra propuesta plástica, y en concreto con la pieza del olor.

⁴⁸ Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido, 1. Por el camino de Swann*. Edición: [14ª ed.] Madrid: Alianza, 1985, p.63.

⁴⁹ Hume, *Tratado de Naturaleza Humana*, Madrid, Tecnos, 4ª edición, 2005.

⁵⁰ Ruiz Company, *Cuaderno de Filosofía. Hume. Compendio de un Tratado de la Naturaleza Humana*. Valencia, Editilde, 1999. 3ª reimpresión 2003, p. 47.

Aunque más adelante nos referiremos a Muntadas, que ha trabajado el olor en varias de sus obras, nos gustaría destacar en este apartado el artículo de Eugeni Bonet⁵¹ en el que se explica el desarrollo de los trabajos en los que el artista catalán comienza a experimentar con los sentidos del tacto y del olor. A principios de los 70 en la galería *Vandrés*, Muntadas realiza propuestas en la que requieren de la participación del público, evitando así el tabú de la prohibición de tocar lo expuesto. Crea espacios preparados con diversos elementos y estímulos subsensoriales que perseguían la acción y la participación y la concienciación en cuanto a los elementos y comportamientos que implicaban.

Otras propuestas de su exposición en *Vandrés* tenían todavía una índole objetual e incluso escultórica –con elementos o módulos siempre basados en unos patrones o volúmenes simples y geométricos- tales como manipulables para el reconocimiento y la composición de formas mediante el tacto: pianos táctiles para la pulsación de materiales diversos, cubos de selección de sensaciones olfativas y táctiles, escalera táctil de travesaños recubiertos con distintos materiales.⁵²

En el trabajo realizado en 2009 en el Pabellón de Mies van der Rohe de Barcelona, que detallamos más adelante, Muntadas colabora con Darío Siderol, químico y perfumista, es un creador de olores, cuya empresa se dedica a diseñar olores para grandes marcas y fomentar así la publicidad y la venta de los productos de dichas empresas; y con Ernest Ventós, perfumista y coleccionista de arte quien en junio de 2011 realizó la exposición *Olor, Color. Química, Arte y Pedagogía* en Artes Santa Mónica, se mostraba una paleta de perfumista en el que se relacionaban diferentes colores con olores asociados. Además se exponían obras de artistas con un texto suyo sobre alguna experiencia olfativa personal, y al lado de ellas un frasquito con el aroma que a Ernest Ventós le inspiraba. El espectador al oler estas piezas interactuaba con ellas y experimentaba diferentes sensaciones.

⁵¹ Bonet, Eugeni, *Sensibilidad y (sub) sentidos. Muntadas, de la pintura al alta de actividades*. Catálogo Exposición *Entre/Between*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2011.

⁵² *Ibidem*.

3. REFERENTES ARTÍSTICOS

Hemos elegido estos artistas para analizar alguna de sus obras por la forma en que han intervenido en los lugares, atendiendo a las características específicas de los mismos, por su uso o función, o por tratar aspectos de la memoria individual y/o colectiva que pueden aclarar y dar sentido a porqué hemos realizado la propuesta de intervención para La Gallera.

En los criterios de selección de cada artistas ha influido el hecho de elaborar obras específicas que cada uno de ellos ha realizado en un lugar concreto y que se relacionamos más directamente con nuestro proyecto.

Podrían haber sido otros seguramente, pero los que aparecen los hemos ido viendo a lo largo del desarrollo del trabajo y nos han ayudado a través de sus obras a comprender mejor lo que podíamos estar cuestionándonos en nuestro trabajo.

La relación de estos referentes, en general, con nuestro proyecto se basa precisamente en que traen del pasado al presente la memoria de aquellos espacios en los que intervienen a través del uso de conceptos. Esto hace al propio lugar el protagonista de la obra, añadiendo la característica de que son trabajos realizados para un sitio específico. En los casos de Micheangelo Pistoletto o Concha Jerez incluyen algunos elementos que interfieren en la percepción del espacio físico como tal.

A nivel formal nuestra propuesta se relaciona con los espejos de M. Pistoletto y Robert Smithson, por el hecho de que ambos artistas emplean este material reflectante para destacar la percepción del espacio.

Por estos motivos consideramos estos artistas como referentes. También habríamos podido incluir aquí a los artistas que hemos entrevistado, pero creemos que la suya es otro tipo de referencia, puesto que hemos podido conocer cuál fue su manera de proyectar, que especificaremos más adelante.

3.1. Antoni Muntadas: la memoria de los lugares

Las obras de este artista, en muchas ocasiones, nacen como respuesta a un contexto muy determinado. Aunque son muchas las obras de Muntadas, hemos elegido estos trabajos porque en cada uno de ellos tiene especial relevancia la memoria del lugar donde lo realiza, y resalta las características del espacio tanto en un sentido físico como histórico.

Destacamos su instalación titulada *Situación* realizada para la exposición *Híbridos* en 1988 en el Museo Reina Sofía, es una de las obras referentes en nuestro proyecto.

En esta intervención el protagonista es el propio espacio cuando era un hospital. Coloca en las salas de exposiciones las imágenes de esas mismas salas en otra época. Además también fotografía elementos o detalles que forman parte de ese espacio en la actualidad como pueda ser un extintor o los enchufes de la luz. También está muy interesado en emplear el propio sonido como elemento diferenciador de los dos tiempos, por eso en esa exposición las ventanas del edificio estaban abiertas y los espectadores podían escuchar el ruido del tráfico y sentir el frío de afuera. Todo ello formaba parte de la instalación.



Figuras 2 y 3. Antoni Muntadas, *Híbridos*, 1987

El hecho de que Muntadas reflejara la memoria y la historia de este museo, tanto antes como en aquel momento, nos ha hecho comprender una

manera de traer al presente el espacio tal y como era y presentarlo en ese mismo espacio tal y como es.

Igualmente sucede en la obra que Antoni Muntadas realizó en el año 2005 en la Bienal de Venecia en *I Giardini*, en la cual el artista traslada este lugar de exposiciones al interior del pabellón de España. El proyecto pertenece a una serie de trabajos titulados "*On traslation*" es un *work in progress*, trabajo en proceso.

La composición general del espacio central, con sus hileras de bancos, papeleras, monitores y cajas de publicidad lumínicas transformaba el espacio en un vestíbulo híbrido, tal y como hacen los ambientes estándar globalizados: aeropuertos, oficinas de información, agencias inmobiliarias, salas de espera. Las fotografías en cajas de luz colgadas en las paredes mostraban personas en *Waiting on line* haciendo colas en todo tipo de lugares. En la parte central se había instalado un quiosco en donde aparecían fotografías antiguas de los nombres de los países que participan en la Bienal de Venecia. Como el propio artista apunta: "Es un espacio de tránsito y circulación, y cotidianidad, que llamamos quiosco, con 65 fotos de la historia de los pabellones, desde el primero de Italia al último de China, que ha llegado prefabricado e instalado en el Arsenal"⁵³



Figuras 4 y 5. Antoni Muntadas, *I Giardini*, 2005

⁵³ Antoni Muntadas *traducirá el contexto político y cultural de la Bienal de Venecia*, El País, 25/5/2005, Declaración de Antoni Muntadas para el artículo impreso de [Consulta 14 de abril de 2012]

On traslation: I Giardini se presentaba como un contenedor de ambientes neutrales y complejos al mismo tiempo, en los que se entrecruzaban la historia de la Bienal, documentos de archivos de la ciudad, informaciones políticas y económicas sobre los pabellones nacionales, entrevistas de artistas y numerosos elementos conceptuales. El leitmotiv *On traslation: la percezione richiede impegno* estaba situado en la fachada del pabellón dedicado a España, con lo que Muntadas avisaba sobre el valor de la percepción y la participación de los visitantes en los acontecimientos de nuestra contemporaneidad.

La última de las obras de este artista que nos gustaría analizar tiene que ver uno de los elementos que también incluimos en nuestra propuesta, y es el olor. En varias ocasiones, Muntadas ha utilizado en sus intervenciones los sentidos del tacto y el olfato, debido a que suelen estar relegados a un segundo plano en las propuestas artísticas.

Hemos querido destacar una obra suya realizada en el año 2009 en el Pabellón Mies van der Rohe de Barcelona, que se inscribe dentro de un proyecto de larga duración del que es comisario Xavier Costa. El protagonista vuelve a ser el propio espacio. El artista pensaba que este lugar en concreto no era un espacio en el que exponer ni tampoco modificar atendiendo a su peculiar historia, puesto que fue desmantelado en 1930, para ser reconstruido en 1986. Durante 56 años este edificio de Mies van der Rohe, existió sólo en forma de papel de archivo en el Museo de Arte de Nueva York (MOMA).⁵⁴

En esta instalación Muntadas emplea el olor como un elemento más de la instalación, usando dos perfumes: el de archivo, húmedo, terroso, cerrado, y el de imprenta, de papel y tinta. También crea relación respecto a dos texturas de papel, una con reminiscencias a viejo, amarillento y otra al papel cuché de los libros de mesa de café.

⁵⁴ Martín Font, J.M., *Muntadas le pone olor al pabellón Mies Van de Rohe*, 2009, El País, Cultura, <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/03/06/actualidad/1236294001_850215.html>, [consulta 3 de agosto de 2012].



Figura 6. Antoni Muntadas, Pabellón Mies van der Rohe, 2009

Para realizar estos perfumes Muntadas colabora con el perfumista Ernest Ventós hasta llegar a crear la sensación exacta. Además, instala a ambos lados de la gran sala unos instrumentos diseñados por Darío Siderol, de los cuales emanan olores a archivo, papel viejo, espacio cerrado, a imprenta y a papel cuché. Según declaraciones del artista:

La memoria archivada del Pabellón, y el hecho de su existencia por largo tiempo en relación al papel y a la documentación impresa, me llevó hacia la percepción del olor relacionada con el tiempo, el archivo, el espacio cerrado y la experiencia olfativa. El rol divulgativo y mediático del Pabellón, su difusión y conocimiento a través de escritos, prensa y bibliografía al respecto, que es como muchos lo conocen, me llevó a otro tipo de propuesta olfativa.⁵⁵

Lo que Muntadas pretendía era destilar el olor a viejo y que al olerlo los visitantes activasen en su imaginación el recuerdo que durante 50 años sólo se había conservado en papel, con la intención de preservar su memoria.

Por otro lado colocó tres archivadores negros en los que se recogen las fichas de todo lo que se escribió y publicó en relación al pabellón mientras éste no existía. Había una gran cantidad de referencias y de artículos de arquitectura.

⁵⁵ Declaraciones del artista citadas en <<http://blog.tendencias.tv/antoni-muntadas-en-el-mies-van-der-rohe/>>, [consulta 3 de agosto de 2012].

Estos tres trabajos de Muntadas tienen en común que están realizados expresamente para un lugar en concreto y hablan del propio lugar, por lo que se engloban, al igual que nuestro proyecto, dentro del concepto *site specific*. Destacar que lo que más nos ha interesado es ver las diferentes maneras que emplea este artista para trasladar las connotaciones y semántica de la memoria de cada lugar.

3.2. Hans Haacke: documentación y cuestionamiento de un espacio

Hans Haacke es uno de los principales representantes de la llamada crítica institucional que surgió a finales de los años sesenta. Su obra ha sido censurada en varias ocasiones por ser polémica y crítica con las instituciones, y en general con lo establecido. Nos interesa sobre todo cómo realiza el proceso de investigar, desgranar y representar, toda la historia de un espacio concreto en el que se han ido sucediendo ciertos acontecimientos. En este caso el estallido de la burbuja inmobiliaria que se ha producido en nuestro país en los últimos años.

Hemos podido conocer y analizar en primera persona la obra que a continuación detallamos *Castillos en el Aire* exposición realizada durante este año 2012 en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

En la primera sala encontramos fotografías colgadas con pinzas, a modo de ropa tendida, a lo largo de todo el pasillo. Ocupando la pared contraria se proyecta un video en el que se han registrado las imágenes de un paseo, posiblemente en coche, por una de las avenidas del barrio del extrarradio madrileño.



Figura 7. Hasn Haacke, *Castillos en el aire*, 2012

Haacke encuentra “imágenes de las ruinas que corresponden a nuestra sociedad contemporánea”⁵⁶ y en el que se observan espacios urbanos formados por esqueletos arquitectónicos abandonados tras la crisis del “ladrillo” queriendo “transmitir la sensación de pasear por estas calles”⁵⁷. Esto delata las truncadas expectativas de todo este proceso inmobiliario y económico.

En la sala contigua se exponen fotografías de las calles, casi despobladas, que llevan irónicamente nombres de artistas y principales movimientos artísticos del siglo XX, como *Arte Conceptual*, *Arte Pop* o *Chillida*. Junto a cada fotografía está situada una obra original de alguno de los artistas de cada movimiento en cuestión. Criticando de esta manera un modelo económico y urbano que no funciona y que se asocia a la nomenclatura actualmente despojada de algún potencial discursivo y reconvertida en marca registrada y monumentalizada. En el centro de esta sala, se balancean colgadas del techo y enlazadas con hilo de nylon, los papeles de las escrituras inmobiliarias, notas de propiedad, pertenecientes a algunas de las personas que adquirieron una vivienda en esta zona, y de las que en ciertos casos se terminaron de construir y en otros no.

⁵⁶ Hans Haacke, *exposiciones actuales*, 2012, Museo Reina Sofía, <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/haacke.html>>, [consulta 9 de julio de 2012].

⁵⁷ Europapress, 2012, <<http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/>>[consulta 14 de abril de 2012].

Figuras 8 y 9. Hans Haacke, *Castillos en el Aire*, 2012

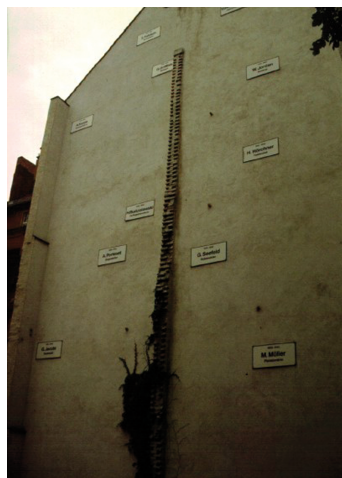
En este caso son las imágenes y documentación de este lugar las que conforman la obra. La tarea que realizó de documentación e información sobre ese sitio específico y sobre la situación en la que se encontraba en la actualidad fue lo que utilizó para realizar este proyecto tan crítico con toda la especulación inmobiliaria de los últimos años.

Resaltar el uso de los registros o documentos relacionados con el lugar, y lo que allí ha sucedido es la instalación en sí, aunque en su caso no los sitúa dentro del espacio sobre el que está hablando, sino en un museo. Aún así la relación con nuestro proyecto se encuentra igualmente puesto que nosotros también usamos textos e imágenes de catálogos de exposiciones anteriores.

Añadir que nos ha parecido muy interesante cómo trata en sus obras las nuevas relaciones de arte-vida y arte-sociedad, abordando otras disciplinas antes externas al arte como la economía o la sociología, y empleando elementos como archivos, prensa, encuestas, registros de propiedad, o cualquier instrumento de acceso público al alcance de todos los ciudadanos de un país democrático.

3.3. Cristian Boltanski: la presencia de la ausencia

C. Boltanski destaca por emplear registros tanto de una manera bidimensional o tridimensional para involucrar al espectador. Este aspecto es uno de los que más nos interesan puesto que para que la obra se complete debe haber una experiencia o reflexión por parte de quien lo mira. La obra que nos interesa analizar es la que realizó en Berlín *The missing house* (La Casa Ausente). Se trata de un solar en el que anteriormente había un edificio situado en el centro de Berlín cuyos habitantes eran judíos y que fue bombardeado en febrero de 1945. Lo que hace Cristian Boltanski, en 1990, es investigar sobre la gente que habitaba allí y cuáles eran sus nombres. De tal modo que coloca unas placas con los nombres y fechas de nacimiento y fallecimiento en el lugar concreto donde vivían del antiguo edificio que correspondía sobre cada una de las paredes de los edificios anexos.



Figuras 10 y 11. Cristian Boltanski, *La casa ausente*, 1990

De este trabajo señalamos la manera en que C. Boltanski resalta la atención sobre un espacio en concreto, haciendo visible aspectos del lugar que normalmente no se destacan y que aluden a su memoria. De ahí presuponemos una de las relaciones con el título de la obra, hacer presente lo ausente. Esto especialmente nos interesa porque la intención de nuestra intervención también es traer al momento en que el espectador interviene otros momentos antes sucedidos en esa sala.

3.4. Michelangelo Pistoletto: la percepción a través de los espejos

Hemos incluido a este artista como referente artístico por su trabajo con elementos que actúan sobre la percepción del espacio como lugar. Es decir, que resaltan o alteran las características físicas y al mismo tiempo psíquicas del mismo.

Aunque son muchas las obras de este artista, nos interesa destacar sus famosas pinturas-espejo. A estas obras en concreto nos quisiéramos referir puesto que tiene relación en dos sentidos, tanto en la parte conceptual en la que integra al espectador como parte de su obra y también a nivel formal, puesto que empleamos el mismo material para provocar esta situación. En su caso M. Pistoletto incluye a personajes que están serigrafiados sobre sus espejos, creando así una tensión entre el propio espectador reflejado y la figura representada, y planteando la idea de hacer parte de la obra al propio espectador tanto reflejado como presente dentro de la instalación. Esto nos interesa puesto que en nuestro proyecto el espectador también se contempla (en los dos sentidos) como parte de la obra.

En la obra *Pozzi* (Pozos) de 1991, sitúa espejos poligonales enmarcados sobre el suelo, reflejando así todo lo superior: el techo, los paseantes... Al asomarnos a estos espejos, es como si nos asomásemos a un pozo lleno de agua, a modo de metáfora, nos asomamos a lo profundo, vemos nuestro rostro, a veces, un rostro oculto. Se observa, además, una percepción y una dialéctica con el espacio ser reflejado de manera fragmentada.



Figura 12. Michelangelo Pistoletto, *I Pozzi*, 1991

Nos gustaría destacar las propias palabras del artista:

Yo no hago historias ni invenciones. Mi espejo es la verdad. El espejo no miente, se suele decir. Frente a un espejo lo que ves es la realidad. Sin deformaciones. Es muy importante para mí por la identificación. No sólo mi identificación sino la de todo el mundo. Y del tiempo como parte de ella. El presente está formado por imágenes que no se detienen, que pasan sin cesar. En la vida tenemos la ilusión de lo duradero, pero en el espejo la gente viene y va sin dejar huella. La única huella es la foto de la superficie que significa un instante. No los múltiples presentes en el tiempo, sino uno presente que es la memoria del presente.⁵⁸

Este es uno de los planteamientos de nuestra intervención, puesto una de las intenciones del proyecto es provocar una reflexión en el espectador. Desde el momento en que cada uno se observa en el reflejo del espejo, está el presente, pero a la vez también está en el pasado, es la suma del resto del tiempo, es la memoria que emerge a raíz de la propia visión de uno mismo, de la conciencia de ser uno mismo, el conocerse o reconocerse.

3.5. Robert Smithson: desplazamiento efímero

De la dilatada obra de R. Smithson nos vamos a centrar en el análisis del texto que escribió para el trabajo realizado en México en la provincia de Yucatán. Comentar que Smithson viaja a este lugar porque había leído y se sentía atraído por los lugares descritos en los textos del explorador John Lloyd Stephens en los que narra los incidentes sucedidos durante su viaje a México en 1843.

En la obra de *Yucatán Mirror Displacements* Smithson en 1969 realiza 9 desplazamientos de espejos, los cuales registra en fotografías. Algunas de las

⁵⁸ Fietta Jarque, *Autorretrato infinito de Michelangelo Pistoletto*, El País, Cultura, 2012, <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/13/actualidad/1334317951_350980.html>, [consulta 30 de abril de 2012].

intervenciones las emplaza cerca de las ruinas maya, en la jungla y al lado del mar. Las diferencias que encontramos de este trabajo en relación a nuestra propuesta de intervención es el lugar elegido, en su caso se da la necesidad de ser registrado en imágenes, por ser un emplazamiento natural y efímero, aunque sí con una determinada historia y memoria, mientras que en nuestro caso no necesariamente ha de ser documentado, puesto que, en parte la propia intervención, ya es algo similar a una documentación o rememoración.

En el primer desplazamiento coloca doce espejos en voladizo sobre montones de tierra roja. Cada espejo tenía doce pulgadas cuadradas. Su distribución seguía los contornos irregulares. En nuestro caso, también son 12 espejos, que vienen definidos por la forma inscrita que se dibuja dentro de la sala. En el resto de desplazamientos coloca los 12 espejos en otros emplazamientos marcados.



Figura 13. Robert Smithson, *Yucatán Mirror Displacements*, 1969

Las relaciones que encontramos con nuestra propuesta es el concepto del reflejo del espejo como una realidad, o espacio-tiempo diferente a la del espejo físico. En sus imágenes aparecen los espejos arreglados dentro de los elementos naturales, reflejando los paisajes que les rodean colocando una serie de espejos semicubiertos por la arena que reflejan los paisajes que le rodean. El concepto que se esconde tras esto es una reflexión que hace el artista sobre los espejos y que consiste en que son elementos que resaltan la distorsión entre el tiempo y el espacio, por ello emplea el término *mirror-travel* (viaje por el espejo): "I am using a mirror because the mirror in a sense is both the physical mirror and the reflection: the mirror as a concept and abstraction; then the mirror as a fact within the mirror of the concept" (Estoy usando un espejo porque el espejo es en un sentido a la vez el espejo físico y su reflexión: el espejo como un concepto y la abstracción, a continuación, el espejo como un hecho en el espejo de la concepción).⁵⁹

Esta idea también une la obra de este artista con nuestra propuesta de intervención. El tratamiento del espejo como un medio para atravesar otra dimensión del tiempo.

Las preguntas que hacen los espejos siempre se quedan a un paso de las respuestas. Los espejos florecen con los números sordos, y generan incapacidad. Los reflejos caen sobre los espejos sin lógica, y al hacerlo invalidan todo aserto racional. Los límites expresables están al otro lado de los incidentes, y nunca serán comprendidos.⁶⁰

Para Smithson los espejos interrogan, en nuestro caso la pretensión es crear una cierta reflexión en el espectador, puesto que la intención perseguida es que al ver el reflejo de nuestro yo, fragmentado o no, nos observemos, nos cuestionemos sobre nosotros, sobre el lugar, o un determinado tiempo.

⁵⁹ Traducción propia.

⁶⁰ Robert Smithson. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. IVAM. Centre Julio González. 22 abril / 13 junio. 1993, p.113.

3.6. Concha Jerez: intervención y memoria

Esta artista canaria no se ha vinculado nunca a un colectivo artístico. Si bien es cierto que a partir de los 70 ya muestra una cierta actitud radical y se interesa por la apropiación del espacio, la participación del espectador y lo multimedia. Las instalaciones de Jerez se materializan con la incorporación de elementos de manera comedida, nunca espectacular. En sus obras se percibe la reflexión filosófica sobre la realidad, y abarca conceptos como la medida, la memoria, el límite, el tiempo interior y exterior, el ruido, el silencio, el reflejo, etc.⁶¹

A partir de los 80 sus trabajos están cargados de contenido filosófico, tiende a relacionar la historia de los edificios y lugares en los que interviene o sus implicaciones en la sociedad. Añadimos las propias palabras de la artista en relación a este tema:

Para mí la instalación es una obra única compleja donde el artista desarrolla el diálogo con el espacio, imprimiéndolo de cierto sentido narrativo, aunque sea críptico, porque deben existir unas connotaciones, una coherencia con el lugar. Si yo ahondo en mi historia, también pretendo profundizar en la historia del espacio.⁶²

Destacamos en concreto su obra titulada *Límites de medición* (1986-1987) realizada en el Canal de Isabel II, para la exposición *Una obra para un espacio*. La intervención consistía en el acto de medir, de calcular medidas y proponer límites en el Depósito Elevado del Canal de Isabel II. Para ello empleó dos elementos que hacían referencia a la función original del edificio: el agua y el espejo; el primero como elemento básico del mismo, y el segundo porque a través de sus cualidades reflexivas el espectador lograría medir la totalidad del espacio interior.

⁶¹ Sánchez Argilés, Mónica, *La instalación en España 1970-2000*, Ed. Alianza, 2009, p.173.

⁶² *Ibídem*, p.174, citamos unas palabras textuales de la artista que aparecen en el texto de M. Sánchez Argilés.

Citamos unas palabras de la propia artista en las que describe la obra:

En la realización de esta pieza/instalación he partido de la estructura de la escalera, eje central del edificio, tanto por el material, hierro, con el que está hecha, lo cual permite una diafanidad grandiosa, como por las dimensiones expandidas de la misma.

He partido de los cien escalones que integran la escalera y más en concreto de un módulo constante en ellos en su parte de abajo que es la superficie nítida interior de los elementos de sujeción. Las dimensiones de este módulo son de 100 x 21 cm. que he tomado como base para toda la obra.⁶³

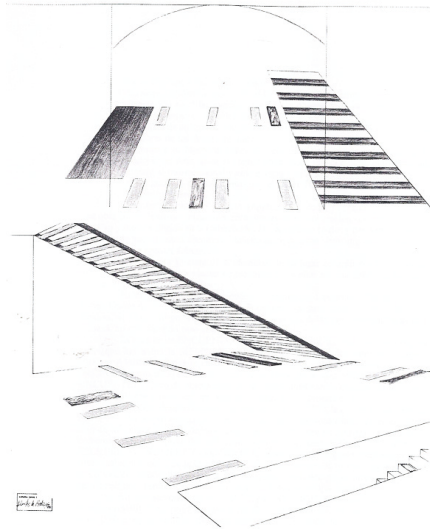


Figura 14. Concha Jerez, boceto de *Límites de Medición*, 1987

Lo que hizo fue recubrir la parte inferior de los cien peldaños que conforman la escalera del edificio, y sobre cada uno de ellos incluyó datos relativos a volúmenes de aire. En la parte inferior del edificio colocó cuatro recipientes de hierro y agua, con las mismas medidas que los espejos de los peldaños y con seis metros y medio de altura. En cada uno de los recipientes incluyó otros elementos cartas de una baraja española, con palabras ambiguas y las iniciales de los puntos cardinales N/S/E/O. En otro de los recipientes

⁶³ AA.VV. *Una obra para un espacio*, Sala de Exposiciones del Canal Isabel II, Madrid, Conserjería de cultura y deportes, 1987.

colocó, además de los elementos anteriores, ropa vieja. En el siguiente, lo mismo, más las fechas de los cuatro años que duró la construcción del depósito, junto con el nombre de los autores del depósito, el que lo inició y el que lo concluyó.

Al mismo tiempo los espejos de los escalones guardaban otra relación mental progresiva que tenía que ver con la capacidad de almacenaje del agua depositado, y con el movimiento ascendente/descendente del mismo.

Los conceptos presentes en la obra estaban relacionados con la regeneración/destrucción, azar/ambigüedad, Norte/Sur, Este/Oeste, tiempo, memoria, medida, límite, etc. Todos ellos creaban un código críptico de referencias conceptuales, que requería de la presencia física y mental del espectador para su comprensión. Sin embargo éste no lograría descifrarlo sino a través de un proceso de documentación previo.

A la vez que el espacio estaba organizado de una manera muy conceptual también se encontraban elementos que alteraban la percepción física del espacio, trasportando al espectador a un universo de ilusionismo con un mínimo de recursos, como el reflejo y la distorsión del agua y los espejos.



Figura 15. Concha Jerez, *Límites de medición*, 1987

Destacar de este trabajo la manera en que trata el espacio y el uso perceptivo del mismo, de una manera exquisita puesto que emplea elementos sutiles para hablar de la memoria del lugar e interferir en la percepción del mismo. Añadir el hecho de que emplea coordenadas espaciales para alterar el espacio, y respecto a su modo de relacionarse con el espacio, Concha Jerez apunta:

Cuando llego a un espacio lo recorro varias veces, paseo por él, y observo las zonas en las cuales no está todo definido. Y es entonces cuando los límites, la ambigüedad y la concreción, combinados, me llevan a otro tipo de vivencias; es así como me identifico con los espacios, de manera casi existencial.⁶⁴

Para finalizar con el análisis de la obra de Concha Jerez nos gustaría destacar unas palabras de la propia artista en las que comenta cómo es su proceso de proyectación:

En mi proceso de trabajo me surge un tema y a partir de ahí voy añadiendo otros temas que aparecen, pero sin abandonar la idea de origen. El tema de la memoria he comenzado a tratarlo a partir del 83, y surgen otros, como los espejismos. He comenzado a hablar de espejismos porque lo observado en mi memoria me ha parecido real y esto me hace preguntarme si todo es espejismo.⁶⁵

Nos identificamos plenamente con esta descripción puesto que en nuestro proceso de creación de todo este trabajo nos ha sucedido lo mismo, salvo que en nuestro caso entendemos los espejismos como huellas o recuerdos.

⁶⁴ *Ibidem*. Cita textual de la entrevista realizada por Darío Corbeira a Concha Jerez.

⁶⁵ *Ibidem*.

4. LA GALLERA

La Gallera es una sala de exposiciones que pertenece al Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y se ubica en pleno centro de la ciudad, junto a la Plaza del Ayuntamiento, la Lonja y el Mercado Central, concretamente en la calle *Aluders*, transversal a la calle Linterna. Es un edificio dotado de gran altura y posee un reducido diámetro que crea un espacio muy peculiar y atractivo.

En este local se desarrollan propuestas artísticas que en general son creadas específicamente para esta sala. Actualmente sólo se utilizan dos plantas, de las tres que lo forman, como espacio expositivo.

4. 1. Historia de la Gallera y descripción del espacio

El origen de las peleas de gallos data de hace más de 2500 años, y las primeras noticias nos llegan desde China e India. Posteriormente, en la Antigua Roma se consideraban signo de valentía. A raíz de la colonización de América fueron exportadas por los conquistadores españoles.



Figura 16. Jean-Léon Gérôme, *Pelea de gallos*, 1846

En el siglo XIX en Valencia se encontraban al menos tres galleras, uno en la zona del llano de la *Zaidia* (calle Sagunto) , que fue por unos años el estudio del pintor Francisco Domingo Marqués, y también un circo gallístico construido en el 1881 en el número 48 de la calle Maldonado.

El barrio de *Velluters* no se distinguió por la proliferación de locales de diversión ni de espectáculos públicos. Esta barriada fue absorbida por los conceptos de trabajo y vivienda, por lo que dentro del "mundillo" de las diversiones, podemos destacar el juego de la pelota, situado en la plaza de la Bocha, y los circos gallísticos.⁶⁶ Éstos eran construcciones muy ligeras, en madera o fundición, y que quizás algunas fueron desmontables. La idiosincrasia de estos espacios es similar a la de los circos urbanos, sólo que de muy reducidas dimensiones. Tienen cierto parecido con las cátedras de anatomía antiguas, espacios de planta central, circular o poligonal asimilada, rodeadas de anfiteatros, tanto en planta como en las altas, por todos lados del polígono, con la característica de que van teniendo mayores pendientes, según se asciende a las distintas plantas en altura, para mantener la visual sobre el "ruedo" anatómico o gallístico.

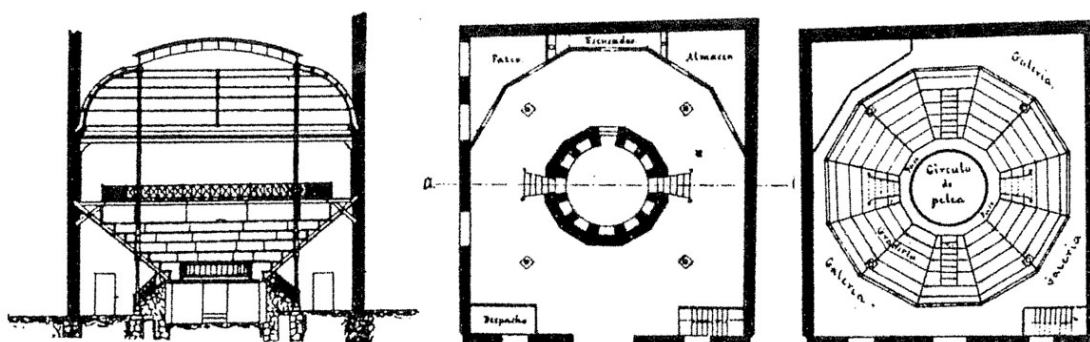


Figura 17. Planos de un circo gallístico

Daniel Benito Goerlich, en su libro *La arquitectura del eclecticismo en Valencia*, publica las plantas y la sección de un circo gallístico diseñado por Enrique Semper, en 1881, para un tal Pascual Beta⁶⁷, en la calle Maldonado nº 48, con graderío de planta dodecagonal, inscrita en un cuadrado, dando noticia también de que también para el citado señor Beta, el maestro de obras Manuel Ferrando había diseñado uno anterior, en 1869, en la calle Saluders nº 3,

⁶⁶ Corbín Ferrer, Juan-Luis, *Barrio del Pilar, Antiguo de Velluters*, Valencia, ed. Federico Domenech, 1991, p.67.

⁶⁷ Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia*, 2ª edición, 1992, pp.52-53.

C/ *Aluders* nº7⁶⁸, y en la fecha que ostenta su reja 1870 debe ser el edificio que nos ocupa.

Según nos comenta Vicente García Cervera, propietario de la galería *Val i 30*, en el lugar donde se edificó La Gallera, se ubicaban las adoberías, de ahí el nombre la calle *Aluders*, donde se curtían y se adobaban las pieles; y se preparaban los trabajos de marroquinería, como en cualquier zoco de Fés o Marraqués. Por esto V. García Cervera piensa que incluso puede que fuera donde se encontraban las tenerías en tiempo árabe. Es por esto que justo debajo del suelo de La Gallera se encuentran unas tinajas como aquellas de los zocos y una acequia en la parte posterior.

A principios del siglo XX se empiezan a trasladar cementerios municipales fuera de la ciudad, fuera de murallas, y con ellos los cuerpos de los que habían sido *almas*. Decidieron con este argumento que también debían ser trasladados los oficios, y con más motivo los que producían hedor, las adoberías, por lo que se reubicaron en la calle *Blanquerías*.

La Gallera como circo de gallístico, se inauguró en el año 1870 y a principios del siglo XX dejó de serlo, debido a que se producían muchas peleas.⁶⁹ El barrio de *Velluters* en aquel momento era muy inseguro, y mucho más funcionando La Gallera, porque se hacía apuestas sobre animales vivos, con sangre de por medio, lo que producía un enardecimiento de la gente. Se producían cuchilladas, navajazos, peleas constantes hasta que el gobernador del momento la cerró.

⁶⁸ Orellana, Marcos Antonio, *Valencia antigua y moderna*, tomo I, pp. 74-80. El nombre de la calle hace referencia al antiguo gremio de *aluders* situado en las tenerías, cuyo oficio consistía en curar y aderezar pieles.

⁶⁹ Una aclaración que nos permitimos señalar es que en España la regulación de la protección animal corresponde a las Comunidades Autónomas, algunas de las cuales han promulgado leyes de protección animal autonómicas. La falta de legislación a nivel nacional ha dado lugar a una confusión e incluso contradicción legal entre las diferentes leyes autonómicas. En general las peleas de gallos se prohibieron en nuestro país en los años 90, con legislaciones que establecen la prohibición de usar animales en peleas, fiestas, espectáculos y otras actividades que conlleven maltrato, crueldad o sufrimiento, (sin entrar a considerar las corridas de toros) con la excepción de Andalucía y las Islas Canarias, único lugar en Europa donde estos combates son legales.

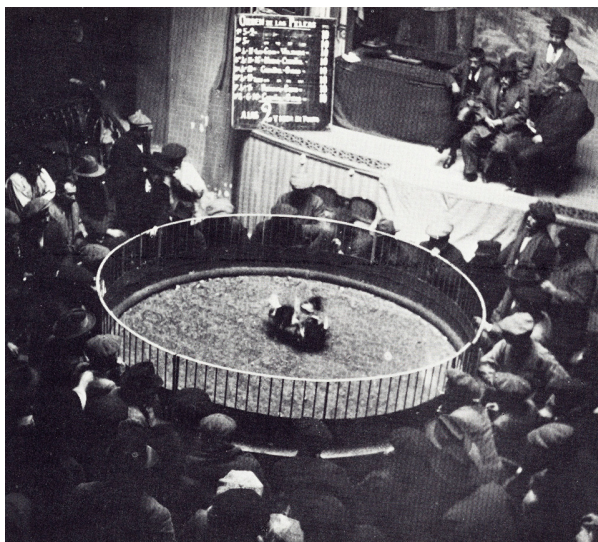


Figura 18. Imagen antigua en Valencia fue la de las peleas de gallos, en locales especializados y conocidos por "galleras". La fotografía recuerda una de estas peleas, en 1900, presenciada por los espectadores, que cruzaban sus apuestas

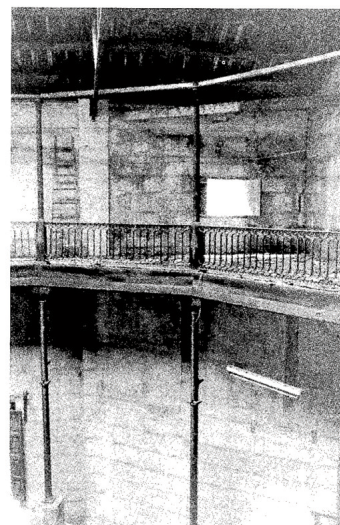
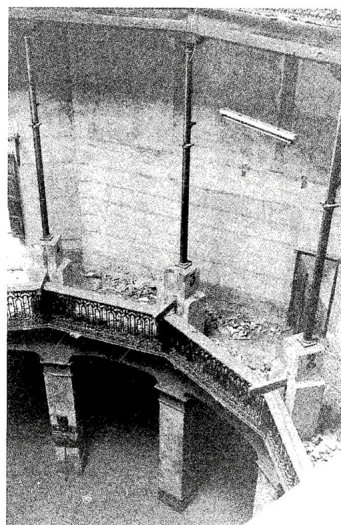
Como curiosidad comentar que según relata Vicente García Cervera el suelo de La Gallera era de madera, debajo de la cual había paja y estiércol, más excrementos que paja, y la madera encima. La paja al fermentar da calor y el sistema de calefacción de la sala era ése. En las columnas más altas había unos pebeteros que iluminaban la escena. El ruedo estaba encima de esa madera. Alrededor se situaban los que habían pagado más y arriba los que menos.

Luego fue *Café Cantante*, y posteriormente almacén donde depositaban sus cargas los *ordinarios*, eran pequeños transportistas que hacían traslado de mercancías entre la ciudad de Valencia y los pueblos vecinos como Cheste, Mislata, Llíria, Casinos, Ribaroja, etc. Dejaban su género entre los tenían su espacio propio que quedaban entre columnas. Posteriormente se utilizó como almacén de una ferretería llamada *Casa Plancharel*, y luego permaneció cerrado unos 15 años.

En el año 88 la galería *Val i 30* se plantea trasladarse a otro local más amplio. En esa búsqueda de nuevo espacio encuentran muy interesante el edificio de La Gallera. Era propiedad de unas hermanas ancianas, cuyos sobrinos que al mismo tiempo eran sus abogados, eran los que se encargaron

de gestionar los asuntos relacionados con el alquiler del edificio. Se hizo un contrato de alquiler del local por una duración de 20 años.

El espacio estaba muy deteriorado, según V. García, había que hacer una gran inversión, pero en aquel momento la galería *Val i 30* lo pudo abordar, puesto que el mercado del arte se encontraba en un periodo próspero. Se pusieron en contacto con una empresa constructora, y realizaron el encargo. Para la restauración se empleó un año, y estuvo a cargo del proyecto el arquitecto Joaquín Lara. El edificio tenía uso cultural en el plan de protección y reforma interior, estando catalogado además como de protección integral.



Figuras 19, 20, 21, 22. La Gallera antes de la rehabilitación, 1990

Según se relata en uno de los artículos de la revista *Tribuna de Construcción*⁷⁰ en el desarrollo de la restauración se optó porque la planta baja y primera fueran accesibles al público, mientras que la segunda se reservó para uso privado, es decir, como almacén del galerista.

En el plano constructivo, el edificio presentaba una serie de problemas derivados de la humedad como goteras en la cubierta, cabezas de vigas y viguetas destruidas por la carcoma, muros perimetrales en mal estado, grietas en el muro de la fachada. Algunas de las soluciones realizadas fueron eliminar las goteras mediante retejeados puntuales y la de renovar todas las canales y bajantes de agua de las cubiertas. Los forjados, de vigas de madera y *revoltos*⁷¹, se descubrieron por su parte superior, sustituyendo las vigas en mal estado, y una vez saneados, se utilizaron como encofrado para nuevos forjados de poco espesor, pero fuertemente armados, y dotados de zuncho⁷² perimetral empotrado en los muros perimetrales, y de otro zuncho interior en forma de anillo, alrededor del hueco dodecagonal central. Se efectuaron también zunchos armados en la coronación de los muros de fachada y trasero, para impedir los movimientos de la cubierta, posteriormente se graparon las grietas de estos muros.

Se tuvo que trazar una nueva escalera que cumpliera con las normativas de vías de emergencia, en el lugar de la antigua. En un primer lugar se concibió como circular para que funcionara como elemento escultórico y acompañara al uso del espacio como galería de arte. Se proyectó una escalera inspirada en la torre de Tatlin, pero fue descartada por el excesivo protagonismo que podía adquirir, y restar importancia tanto a las obras allí expuestas como a la propia monumentalidad del edificio. La escalera que finalmente se construyó, se esconde tras un muro poligonal, que refuerza al idea de *circularidad* visual del circo, y que cambia ligeramente en cada planta según la altura. Además se construyó otra escalera en la diagonal opuesta

⁷⁰ AA.VV, *Tribuna de la Construcción* nº 31, Valencia, 1997, p. 36-41. En uno de sus artículos se realiza una descripción de cómo estaba antes la sala y cómo se restauró.

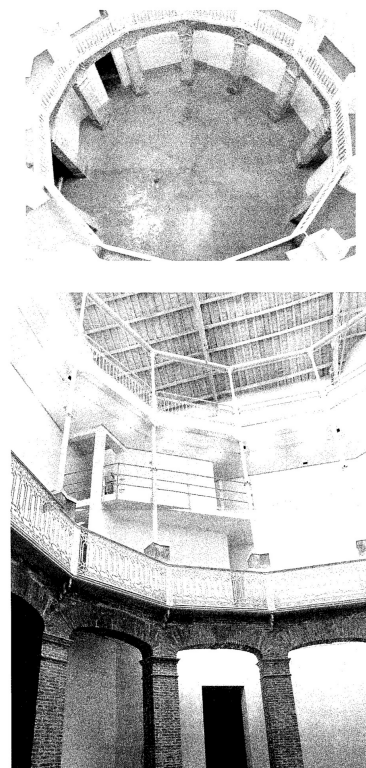
⁷¹ Traducción de *Soft Català*: bovedillas.

⁷² Definición de la DRAE: refuerzo metálico, generalmente de acero, para juntar y atar elementos constructivos de un edificio en ruinas.

como acceso de salida de emergencia. La edificación anexa posterior se destinó a despachos, almacenes y aseos de la galería.

Sobre el tratamiento del estilo se da algo *deconstructivo*, pero mantiene en todo momento su funcionalidad. En el tratamiento de interiores definitivo se optó por un enlucido y pintado en blanco, salvaguardando los arcos del polígono central de la planta baja en la que se restauró la fábrica de ladrillo macizo y dejándola a la vista. Para los pilares de fundición y barandillas se empleó pintura *Oxidon* gris oscura. El interior de la cubierta se pintó de blanco y así hacer más luminoso el local.

En 1991 se inauguró con el nombre de *Ambiente Cero*, pero siempre fue conocida como La Gallera. Se realizaban exposiciones de artistas de Roma, París... En 1992 con la guerra del Golfo en Kuwait, se produjo una situación parecida a la actual, provocando un trastorno económico mundial que afectó como siempre al comercio del arte. La galería se quedó sin recursos para continuar con los todos gastos que conllevaba el espacio. Es en este momento cuando se decide dejarla. Tras algunas negociaciones con Pilar Pedraza, que ejercía como Consejera de Cultura, la galería realquila el edificio al la Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.



Figuras 23 y 24. La Gallera restaurada, 1991.

En 1996 cambia la situación política y *Val i 30* reanuda el contrato de alquiler, esta vez con Consuelo Císcar, quien cumplía las funciones como Secretaría de Cultura. En el año 2000 finaliza el contrato de *Val i 30* con las propietarias de La Gallera, y a partir de este momento es la Consejería de Cultura, a cargo de la cual estaba Juan Font de Mora, a través del Consorcio del Museos la que se encarga de realizar los trámites de alquiler de la sala.

Desde el año 2005 el Consorcio de Museos trata de dar a cada una de sus salas una entidad propia, por lo que se ha reservado este espacio para acoger exposiciones, pero sobre todo dentro de las nuevas disciplinas propias del arte contemporáneo, como instalaciones por ejemplo.

Descripción de la sala

La Gallera, es posiblemente el único vestigio de una tipología urbana rara, pero no infrecuente en su época. Se trata de un edificio industrial del siglo XIX. Nació, como su propio nombre indica, para celebrar en su interior peleas de gallos, de ahí su estructura circular, que inscribe un dodecágono, con tres pisos de altura, cuyas balconadas miran hacia el centro y permiten observar el espacio en su totalidad. Su planta es básicamente un cuadrado, con el ángulo superior derecho achaflanado, en el que se inscribe un hueco central dodecagonal, que atraviesa también los forjados de las plantas superiores.

El techo consta de una cubierta a dos aguas, con el eje paralelo a la calle, y se apoya en dos grandes cerchas de madera atirantadas reformadas con elementos metálicos. En su centro existe un gran lucernario, también a dos aguas, sobreelevado ligeramente de la cubierta, y coincidiendo en planta con el dodecágono central.

En la zona trasera se ubica una antigua edificación, ahora anexa, preexistente con fábricas del siglo XVIII y restos en ella de elementos anteriores. Los forjados del circo propiamente dicho se apoyan perimetralmente en la fachada de la calle *Aluders* y en los dos muros medianeros. También se apoyan en el tambor dodecagonal interior, constituido en planta baja por sólidos arcos rebajados de fábrica de ladrillo, y en las plantas 1º y 2º por pilares de fundición en los ángulos del dodecágono.

Antiguamente la única escalera existente se situaba en el rincón del fondo izquierdo de planta triangular, achaflanando el ángulo, a la derecha el ángulo del fondo tiene también un chaflán, recayente a un patio de luces estrecho y húmedo. Desde la entrada se conformaba un fondo poligonal tras los arcos centrales. Esto daba cierta idea de "circularidad". Este esquema se

repetía también en la 1º planta, donde además los dos ángulos de la fachada estaban achaflanados conformando dos almacenes triangulares. En la 2ª planta el espacio estaba completamente libre, sólo se observaba el desembarco de la escalera y la pequeña barandilla del hueco dodecagonal central. Eran observables en los revocos de los muros las huellas de los altos graderíos de madera en la planta baja y primera.⁷³

La descripción del espacio que realizamos a continuación trata de reproducir lo que visualmente cada persona que entra en la sala puede observar cuando entra en este espacio, obviando la posible exposición vigente en ese momento, y en la que nos hemos basado para realizar nuestra maqueta.

La entrada al edificio consta de una doble puerta de madera de 3 m. de altura por 2 m. de anchura. La puerta de acceso indica la época en la que fue construido el edificio, puesto que en el arco que describe la puerta, en el intradós (la parte interna de la dovela) está forjado en hierro el año 1870.



Figura 25. Puerta de acceso a la sala

⁷³ AA.VV, *Tribuna de la Construcción* nº 31, Op. Cit.

Se accede a la sala a través de una pequeña rampa de unos 2 m. de longitud. Se encuentra una planta cuadrangular sobre la que se inscribe un dodecágono formado por 12 columnas. El diámetro de la planta baja es de 10 m. A la derecha de la puerta de entrada está situada una mesa en donde se puede ver el catálogo de la exposición vigente y folletos.

En la planta baja se inscribe un dodecágono y consta de 12 columnas. Estas columnas están compuestas por una basa de piedra con textura abujardada, sobre la que se asienta el buste construido con ladrillo caravista, para terminar en un capitel cuadrangular. La distancia que separa a unas de otras es de 2 m. y la altura de cada una de ellas es de 3 m. de altura. Los arcos que forman son de tipo rebajado o escarzano, y también están contruidos con el mismo ladrillo antes mencionado.

El suelo de la planta baja es de mármol gris jaspeado. Las piezas de mármol son triangulares de tal modo que se unen por sus vértices en el centro. La base de estas piezas comienzan entre dos columnas, para ir estrechándose hasta finalizar en el punto central de la sala. Detrás de las columnas de la planta baja encontramos un espacio de unos 2 m. de ancho, más reducido que en las plantas superiores.



Figuras 26. Vista de la cenital de la planta baja



Figura 27. Vista del alzado de la sala

En el recorrido de la sala hacia la izquierda, en la esquina existe un espacio de 3 m. x 2 m. Seguidamente se observa una escalera da acceso a la primera planta. La escalera está compuesta por 13 escalones y a continuación hay otra escalera que gira hacia la derecha y tiene 11 escalones. En esta planta se encuentra un pequeño espacio más amplio antes de comenzar a estrecharse y convertirse en un pasillo circular que rodea la sala. La balaustrada es de hierro forjado con motivos modernistas y pintada de un blanco crema. Es una gran balconada circular a través de la cual el espectador puede asomarse y mirar desde un punto de vista cenital la planta baja.



Figuras 28 y 29. Vista del pasillo de acceso a la primera planta



Figura 30. Vista de la balconada



Figura 31. Plano detalle del forjado

En la primera planta las columnas de la planta baja continúan en altura, pero tienen como basa una forma paralelepípeda más alta. Termina en un cubo partido por una de sus caras, la que da al ruedo. Las columnas aquí son del mismo hierro y color que la balaustrada. Las paredes se van adaptando a la forma dodecagonal de la planta baja, pero sus lados son más amplios, y no dibujan una forma geométrica regular. La altura de esta planta es de 4m. 70cm.



Figura 32. Columnas y balconada 1ª planta

Durante el recorrido circular que describe el pasillo encontramos una esquina con un espacio algo más abierto que termina en una balconada con una escalera que da acceso a la planta baja, pero que en la actualidad permanece cerrada. El pasillo mide entre 2 m. y 1m. de ancho según coincida o no con las bases de las columnas. En la siguiente esquina se vuelve a dar una ampliación del pasillo de 3 m. cuadrados, coincidiendo al mismo nivel que la de la planta baja.

El recorrido continúa en otro pasillo que termina en otra escalera que da acceso al segundo piso. En esta parte hay una balconada con altura intermedia. Y también se encuentra en esta esquina el acceso a la segunda planta a la cual no se puede acceder porque desde hace algunos años esta parte está cerrada al público.



Figuras 33 y 34. Vistas del pasillo y parte de la balconada de la primera planta

Las columnas de la primera planta continúan hasta la segunda planta para terminar en la parte más baja de la cubierta a dos aguas. En esta ocasión las columnas no tienen basa sino que son la continuación de las de la primera planta. La balaustrada de la segunda planta también es de hierro forjado pero los motivos geométricos son más sencillos que los de la primera.

El techo, actualmente está cubierto, aunque en exposiciones anteriores estaba a la vista y se podía apreciar el diseño de la arquitectura industrial. Es un techo a dos aguas con vigas de madera y de hierro. En el centro existe un tragaluz con forma cuadrada que se acopla a las dos aguas que forma el techo.



Figura 35. Vista de la sala desde la primera planta

4.2. Intervenciones artísticas en La Gallera.

Hemos realizado una búsqueda sobre los artistas que han expuesto en La Gallera desde 1998 hasta la actualidad. Tras realizar una primera aproximación detectamos que no todos los artistas que han trabajado con la memoria del espacio, y por ello, hemos seleccionado a algunos de ellos siguiendo ciertos criterios. Éstos han sido que al realizar su intervención tuvieran en cuenta la memoria del espacio y/o también que trataran el tema de la memoria en general.

Hemos tenido el placer de conversar, aprender y compartir opiniones con Pedro Ortuño, Teresa Cebrián, Juan Olivares y Javier Velasco. Quisiéramos destacar la generosidad y amabilidad de cada uno de ellos, y resaltar que desde el primer momento han querido participar y colaborar en este trabajo de investigación.

Durante el desarrollo de cada uno de los subapartados hemos seguido el siguiente esquema: en primer lugar presentamos al artista, en segundo lugar explicamos en qué consistió su propuesta para este espacio tanto a nivel formal como conceptual, y los problemas que encontró. Seguidamente exponemos las reflexiones a posteriori de cada uno de los artistas sobre su exposición. Y por último mencionamos lo que hemos aprendido o lo que nos ha parecido más interesante de cada uno de los diferentes planteamientos tienen en común con nuestro proyecto de final de máster.

Hemos incluido algunos fragmentos de las transcripciones de las entrevistas realizadas a cada uno de ellos, pero no las hemos incluido como anexo puesto que han sido realizadas en un ambiente coloquial y no lo hemos considerado procedente. También existen archivos de video, que no hemos anexado por las mismas razones, salvo en el caso de Javier Velasco que por ajustes de tiempo decidimos realizar la entrevista vía correo electrónico.

4.2.1. *El Extraño Honor de las Gallinas de Pedro Ortuño, 1998*

Pedro Ortuño es un artista muy ligado al arte audiovisual y de reportaje social. Durante la entrevista que mantuvimos con él nos explicó que estuvo muy influenciado por todo el activismo norteamericano de las "Guerrilla Girls", o el grupo "Act Up". Tras regresar de E.E.U.U fue cuando realizó la exposición en La Gallera, que fue comisariada por José Miguel Cortés.

La cuestión que planteaba P. Ortuño la exponemos citando textualmente sus palabras:

Observé que en nuestro contexto machista, a las personas homosexuales, a los débiles, a los que muestran excesivamente su lado femenino, el peor insulto que se les podía hacer, sobre todo en la época de la dictadura, era llamarles gallinas. A la hora de intervenir en el espacio de la Gallera, mi intención fue la de intentar subvertir ese espacio y dar voz a aquellas personas que habían sido marginadas por su condición sexual en otras épocas.

El espacio de la gallería fue construido para que los espectadores contemplasen la lucha entre dos gallos y para mí, en ese espacio, presentar a personas que en un momento difícil de nuestra historia habían tomado una actitud de reivindicación en cuanto a la lucha por la igualdad de género, significaba representar a esas valientes gallinas que no pudieron alzar la voz durante mucho tiempo.⁷⁴

Para empezar el título hace referencia a las gallinas, es decir, es una metáfora para representar a la parte más débil de la sociedad, frente a la masculina, machista o violenta. Es necesario mencionar que Pedro nos dejó claro que esa exposición estuvo pensada para ese tiempo social concreto (*site specific*) y que si tuviera que realizar una intervención en ese mismo espacio en la actualidad seguramente trataría sobre otro tema.

La trayectoria de este artista se centra en la temática social de género, no como reivindicación sino como una manera de contar algo de otra forma, desde otra perspectiva. Pedro Ortuño capta la esencia de la violencia machista que se

⁷⁴ Transcripción de la entrevista realizada a Pedro Ortuño el 21 de enero de 2012.

puede respirar en el espacio de La Gallera para poder invertirla y traducirla en un espacio de lucha de los más débiles, de lucha social. Plasma la memoria del espacio a partir de la subversión de éste mismo. Parte del concepto del espacio de La Gallera como lugar destinado a la violencia, de exaltación del machismo, y de ahí su intención de resaltar su lado más femenino. Para ello, en su instalación presenta personajes de convicciones activistas como Armand Fluvier, fundador del colectivo *LANDA*, Empar Pineda, perteneciente al partido comunista de Barcelona, y una de las primeras personas con cargo político que se declaró lesbiana; Lidia Falcòn, activista feminista; y Clara (Ramón) quien dirigía el programa de *RadioClara*, y formaba parte del grupo *Ploma-dos*.

Además realiza una comparación de dos versiones sobre la temática de género. Una la oficialista, encarnada en un programa de radio emitido durante el franquismo, de Elena Francis, en el que se dictaban las normas de comportamiento de la mujer española. Y la otra versión más oculta la de las entrevistas con estas "valientes gallinas" o personas que habían participado de forma activa en la lucha de liberación de los movimientos de género.

En el espacio central o ruedo, por así llamarlo, construye un *ring* de pelea en el que se enfrentan dos pantallas de video. En cada una de ellas se puede ver un video de la versión oficialista y la personal sobre cuestiones de género. En uno se emiten imágenes de anuncios de televisión en los que están muy marcados los roles del hombre y la mujer, y en el otro imágenes de personas en un camerino travestiéndose. Además coloca un espejo giratorio en medio de ellas, de tal forma que durante algunos instantes las imágenes se superponen, y se invierten las imágenes periféricas con las oficialistas.



Figura 36. Imagen del ring en la planta baja

También se puede ver junto a la escalera que sube a la primera planta un video de una grabación en *Super 8 mm* de una de las primeras manifestaciones de género que hubo en Valencia en el año 1978, cuya función es la de documento.

En la primera planta se ubica una instalación de audio, con sonido radiofónico de archivos que el artista encontró sobre dos programas de radio, uno era el *Consultorio femenino de Elena Francis*, que se difundía a nivel nacional; y el otro el de *La Peineta Rebelde*, que se difundía a nivel local en una emisora libertaria no estatal. Esta instalación funcionaba a través de unos sensores de luz, los cuales se accionaban por el espectador al acercarse y se activaba el audio.



Figura 37. Imagen de un fragmento de la entrevista con Clara

En el otro extremo de la planta coloca un video proyectado sobre la pared en el cual se puede ver y escuchar entrevistas que realizó a diferentes personas implicadas socialmente con la reivindicaciones de los colectivos feministas y homosexuales, como Clara, Lidia Falcó, Empar Pineda.

Y por último en el techo de la sala proyectó una imagen de una pelea de gallos en la que se distinguen tres militares que contemplan la escena, como si estuvieran observando el *ring* de pelea, pero como nuevo espacio de reivindicación de los débiles, de las valientes gallinas.



Figura 38. Imagen de la fotografía proyectada en el techo

El artista se plantea el espacio como un *multilugar*, quiere decir que no proyecta un recorrido único por el que el espectador tenga que transitar.

Uno de los problemas a nivel técnico que Pedro encontró fue el de que los diferentes sonidos no se interfirieran mutuamente, por eso algunos de los videos que se emitían se escuchaban con auriculares. El audio general era el de las imágenes televisivas que se proyectaban en el *ring*, el resto del audio de la exposición se activaba a través de unos sensores cuando el espectador se acercaba y las entrevistas a las personas mencionadas anteriormente.

Uno de los objetivos que la exposición pretendía era recordar unos hechos de nuestra historia para generar reflexiones en aquel momento concreto. La conclusión a la que llega Pedro Ortuño tras la exposición es que la gente no lo entendió, salvo algunas personas un poco más concienciadas que formaban parte de ciertos colectivos:

Se vio como una recopilación de todo este material de archivo, película de super8 de 1978 con imágenes de una de las primeras manifestaciones por la igualdad de género llevadas a cabo en Valencia, sonidos de programas radiofónicos como el consultorio de Elena Francis, La peineta rebelde etc.. En el ámbito artístico pienso que la exposición no se llegó a vincular con el género sino más bien se entendió como un proyecto de recopilación de documentos sobre la ciudad. Muchos artistas en los 90 al tratar sobre cuestiones de género

lo hicieron mostrando imágenes de fragmentos del cuerpo desnudo y/o manipulado, en mi caso no fue así.⁷⁵

Consideramos el proyecto de Pedro Ortuño muy coherente porque encaja de una manera precisa la memoria de la sala con el momento social que estaba sucediendo en la época en la que realiza su intervención. A partir de tener esta charla con el artista comenzamos a comprender muchas cosas sobre cómo había planteado él la instalación. Debemos mencionar que a partir de ese momento nos cuestionamos otras formas de concebir el proyecto para la sala de La Gallera, puesto que aprendimos a hacer una valoración de las connotaciones semánticas de lugar para después poder relacionarlas con la memoria en general y con la de la propia sala.

Tras conocer con más detalle la instalación de P. Ortuño fue cuando nos planteamos la posibilidad de subvertir el espacio, no tanto de una forma conceptual como lo hace él, sino espacial, pero sí metafórica, puesto que en nuestro proyecto se pretende invertir el centro de la sala a la periferia, el techo al suelo, etc., de tal manera que lo observado pueda convertirse en observador y viceversa, dependiendo de la parte del espacio en la que nos encontremos.

Al igual que Pedro, pretendemos tratar la memoria del propio espacio como parte de nuestro proyecto, pero ampliándola hasta la actualidad en la que funciona como sala de exposiciones. Además en nuestro caso la intervención no posee un sentido de crítica social o reivindicativo, pero sí coincidimos con el artista en la intención de hablar de una memoria al mismo tiempo que social o colectiva también individual.

⁷⁵ *Ibidem.*

4.2.2. *Del Silencio de las Lágrimas de Teresa Cebrián, 1999*

Esta artista lleva a sus espaldas una amplia carrera en la cual ha realizado diferentes tipos de obras artísticas, unas más escultóricas, otras más audiovisuales e instalaciones de diversas naturalezas. Según nos comenta Teresa Cebrián, el catálogo de la exposición de La Gallera fue un catálogo dividido. Ella quería "hacer una separación entre la obra escultórica, la obra presentada y la obra de instalación. Yo creo que la instalación es algo distinto de la escultura".

En un principio nos dimos cuenta de que en la exposición que realizó para este espacio no tuvo en cuenta la memoria del lugar, pero sí se proyectó expresamente para La Gallera. Nos ha interesado mucho conocer algo más de cerca el proceso de proyección y de montaje, de una manera muy personal de proyectar la instalación para esta sala.

Su exposición se titula *Del Silencio de las lágrimas* según ella nos dijo fue concebido en inglés como *On silence words*, sobre el silencio. Se trata de una intervención en la que se resalta la acción de llorar, a través de diferentes elementos como una fuente de lágrimas, unos pañuelos bordados, unas lagrimas de parafina, y fotografías en las que aparecen unos *lacrimae*.

Esto aquí se tradujo como el silencio de las lágrimas porque las lágrimas de dolor no son muy públicas, y las de alegría a veces, se intentan controlar. Es el silencio de todo eso, lo que es como una gran pregunta. Las lágrimas que curiosamente los hombres no pueden llorar, y el hecho de que las mujeres lloran a montones. En la parte de arriba estaban las lágrimas en las cajas de luz, para así darles el rango de importantísimo, haciendo referencia a los *lacrimae*, que eran unos aparatos en los que se recogían las lágrimas del emperador para guardarlas, ya que ni sus lágrimas podían ser desechadas.⁷⁶

Otra de las cuestiones que trata es la violencia de género, la artista no se considera extremadamente feminista, pero se plantea el tema en personas

⁷⁶ Transcripción de la entrevista realizada a Teresa Cebrián el 11 de febrero de 2012.

menores. Teresa tenía muy claro qué era lo que quería hacer en ese espacio, y cómo conseguir que el espectador siguiera el recorrido que ella había marcado.

En la planta baja colocó dos piezas. La primera la sitúa en una de las esquinas y cuyas paredes pinta de negro, era una cama con sábanas blancas bordadas sobre la que estaba colocada una trenza de cabello dorado encima. La trenza es un elemento decorativo que se corta al casarse con el hombre o con Dios, pues es el fin de la coquetería ajena. La segunda pieza era el vestido negro de novia de su madre, la cual estaba de luto por la muerte de su hermana.

Justo en la parte central había colocado una fuente de lágrimas, cuya construcción había sido encargada a un taller con el que la artista trabajaba asiduamente. Esta fuente estaba compuesta de una estructura de aluminio en la cual había una serie de agujeros por los que se vertían las gotas o lágrimas.



Figuras 39 y 40. Piezas de la exposición de Teresa Cebrián, *El silencio de las lágrimas*, 1999.

En el acceso a la primera planta situó una cortina hecha de lágrimas de parafina, y tras atravesarla se podía leer escrito en el suelo "es su turno", que como muy bien nos explicó Teresa, era su turno de entrar, de llorar, y seguidamente se veían unas cajas de luz con unos pañuelos que tenían palabras bordadas y que aludían a emociones. Estaban bordados en oro y plata, en referencia a que las lágrimas pueden ser de alegría o tristeza.

A continuación se encontraba un ábaco, en el que también había lágrimas de parafina situadas como cuentas, y un pequeño taburete junto con una pizarra en la que podías anotar, contar, dibujar...

En el último piso, situó unas fotografías dentro de unas cajas de luz en las que se veía un ojo (el de la propia artista) que derramaba lágrimas fedatarias que eran recogidas por un *lacrimae*, el instrumento por el cual se guardaban en la antigua Roma las lágrimas del emperador. Teresa nos indicó que lo que pretendía comunicar, entre otras cosas, era que las lágrimas deberían expresarse mucho más a menudo.

La intervención de la artista incluía una música de estilo contemporáneo compuesta por su amigo José Manuel López López expresamente para la exposición en la que se mezclaban sonidos de agua con la voz de una mujer que cantaba.

El mayor problema con el que se encontró fue la luz, el poder crear un ambiente de oscuridad fue casi imposible, porque en un espacio circular al proyectar alguna luz se ilumina todo. Nos impresionó su perfeccionismo por crear un ambiente muy determinado.

La artista argumenta que en su proceso de proyección normalmente prácticamente no dibuja ni hace maquetas, sino que "sale todo de la *testa*", sabe lo que quiere hacer, cómo lo quiere hacer y cómo lo quiere montar, y si encuentra algún problema sobre el terreno pues busca una solución. Nos pareció muy interesante el ver cómo proyectaba, de una manera tan personal y tan segura. Además Teresa Cebrián nos comentaba sobre la sala de La Gallera que ella consideraba este espacio una pieza en sí, y que pensaba que "por eso muchos artistas tratan de meter una pieza enorme abajo", pero que ella pensó que planteándolo de otra manera también podía funcionar. Esto en concreto nos hizo reflexionar sobre los diversos planteamientos posibles y las maneras de proyectar diferentes.

De la charla con T. Cebrián hemos aprendido a dialogar con el espacio, a no intentar ocuparlo de una manera impositiva, sino que a través de elementos más sutiles como puedan ser el agua, los sonidos, se puede

intervenir acertadamente. Añadir a esto, la manera en que usa las palabras para desarrollar conceptos, en nuestro caso la palabra forma parte de la imagen transferida a modo de huella, y la intención también es aportar sentido a los conceptos planteados.

Tras la conversación mantenida hemos profundizado en la parte de nuestro proyecto más personal y hemos apreciado cómo hablar de la parte más íntima, la que habla de la propia memoria de cada uno y al mismo tiempo de la memoria del espacio. Pensamos que en el fondo de todo, cuando proyectamos hablamos de nosotros mismos y al mismo tiempo de los demás en un sentido universal, independientemente del tema que estemos tratando.

4.2.3. Hilvanar el Espacio de Juan Olivares, 2008

Este joven artista inicia su trayectoria en un terreno pictórico. En su obra realiza asociaciones de ideas que hacen referencia a su proceso creativo, como es el caso de la huella visual, y las similitudes metafóricas entre palabras como retales y recuerdos, respuntes y pasos...que dan claves de lectura para entender su trabajo.

Aborda la intervención en La Gallera desde un punto de vista pictórico, tratando de expandir la pintura hacia la tercera dimensión. Para Juan Olivares esta exposición fue un reto debido a las características específicas y tan peculiares de la sala.

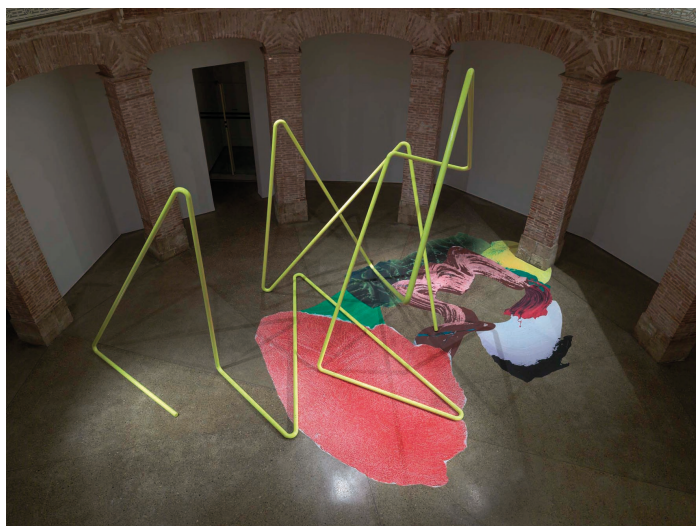
En su proyecto Juan no tuvo en cuenta la memoria de la sala porque según propias palabras :

Había un interés también por el propio espacio que era una gallería donde se generan peleas, también el espectador tendría bastante importancia. Sí que revisé todas esas ideas pero realmente en mi trabajo no había ninguna conexión directa. Entonces haberlo hecho así, me hubiera resultado forzado y no era sincero, simplemente lo abordé desde mi trabajo. La única referencia que hay a la memoria, es a una memoria visual, a un recuerdo, por ejemplo, el lavado, técnica en la que genero un brochazo y cuando está mordiente borro la pintura con una manguera y queda la huella del

gesto. Eso remite al recuerdo pero de una manera poética, no muy concreta. Así que preferí dejar la historia del edificio al margen.⁷⁷

La concepción del proyecto expositivo de Juan Olivares para La Gallera fue cambiando en las sucesivas visitas que realizó al espacio, realizó colaboraciones con técnicos profesionales para elaborar la pieza central y también para controlar la iluminación. El objetivo que el artista perseguía en esta intervención era que el espectador desde que entraba en la sala estuviera ya en el interior de la pieza y que la pudiera recorrer desde dentro, que pudiera levantar la mirada y hacer varios recorridos, haciendo referencia al paseo como manera de hilvanar el espacio.

También le interesaba La Gallera porque permitía al espectador tener un punto de vista superior de la pieza central, la cual estaba compuesta por un tubo lacado de unos siete metros de longitud por cuatro de altura, y un vinilo que ocupaba el suelo del la planta baja de unos siete metros de longitud. En la primera planta se exponían unos dibujos y una pintura de trabajos anteriores para remitir al origen pictórico de su trabajo.



Figuras 41 y 42. Vistas frontal y cenital de la exposición de Juan Olivares, *Hilvanar el espacio*. 2008

⁷⁷ Transcripción de la entrevista realizada a Juan Olivares el 24 de febrero de 2012.

Uno de los problemas que Juan encontró a la hora de realizar la intervención fue la luz, puesto que no quería las sombras proyectadas por la pieza central influyeran en la percepción de la pintura realizada en el vinilo.

Lo que más nos ha llamado la atención en la entrevista sobre la exposición de La Gallera, es la sinceridad y la sencillez con que hemos charlado. La humildad del proceso de trabajo y de las cuestiones de presupuesto que están ahí, aunque no queramos que nos importen.

Además J. Olivares nos ha contado que visitó y revisitó el espacio, le dio vueltas, cambió de ideas...y esto es algo que nos ha sucedido también a nosotros. Coincidimos en una de las intenciones del artista, en lo que se refiere a que el espectador desde el primer momento que entre en la sala se encuentre dentro de la obra.

De este artista nos ha interesado su manera de plasmar en sus obras el tiempo, el espacio, y la memoria, de una manera poética pero el tema de la huella está ahí. A raíz de la conversación mantenida con J. Olivares comenzamos a plantearnos la posibilidad de incluir la huella visual. En nuestro caso a través de las transferencias de las imágenes en las que también quedan restos de memoria, en este caso de las exposiciones de otros artistas, como pueda ser la del propio Juan Olivares.

4.2.4. El Séptimo Círculo de Javier Velasco, 2012

Javier Velasco es un artista multidisciplinar, su obra se han centrado casi siempre en la tesis del cuerpo como medio de expresión, también emplea la fotografía como documento del proceso de sus obras. Los temas que trata suelen oscilar entre dicotomías (placer/dolor, cuerpo/sentimiento, belleza/horror). Sus trabajos se caracterizan por la variedad de materiales empleados como el mercurio, mercurio cromo, azul de metileno.

Es el último entrevistado para este trabajo de investigación y también el último artista en exponer, hasta el momento de escribir este proyecto, en la sala de La Gallera.

Tuvimos la suerte de ver cómo realizaba el montaje para esta exposición y fue muy amable al dejarnos hacer fotografías de la sala mientras él montaba, y posteriormente responder unas preguntas vía correo electrónico.

Con este proyecto de instalación el artista pretendía realizar una intervención en la que el espacio y su historia contaran a través de sus materiales el mensaje de violencia que albergaron sus paredes. La propuesta que realiza J. Velasco consiste en una metáfora que extrae del texto de la Divina Comedia, comparando así, La Gallera con el infierno de Dante, quien describe un lugar situado en el inframundo por el cual fluye un río de fuego. El título alude a las sombras de tirano, asesinos, ladrones...que estaban contenidas dentro de este círculo, pero ante todo simboliza la violencia irracional, que nos delata como mitad humanos y mitad animales.

La instalación está compuesta de barritas cristal de murano rojo que al ser sometidas al calor se derriten y se le va dando forma de ríos, venas, ramas, raíces, que cuelgan desde el techo hasta una altura de unos 2 m. Ocupan todo el espacio que se inscribe entre las balconadas del segundo y primer piso.



Figuras 43 y 44. Exposición de Javier Velasco, El Séptimo Círculo, 2012. ⁷⁸

En la parte superior coloca unos dibujos realizados con mercurio cromado sobre papel fotográfico, que simulan ríos de sangre. También en una

⁷⁸ Fotografías realizadas por Juan García Rossell

de las esquinas de la primera planta hay una video proyección de cómo se van creando esos dibujos.

La iluminación es muy importante para el artista, ya que crea un ambiente claustrofóbico y agobiante con una luz roja intensa que enfatiza el color del vidrio. Las características físicas del propio espacio le han motivado especialmente

El proceso de proyección en la obra artística de Javier Velasco se desarrolla normalmente en los lugares específicos en donde expone.

En mi caso soy de los que partiendo de una idea puedo adaptar mis lenguajes plásticos a los lugares específicos que se me asignan. Por supuesto que la arquitectura y la historia que contienen los espacios hacen que la obra adquiera dimensiones (tanto conceptuales como de formato) muy diferentes dependiendo de que se trate.⁷⁹

J. Velasco piensa que los problemas a la hora de proyectar un trabajo de instalación no existen prácticamente, sino que son los que se puedan encontrar a nivel técnico o económico, pero que en esta ocasión no encontró grandes inconvenientes puesto que los trabajos en grandes alturas y de dimensiones sobredimensionadas son los que personalmente le sugieren y motivan.

La diferencia con el resto de artistas es que en esta ocasión hemos podido ver su proceso de montaje y también la instalación ya expuesta. Nos ha servido para comprobar cómo la iluminación influye a la hora de crear una determinada atmósfera y alterar la percepción del espacio, al mismo tiempo que enfatiza su memoria, enfocada en el tema de la violencia e incidiendo en sensaciones claustrofóbicas que pudieran tener los espectadores de peleas de gallos que allí se celebraban.

⁷⁹ Cita de la entrevista realizada a Javier Velasco el 31 de mayo de 2012.

5. EL PROYECTO.

El arte detiene la vista, pero esa detención tiene un modo de desarrollarse. Todos los reflejos expiaron en la espesura de Yaxchilán. Debe uno recordar que escribir sobre el arte reemplaza la presencia con la ausencia, al sustituir la cosa real por la abstracción del lenguaje

R. Smithson

El mirar de una manera detenida el espacio puede provocar una visión más subjetiva del lugar donde nos encontramos. Es por esto que a continuación vamos a relatar una mirada personal sobre La Gallera. Hemos tratado de reflejar en el siguiente texto las sensaciones que el espacio nos ha causado desde que lo visitamos por primera vez, las reflexiones, emociones que hemos sentido tras conocer su historia y su memoria más fondo.



Figura 45. Vista actual de la fachada de La Gallera

El exterior se estrecha en callejón, el interior se esconde entre penumbras. Un micromundo frío e imponente, de mármol, ladrillo y hierro, se yergue tembando esperando una mirada que lo torne sugerente y cálido...

Columnas vigilantes nos guían hacia la luz del cénit que nos baña desde el techo. Somos pequeños cuando la sala observa: somos gallos de pelea, sudando ansiedad. Retrocedemos para respirar: recordamos que somos invitados curiosos, espectadores de sus huellas, de las cicatrices de un tiempo dentro de otro tiempo, con forma de recovecos, huecos de ladrillos...



Figuras 46 y 47. Vista subjetiva de las columnas de la planta baja de la sala



Figuras 48 y 49. Plano detalle de una de las columnas de la planta baja

Tanteo, inquietud, otra altura, nos asomamos al ruedo. Nuestros pasos persiguen el círculo. Deambulamos. Ahora somos privilegiados, sólo observadores de lo que pueda estar sucediendo abajo. Apreciamos esa dualidad escasa, difícil de encontrar, viva en pocos espacios: la doblez de poder ser observador y observado en el mismo espacio.



Figura 50. Plano detalle del forjado de la balaustrada



Figuras 51, 52 y 53. Vistas del pasillo de la primera planta

Sombras proyectadas que dibujan rastros de fantasmas. Sentimos el olor y el sonido de cada uno de los usos de esta vetusta sala, de las funciones, de las exposiciones, cada capa de memoria, cada estrato de historia superpuestos como velos que descubren otro tiempo, uno encima del otro están condensados en la atmósfera que allí se respira...

Al ascender, en la última de las alturas, nos invade el vértigo y la seguridad de que el ruedo se empequeñece, el pasillo se estrecha, nos atrapa el círculo. Podríamos tocar el techo a riesgo de enfrentar el vacío; el entramado de vigas y el tragaluz, se avista en picado el suelo, sentimos el mal de altura de la incertidumbre...

A la mente nos vienen palabras como memoria, reflexión, exaltación, machismo, violencia, un ambiente cargado, sudor, olor a corral, sangre, tumulto, barullo... y luego pensamos en todos los que allí han estado, en una pelea, en un mercado, en una exposición... y en cómo fueron o son sus vidas...

5.1. Desarrollo técnico y conceptual

Resaltar que los materiales que componen esta intervención ayudan a narrar lo que la instalación quiere expresar, es decir, hablar de la memoria. Por ello hemos seleccionado el espejo que actúa como reflejo de la propia sala y potenciar así su protagonismo, las transferencias a modo huellas o restos de memoria, y el olor, como alusión al acto de recordar, haciendo presente un tiempo ausente que activa el sentido del olfato, el más implicado en el acto de recordar.

A través de estos tres principales elementos, el espejo, las imágenes y el olor, sin olvidarnos por supuesto de la iluminación, nuestra intención es que el espectador desde el mismo momento en que entre en la sala se sienta dentro de la obra. La pretensión de la instalación es que el espectador pueda pasear por todo el espacio, tanto el real como el reflejado, o el *suspendido*, que viene a ser el mismo pero tal vez en otra dimensión o en otro espacio-tiempo, que pueda ver imágenes de otro tiempo y oler a otro tiempo... al mismo tiempo que se está presente en ese exacto instante. La obra en sí no es la propia intervención, sino la experiencia y la reflexión que el espectador tiene durante la visita a esta exposición.

5.1.1. Contenido

La intervención está formada por una serie de piezas, que iremos detallando a continuación. Aclarar que en primer lugar desarrollamos en qué consiste cada pieza a nivel técnico y posteriormente la argumentación conceptual e intenciones de la misma.

Voladero, define al "sitio amplio con un columpio donde se pone al gallo para que se ejercite".

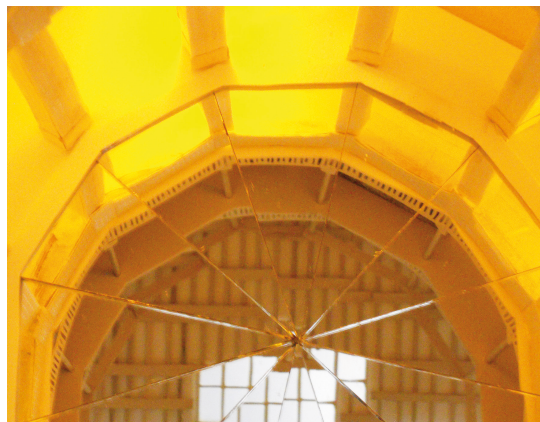


Figura 54. Vista cenital de la pieza Voladero

Descripción técnica

Situada en la planta baja, esta pieza consta de doce planchas de espejo ps 1mm. plata, cortadas en forma de triángulos isósceles, en cada uno de los cuales los dos lados mayores miden 4,50 m., el lado menor 2,30 m., y la altura 4,30 m. Cada sección triangular está yuxtapuesta a la siguiente formando así el dodecágono regular que mide 8,60 m. de diámetro y sobre el cual podemos transitar al mismo tiempo que nos vemos reflejados dentro del espacio.

Descripción conceptual

Tratamos de mostrar el reflejo de la propia sala como el de nosotros mismos como parte de la obra. El efecto perseguido es la fragmentación, se trata de representar los múltiples tiempos y memorias, huellas o recuerdos que

cada uno puede llegar a albergar dentro de lo que se considera la memoria personal. En cada fragmento de reflejo nos reconocemos, pero a la vez, es también a otro al que vemos, que puede estar en ese instante en otro tiempo.

El hecho de que la superficie reflectante tenga forma dodecagonal es una alusión a la forma inscrita que dibujan las columnas de la planta baja, para destacar de esta manera la arquitectura del edificio.

Intenciones

La principal intención es la de invertir el propio espacio expositivo, es decir, donde normalmente se suele situar alguna pieza, casi siempre la más importante, suele ser en el espacio central y es por esto que nosotros hemos decidido de alguna manera despejar y dejar ese espacio vacío, pero en cierto modo lleno de la propia imagen de la sala.

Otra intención es que refleje la parte del techo de la sala, obligando así al espectador a mirar o ser más consciente de una parte del espacio que normalmente suele pasar desapercibido a la vista. Pretendemos hacer ver que la imagen que se refleja en el espejo pertenece en cierta manera a otro tiempo y a otro espacio. Ese es uno de los conceptos sobre los que trata la instalación, es decir, el poder traer de la ausencia a la presencia, las experiencias de otro tiempo. Está presente también el reflejo del propio espectador dentro del espejo de tal manera que se convierte en parte de la obra, en su presencia y su ausencia al mismo tiempo, puesto que es algo que está presente y no está presente, como antes veíamos en la obra de M. Pistoletto. En el momento en el que nos miramos en el espejo y nos reconocemos, estamos haciendo un alegato a la memoria, puesto que al ver nuestra imagen reflejada somos conscientes de que todos los rasgos exteriores de nuestro yo (apariencia, arrugas, cicatrices, expresiones, etc.) hablan de nuestra vida, nuestras experiencias, nuestra identidad y traen al presente nuestros recuerdos. En este sentido resaltar que esto se relaciona con la manera en la que Pistoletto, Smithson y Concha Jerez emplean los espejos para hacer más consciente el espacio y el "yo" en ese espacio.

Hemos querido realizar una metáfora que simbolice la empatía que pueda sentir el espectador al pasearse por este espacio de lucha en que a veces se convierte la vida misma.

Rascadero, palabra que alude a la "jaula de un metro cuadrado preferiblemente con el suelo de arena donde se tienen los gallos para que escarben y vivan".



Figura 55. Vista del Rascadero.

Descripción técnica

Se ubica en la primera planta, abarcando todo el perímetro de esta desde el suelo hasta el techo. Consta de siete *transferencias* impresas de imágenes fotocopiadas en blanco y negro de imágenes, previamente seleccionadas de catálogos de exposiciones anteriores en las que elementos característicos del espacio. El criterio de selección ha sido elegir imágenes en las que se reconociese la ubicación de cada instalación dentro de la sala. También se muestran algunos fragmentos de textos de los catálogos escogidos, incluyendo así la palabra en nuestra instalación, como registro o documento de la memoria del propio espacio.

El tamaño de estas imágenes comprende la altura total de esta planta, que es de 4,7 m, y el ancho está en función de la imagen original del catálogo, que oscila entre 6 y 7 m. Cada una de estas imágenes está compuesta por 5 piezas de 140 cm por 470 cm. siendo colocadas en vertical para poder abarcar la suma de todas ellas el perímetro total de la primera planta, tanto en altura como anchura. Estarían colocadas de manera que guardasen la

mayor similitud posible con la anterior exposición que representa. Se pretende, en algunos casos, que el tamaño de la impresión sea el más parecido a la escala natural de la instalación que aparece en ella, de tal manera, que se creara un juego visual entre lo que está y lo representado, entre el presente y el pasado.

Debemos destacar que para resaltar su carácter de huella, en primer lugar las imágenes han sido transferidas, de una fotocopia a papel con la técnica del disolvente. Para posteriormente digitalizar las transferencias y ser impresas sobre papel plotter del tamaño adecuado a las paredes de la sala. Nos interesó desde un primer momento que fueran transferencias impresas y no imágenes directamente impresas puesto que la huella, la textura y los restos que quedan sobre el papel enfatizan la idea de recuerdo, de desgaste, o de tiempo pasado.

Las medidas de las impresiones son:

Imagen nº 1. Catálogo *Un sólo sabor* de Pamen Pereira, en acceso de entrada a la 1º planta. Representa una vista general de la sala, desde el suelo hasta el techo. Se incluye una página del catálogo con texto. Sus medidas son: 6,5 m. x 4,7 m.



Imagen nº 2. Catálogo *Sad Trees* de Mónica Fuster, situado de forma yuxtapuesta al anterior, coincidiendo con la pared recta y llega hasta la esquina en la cual se sitúa la otra escalera de acceso. Representa una vista de la planta baja de la instalación. Sus medidas son 7,5 m. x 4,7 m.

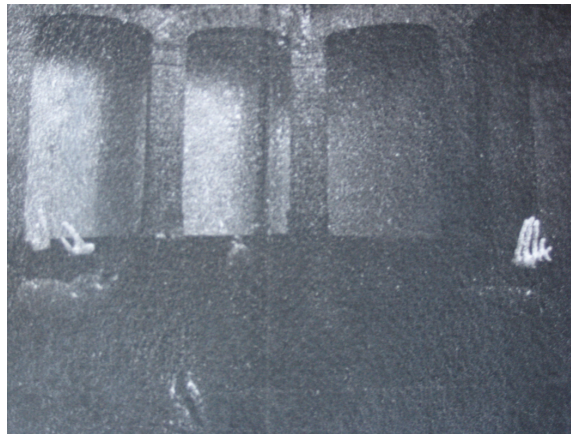


Imagen nº 3. Catálogo *Del silencio de las lágrimas* de Teresa Cebrián, situado de forma yuxtapuesta a la anterior y coincidiendo con la pared recta contigua a la escalera de acceso. Representa una vista de la instalación en la planta baja de la sala. Sus medidas son 6 m. x 4,7 m.

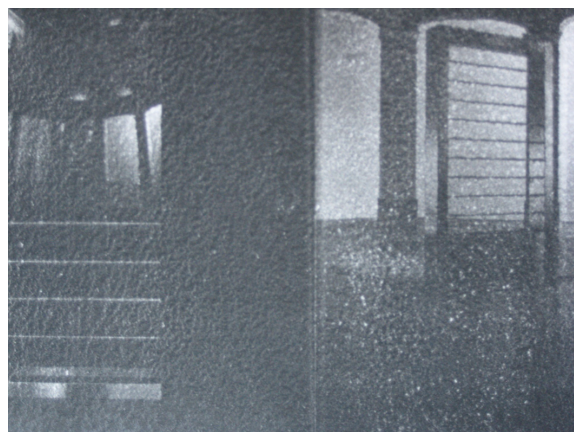


Imagen nº 4. Catálogo *Un sólo sabor* de Pamen Pereira, situado de forma yuxtapuesta a la anterior y llegando hasta la esquina siguiente. Representa una vista contrapicada de la sala, aparece el techo, y también texto del catálogo. Sus medidas son 6,5 m. x 4,7 m.



Imagen nº 5. Catálogo *Hilvanar el espacio* de Juan Olivares, situado de forma yuxtapuesta a la anterior, comienza en la esquina. Representa una vista de la primera planta en la que aparecen unos cuadros del artistas. Sus medidas son 6 m. x 4,7 m.



Imagen nº 6. Catálogo *Mi bolso amarillo* de Consuelo Calvete, situado de forma yuxtapuesta a la anterior llegando hasta la esquina siguiente en la que volvemos a la escalera de acceso. Representa la planta baja de la sala. Sus medidas son 6,5 m x 4,7 m.



Imagen nº 7. Catálogo *Mi bolso amarillo* de Consuelo Calvete situado en el acceso a la primera planta. Representa la planta baja de la sala y un plano detalle de uno de los elementos de la instalación. Sus medidas son 7 m. 4,70m.



Descripción conceptual e intenciones

Las imágenes tendrían un tamaño similar a la escala natural de lo representado, colocadas de forma yuxtapuesta unas a otras ocupando así todo el perímetro espacial de las paredes de la primera planta. Se invierte así la importancia y el sentido del observador y lo observado, pues normalmente es la sala la que observa en forma pasiva las instalaciones que allí se producen, y en esta exposición es al contrario. Las propias imágenes serían las espectadoras pasivas de la sala invirtiendo así la función de ésta, que suele hacer de espectadora de lo allí expuesto.

La intención de esta pieza es aludir a la memoria del propio espacio y también del propio del espectador, ya que cuando solemos ver imágenes que pertenecen a un tiempo pasado, sea más o menos personales, nuestro cerebro reproduce experiencias o recuerdos que asociamos, tenga o no cierta lógica, a esa época.

Por otro lado, su título hace referencia al uso del espacio como lugar de violencia, pero esta vez son las imágenes las que miran a la sala, son las que viven o han vivido en ese espacio que antes pudiera ser una jaula para animales, sin hacer distinción entre gallos y espectadores, y ahora es un lugar de contemplación.

El nombrar estas dos piezas y situarlas dentro de la sala, nos hace plantearnos la metáfora de La Gallera como jaula. *Voladero* y *Rascadero* hacen referencia a elementos que forman parte de una jaula, entendiendo ésta como espacio donde viven los gallos. No destacando tanto a la violencia de la pelea en sí, como el uso cotidiano del lugar donde se vive, se habita. Sin perder ni abandonar esa connotación de violencia que implica el nombrar y considerar la jaula como espacio.

Memoria de pelea

Descripción técnica

La tercera pieza que compone esta exposición es el olor, nos interesa reproducir el propio olor de cuando la sala funcionaba como lugar donde se celebraban peleas de gallos, como un elemento sensorial y más primitivo de la memoria de la sala. Se perfumaría La Gallera con olor a sangre, corral, sudor y tabaco. Sería un olor desagradable, pero sin llegar a ser repulsivo.

La fragancia correspondiente a notas de olor de ave, plumas, corral, sangre, tabaco y sudor son:

Tintura de Civeta, Extracto de Pimienta Blanca, Aldehído Cumínico, Decadienal, Vainillina, Eugenol, Aldehído Cinámico, Extracto de Ahumado líquido rectificado, Extracto de Tabaco, 2-Metil Pirazina, Sulfato ferroso, Ácido Isopentanoico, 1 Fenil-2-Tiourea y Extracto de Pimentón.

Estas materias primas se mezclan con disolventes adecuados, normalmente el disolvente suele ser Propilenglicol. También puede añadirse algún otro para modificar las propiedades.

Este preparado se sirve en envases de 5 litros listos para utilizarse en los atomizadores (nebulizadores). El consumo de este líquido es en función de la presión de trabajo en el nebulizador que habrá que regular en base al tamaño de la sala. Como valor indicativo, con 100 cm³ de este perfume se puede conseguir una ambientación de 2 a 3 horas para una sala de unos 1000 m³. La presión mínima de trabajo para una correcta nebulización es de 2000 hPa.

Se colocarían los nebulizadores detrás de las columnas de la planta baja, para que impregnaran la sala de un perfume con tonalidades de esencia de sangre, sudor, tabaco y corral, haciendo referencia a la memoria del propio espacio. Es quizás, la parte más desagradable de esta propuesta artística, pero entendemos que en la memoria existen todo tipo de experiencias, y tanto las más dulces o amargas forman parte de nuestra identidad.

Descripción conceptual e intenciones

La intención de esta pieza es que a través del sentido del olfato podamos transportar al espectador a otro tiempo, activar o reactivar su memoria. Es evidente que ese olor evocará recuerdos diferentes en cada uno de los espectadores, hará referencia a momentos o situaciones que cada una de las personas asocie a un olor similar.

5.1.2. Tratamiento del espacio

Al hilo de estas reflexiones nos interesa destacar el tratamiento físico del espacio. Hemos querido abordar conceptos espacio-temporales, por eso nos hemos basado en las siguientes dialécticas:

- Dentro/fuera: materializado a través del suelo reflectante, puesto que el espectador puede observar los elementos propios de la sala como componentes de la intervención, incluido él mismo, al otro lado del espejo.
- Centro/periferia: se revela en las transferencias que han sido reubicadas en la primera planta. Se produce una inversión de los elementos que aparecen en las imágenes de las otras exposiciones, puesto que normalmente suelen colocarse en la planta baja, pero nosotros las hemos trasladado a la periferia, haciéndolas espectadoras del propio espacio.
- Arriba/abajo: plasmado en el espejo porque vemos el reflejo del techo en el suelo, y en las transferencias de la primera planta en las que aparecen elementos situados en la planta baja.
- Pasado/presente, que alude a la presencia de la ausencia, se concentra en las tres piezas, tanto con el reflejo, como con la huella de las imágenes y con el olor.

Respecto al modelo de circulación, entendemos el espacio como un *multilugar*. Por ello, pretendemos que el espectador pasee libremente en el sentido que desee, no hay un recorrido pre-establecido, aunque la propia sala es la que condiciona, puesto que la inercia suele ser observar primero la planta

baja y posteriormente acceder a través de las escaleras a la primera planta, cosa que nos interesa para que obtenga un punto vista cenital o diferente de la instalación.

5.1.3. Iluminación

Hemos querido ambientar el espacio creando un ambiente intimista. Para ello la iluminación empleada sería tenue, cálida y acogedora.

Daríamos un tono amarillento general a la sala, aludiendo al pasado, la memoria. Teniendo en cuenta que los colores de los materiales de la sala son claros y tonos tierra, se creará una armonía cromática con los colores las piezas de la intervención.

El hecho de que exista un elemento reflectante, como es el espejo, hace que coloquemos varias luces en distintos puntos de la sala. En la planta baja y la primera planta colocaríamos una estructura de carril electrificado circular sobre la que situaríamos 12 proyectores *light board* (bañador de pared con lente). Es una luz amarilla pero para acentuar la tonalidad de este color, colocaríamos unos filtros anaranjados en cada uno de los proyectores.

En la segunda planta, colgaríamos de la estructura de la cubierta unos 12 carriles de luz con sus doce lámparas correspondientes que iluminarían de forma suave y difusa el techo a dos aguas.

5.1.4. Montaje

Destacar que al ser una obra específicamente diseñada para este espacio no está previamente realizada. Consideramos el tiempo necesario para construir los elementos que componen la instalación podría ser aproximadamente de dos semanas. Teniendo en cuenta que la construcción-montaje sería llevada a cabo parte en el taller y parte en la propia sala.

El montaje precisaría de unas cinco personas, suelen ser los técnicos y carpinteros del Consorcio de Museos los encargados de esta tarea, por la previsión del tiempo destinado sería de un periodo de tres días.

En primer lugar deberíamos colocar todas las impresiones de las transferencias realizadas en la primera planta. Se pegarían a la pared puesto que ya hemos previsto que el papel en el que se han impreso sea adhesivo.

Posteriormente se colocarían las planchas de espejo. La ubicación de cada una de las piezas comenzaría entre columnas para terminar uniéndose por el vértice al resto de ellas.

De todo lo relacionado con la iluminación, se suelen encargar los técnicos de la sala bajo la supervisión del artista.

5.1.5. Presupuesto

Ofrecemos un análisis detallado del presupuesto necesario para la realización del proyecto. Hemos dividido este apartado en dos secciones: el primero está específicamente en los materiales y en el segundo se detallan los costes relacionados con montaje y construcción.

CONCEPTO	PROVEEDOR	CANTIDAD	PRECIO/UNIDAD	PRECIO TOTAL
Planchas de espejo Espejo PS 1mm 2x1	TOVSI. S.A	12	80,95 €	971,4 €
Cristalero	Corte de planchas 1mm 2m.x1m.	12	10 €	120 €
Proyectores de luz	ERCO Iluminación. SA	24	538 €	12.912 €

Estructura y carril electrificado circular	ERCO Iluminación. SA	24	489 €	11.736 €
Lámparas de luz	ERCO. Iluminación. SA	12	10 €	120 €
Impresiones Papel plotter adhesivado 700x470cm	DINASA S.L	7 (en 5 piezas de 140x470cm)	1.622 €	11.354 €
Transporte	Redur. S.A	60 kilos	7 rollos de papel	50 €
Perfume	Ernesto Ventós S.A.	50 litros	1 l. / 12	600 €
Nebulizador	Quirumed S.L.	12	44.95 €	539,4 €
Honorario de la artista			15% del coste total del proyecto	Precio a convenir

COSTE TOTAL	38.402,8 €
--------------------	------------

Aclarar que no hemos contemplado el coste de catálogo, trípticos y resto de publicidad puesto que es el propio Consorcio de Museos el que se encarga principalmente de la promocionar la exposición.

Se realiza un catálogo sobre la exposición, que suele incluir textos del comisario/a de la exposición, fotografías de la obra y la trayectoria y currículum del artista en cuestión.

El material de difusión que normalmente se emplea es: carteles, postal-free, tríptico, medios de comunicación, radio, prensa, televisión, *mailing*, etc.

Mencionar que en anteriores exposiciones se ha dado una rueda de prensa en la que participa tanto el artista como el comisario de la exposición.

5.1.6. Otras observaciones de la exposición

Al hilo de lo anteriormente comentado, destacar que la intervención se enmarca en un ámbito institucional puesto que la sala La Gallera pertenece al Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Este organismo reserva esta sala de exposiciones para las propuestas más actuales dentro del arte contemporáneo, interacciones plásticas creadas intencionadamente para ese espacio.

El público objetivo al que está dirigida es un espectador adulto, de nacionalidad indiferente, con cierto interés por el arte y que habitualmente visite exposiciones o galerías de arte, con una actitud activa frente a la práctica artística.

La duración de las exposiciones en esta sala habitualmente es de unos tres meses. Para conocer el número de espectadores que visitan la exposición, deberíamos hacer un estudio de número de personas que normalmente acuden a este espacio.

5.2. La maqueta

Nuestro proyecto se resume en una maqueta. Es la manera más similar que hemos encontrado de presentar visualmente y así poder explicar, salvando las distancias, como sería la materialización de nuestra intervención.

La escala en la que está construida es 1:50, tamaño que consideramos adecuado para observar las características esenciales de la propuesta. Al mismo tiempo nos ha ayudado a pensar, a ver y a tomar decisiones sobre la propuesta.

Decidimos realizar una maqueta semi-abstracta que no se quedara en lo anecdótico y enfatizara el efecto deseado de la intervención. Nuestra

pretensión no era conseguir una maqueta realista de la instalación, sino que a través de ella se mostrara una idea de lo que queríamos transmitir, ya que en una maqueta no podemos hacer que el espectador forme parte de la obra, puesto que no puede estar dentro de ella como es la intención de la intervención diseñada.

El proceso de realización consistió en :

Primero conseguimos los planos de la sala a través de la administración del Consorcio de Museos quienes tuvieron la amabilidad de facilitarnos esta información. También pedimos un permiso específico para fotografiar la sala vacía, es decir, sin ninguna exposición.

Después trasladamos estos planos a una escala adecuada para poder visualizar mejor como quedaría nuestra hipotética intervención en el caso de que en algún momento pudiéramos realizarla en ese espacio.

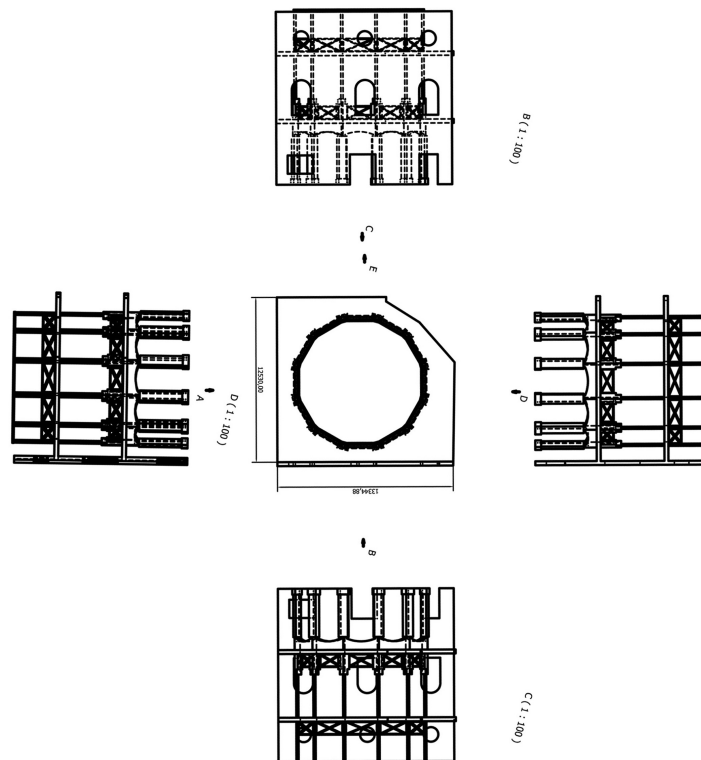


Figura 56. Despiece por planos de la sala.

Destacar que contactamos con el maquetista de la reciente exposición de Ouka Leele en La Gallera, Alberto de Prada, quien tuvo la amabilidad de explicarnos el proceso de construcción de su maqueta, aclarándonos así algunos detalles sobre materiales e iluminación.

Para elegir los materiales nos dejamos aconsejar por compañeros de profesión con experiencia en ese campo. También visitamos tiendas específicas para construcción de maqueta donde encontramos algunas cosas que nos interesaban como los ladrillos estampados en p.v.c blanco. Además hemos empleado materiales reciclados que aportaban perfectamente el efecto que perseguíamos.

Uno de los materiales escogidos es una plancha de 3 m. x 2 m. de *fores* (p.v.c blanco) de 3 mm. con el cual hemos construido la estructura, suelo y paredes. Previamente averiguamos las medidas de altura, anchura y profundidad total y cortamos la plancha de p.v.c en distintas partes que tenían las medidas correspondientes. Cortamos con caladora y sierra para metal las paredes laterales con la forma del tejado a dos aguas, también el fondo.

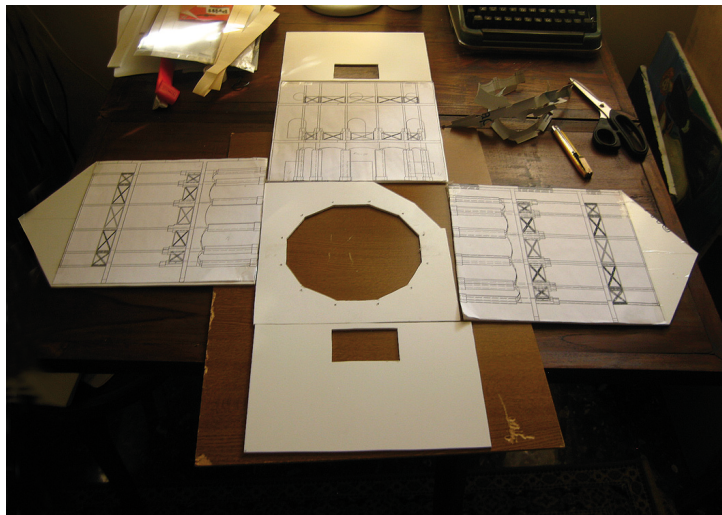
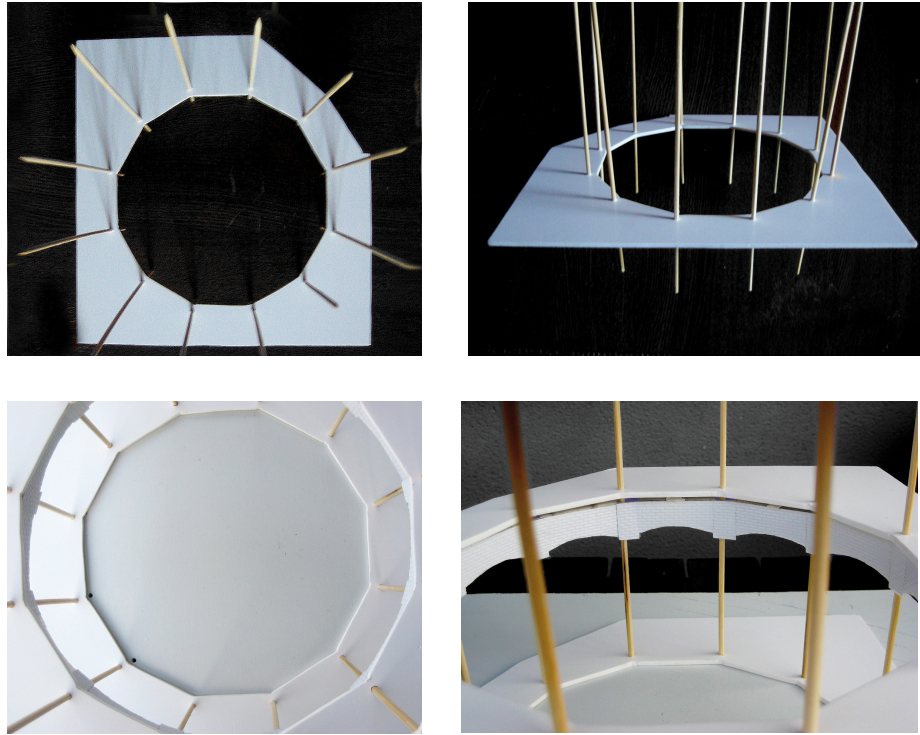


Figura 57. Corte y despiece de la maqueta

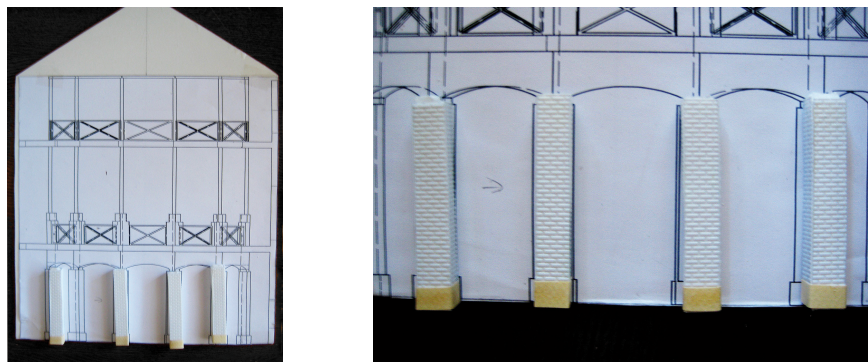
En las tres plantas dibujamos el dodecágono regular, el cual tuvimos que perforar con un taladro y una broca de 2mm de diámetro. Luego fuimos cortando con la caladora el dodecágono regular. Al lado de cada uno de los

vértices realizamos 12 agujeros para poder pasar a través de ellos los palitos de madera que actuarían como estructura de la maqueta.



Figuras 58, 59, 60 y 61. Estructura de la maqueta

Las columnas de la planta baja están realizadas con una plancha de plástico blanco con ladrillos estampados en relieve a escala 1.50 que encontramos en la tienda de material de maquetas. Realizamos previamente una plantilla en cartón averiguando las medidas la escala de las columnas, y los arcos que están inscriben. La basa de la columna está realizada en papel *canson* color crema atendiendo también a la escala mencionada.



Figuras 62 y 63. Vista del lateral y columnas de la planta baja

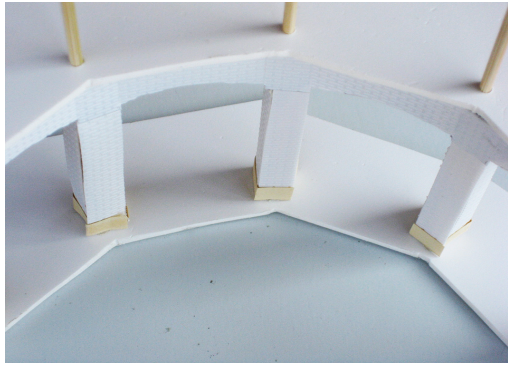


Figura 64. Vista picada de planta baja

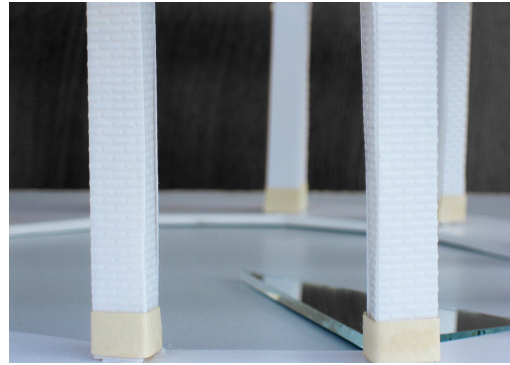


Figura 65. Plano detalle columnas

Para construir los pilares de la base de las columnas de la primera planta cortamos unos palitos de madera con su medida a escala 1: 50 y los pintamos de color blanco.

Las barandillas correspondientes a la primera y segunda planta están realizadas con mismo papel *canson* que las basas de las columnas. Realizamos incisiones que dibujan formas similares a las que tiene el hierro forjado de la real. Decidimos construirla así porque al iluminar la maqueta, se proyectaría su sombra y nos aproximaríamos más al efecto perseguidos si pudiéramos verlo en escala natural.

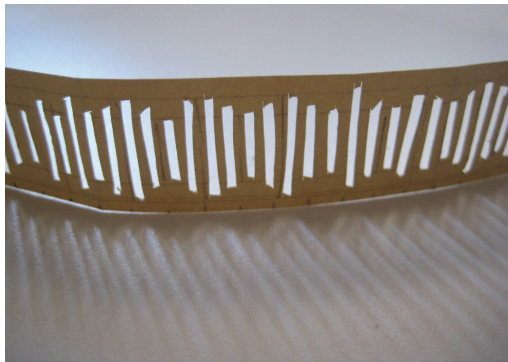


Figura 66. Plano detalle de la balaustrada

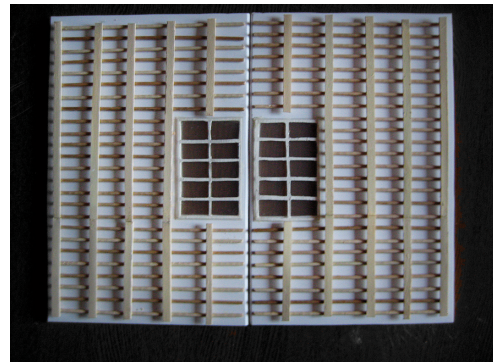


Figura 67. Vista del techo a dos aguas

La parte del tejado tiene un tragaluz que hemos simulado con acetato traslúcido. Las vigas de hierro las hemos construido con pequeños palitos de madera pintados del color crema real de la sala, pegados con pegamento *revel* (especial para maquetas). Mediante unas pequeñas bisagras las dos partes del techo están ensambladas a la pared que corresponde al fondo de la sala. Con esto se ofrece la posibilidad de observar desde un punto cenital la instalación.



Figuras 68 y 69. Vistas de la estructura de la maqueta

Para la construcción del suelo reflectante, realizamos los necesarios cálculos para cortar el dodecágono en una plancha de vidrio reflectante o espejo. Dibujamos un dodecágono regular cuyo diámetro correspondiese con el diámetro de la planta baja de la sala. Posteriormente averiguamos la altura y la medida de los catetos de los 12 triángulos isósceles que lo conformaban. En la maqueta hemos empleado un vidrio reflectante cortado por un cristalero, pero en la realidad serían planchas de ps reflectante de 1mm. Esto es debido a que este material es mucho más resistente y fácil de pisar.

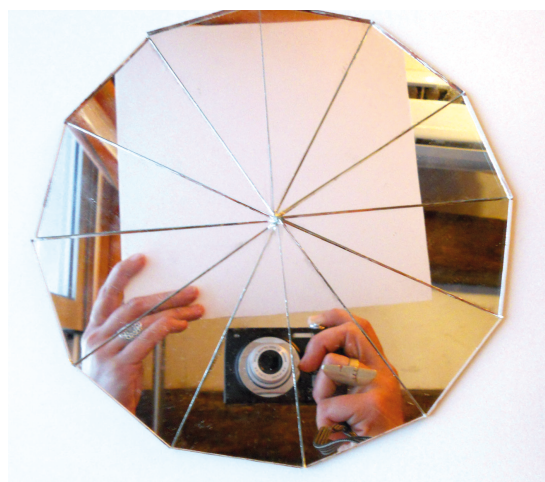


Figura 70. Plano detalle del suelo de espejo

Respecto a las imágenes de la primera planta, realizamos fotocopias en blanco y negro sobre acetato de las imágenes seleccionadas que serían transferidas sobre un papel rosa espina. El proceso era el siguiente: en primer lugar hicimos pruebas con fotocopias en color y también en blanco y negro. Colocábamos el acetato haciendo contacto con el papel de destino, con la ayuda de un tampón empapado en disolvente universal humedecíamos el papel de destino, sobre el cual ya iba apareciendo la imagen. Para fijar mejor esta impresión se pasaba por un tórculo de grabado, y finalmente se separaban los dos papeles.



Figuras 71 y 72. Pruebas de transferencias a color y en blanco y negro

Tras ver los resultados nos decidimos por las transferencias en blanco y negro porque creaban armonía entre todas las imágenes y remitían más a un tiempo pasado. Volvimos a imprimir las imágenes a un tamaño específico para que fuera lo más fiel posible a la escala de la maqueta y realizamos de nuevo el mismo proceso para las imágenes definitivas.

Cabe mencionar, que en la maqueta hemos colocado las transferencias originales realizadas. Sin embargo, por problemas puramente técnicos, en la intervención real, tendríamos que imprimir con plotter esas transferencias sobre papel. El efecto de huella ya viene de la imagen transferida, pero en realidad es una impresión.

Estas imágenes están pegadas sobre las paredes de la sala de la maqueta, colocadas de tal manera que simulen de la manera más fiel posible, el tamaño original de lo que en ella aparece.



Figuras 73 y 74. Transferencias colocadas como paredes de la maqueta

Sobre la iluminación de la maqueta, hemos colocado unos leds de color ámbar sobre la estructura base, para que se produzca el efecto *up-light*, es decir que se ilumine de arriba abajo, para no producir reflejos de luz sobre los espejos y para que la luz llegase hasta las imágenes transferidas. El cableado va por debajo de la caja de cartón pluma que hace de base a la maqueta.



Figuras 75, 76 y 77. Vistas de la planta baja en alzado y picado.

Por último hemos encajado las paredes de la maqueta uniéndolas usando pegamento-cola, y tapando las juntas con engrudo. De este modo hemos concluido al "cierre" de la maqueta. Para diferenciar la fachada del resto de lados de la maqueta, dibujamos las puertas y ventanas sobre el lado correspondiente. La cubierta del tejado está realizada con cartón ondulado pintando en blanco.



Figuras 78, 79, 80 y 81. Vistas del exterior de la maqueta

Añadir que para la mejor visualización de la escala hemos incluido personas a la escala correspondiente. También hemos realizado fotografías tratando de imitar lo más fielmente la vistas de los espectadores dentro del espacio.



Figura 82. Vista en picado del interior de la maqueta



Figura 83. Vista subjetiva del interior de la maqueta

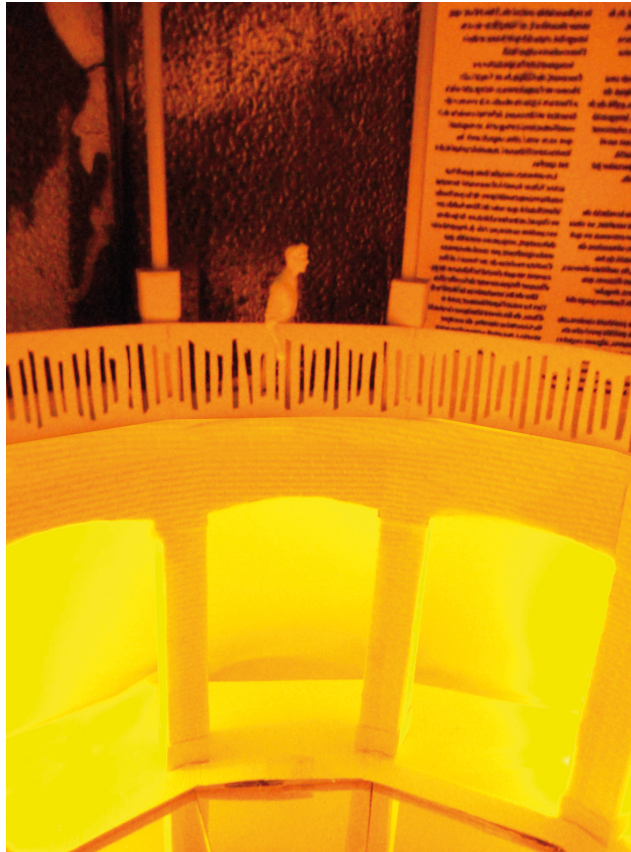


Figura 84. Vista del interior de la maqueta desde la primera planta



Figura 85. Vista cenital de la maqueta

La metodología seguida en esta parte ha sido la de *ensayo/error* puesto que hemos tenido que ir probando materiales, modos de realizar la estructura, maneras de ensamblar, probar diferentes tipos de iluminación, etc. pero finalmente creemos que el resultado ha sido satisfactorio, ya que se asemeja a la idea que tenemos de cómo sería la intervención real.

También hemos realizado un *render* 3D para clarificar algunos aspectos sobre puntos de vista desde el interior y más subjetivos.

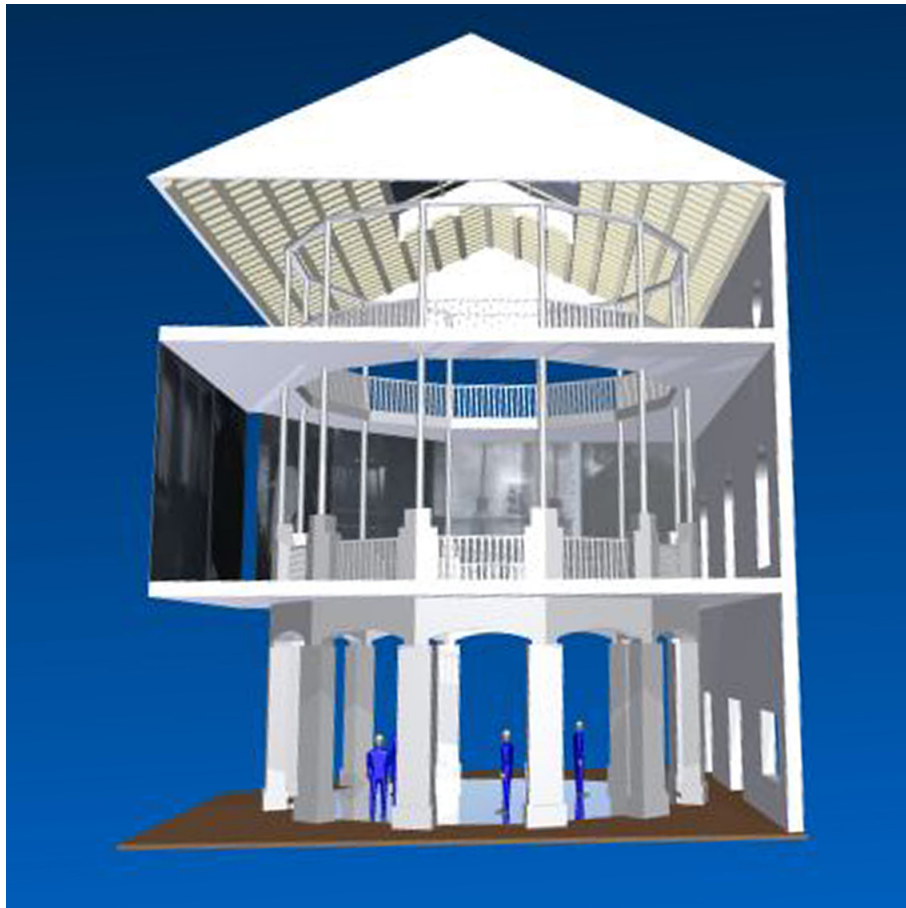


Figura 86. Vista de la estructura de la sala

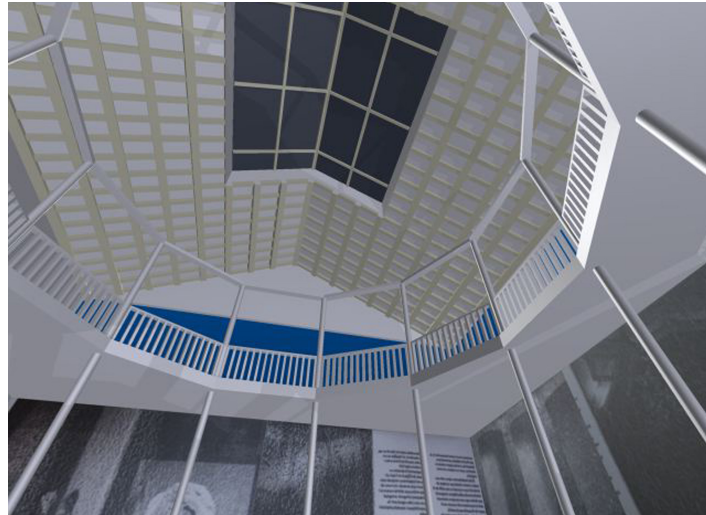


Figura 87. Vista contrapicada de la sala

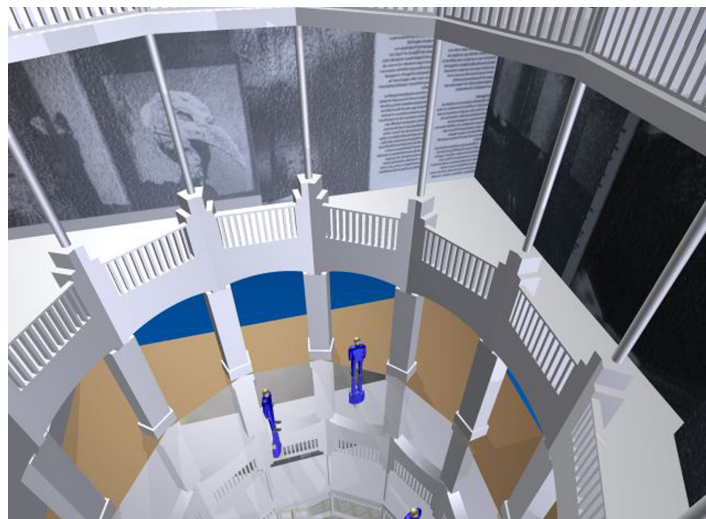


Figura 88. Vista cenital de la sala



Figura 89. Vista del interior de la primera planta

6. EI PROCESO

Las cosas no valen por el tiempo que duran, sino por las huellas que dejan.

Anónimo

Entendemos por proceso todo el camino recorrido hasta llegar a concluir el proyecto. En todo este desarrollo han colaborado bastantes personas por lo que reiteramos nuestro agradecimiento a todos los nombrados al principio del texto.

Este trabajo comienza el año pasado cuando cursamos el Máster de Producción Artística y finaliza este año 2012 en el que materializamos en el Trabajo de Fin de Máster que ahora presentamos.

Durante la realización de las diferentes asignaturas adquirimos y actualizamos conocimientos sobre la práctica artística del momento. Queremos resaltar que nos aportó nuevas perspectivas sobre el tratamiento del espacio la asignatura *Instalaciones. Espacio e intervención*, donde aprendimos nuevas formas de abordar el espacio, y comenzamos a plantear los conceptos, materiales y desarrollo de la maqueta.

En *Nuevos Espacios escenográficos, Hacia una nueva imagen del arte* y también en *Instalaciones* realizamos una primera aproximación sobre los artistas que nos podían servir de referencia en nuestro proyecto.

En *Claves del Discurso Artístico Contemporáneo* analizamos filósofos y teóricos de arte, y adoptamos posturas y conceptos en relación a la semiótica de la huella y la memoria.

Metodología de Proyectos nos ayudó a comprender cómo es nuestro proceso de proyectación, y qué otras tipologías de proyectar existían. También a conocer modos de estructurar un trabajo de investigación, las formas de citar, maneras de presentar, etc.

En la asignatura de *Diseño de Espacios Expositivos* pudimos desarrollar el proceso de diseño de una exposición atendiendo a puntos como naturaleza

del proyecto, contexto y directrices básicas, objetivos, contenido de la exposición, espacio, público al que va dirigida, recorrido y circulación, montaje y construcción, material de difusión, presupuesto, almacenaje, evaluación.

6.1. Incubando la idea

Este proyecto se gesta hace unos diez años, la idea de recopilar recuerdos, o de construir huellas con las cuales conocerse uno/a mismo ha sido un tema que nos ha interesado desde hace bastante tiempo.

Rebuscando en nuestros cuadernos de dibujo encontramos algunos bocetos de cuando pensábamos por primera vez la idea de huellas, eran una especie de velos con impresiones de formas del cuerpo transferidas.

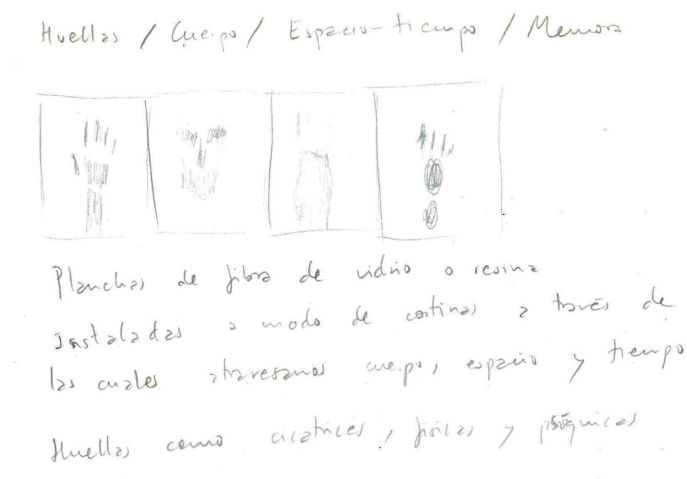


Figura 90. Apuntes de la idea germinal

Más tarde, y a partir de experiencias vividas, ideamos una instalación relacionada con una tradición japonesa llamada *omikujii* que trata sobre el afortunado o desafortunado destino. La persona que adquiere el *omikujii* tiene dos opciones, si el oráculo es positivo se guarda, pero si la predicción es negativa se cuelga de un árbol o de una de las cuerdas que se colocan en las puertas de los templos.

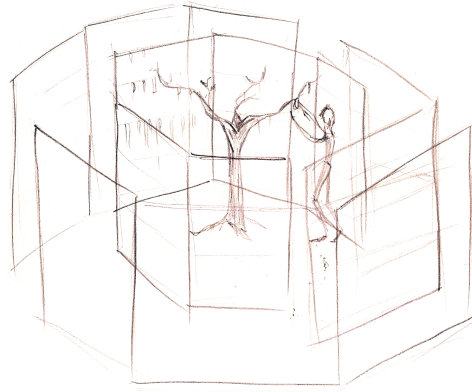


Figura 91. Boceto de la primera idea

El paralelismo que ideamos fue que cada persona que entrase a la exposición tuviera que pensar en una experiencia agradable o desagradable, pero que al fin y al cabo hubiera dejado huella en ella, para escribirla en uno de los papeles que estarían situados en las estructuras que formaban parte de la instalación, y transitar hasta la pieza central que consistía en un árbol realizado en cera virgen para colgar su huella en él.



Figuras 92 y 93. Maqueta de la primera idea

El proyecto ya tenía forma, hasta un punto de casi conclusión en el cual había realizado maqueta, desarrollado el diseño de exposición, etc. Fue en este momento en el que reflexionamos y nos replanteamos que la instalación proyectada no necesariamente tenía porqué ser expuesta en esta sala. Y ese sí que era un motivo importante, hacer una instalación para la gallera.

Además nos percatamos de los siguientes inconvenientes:

- No podíamos "controlar" hasta qué punto la obra quedaría completa.
- No encontrábamos una razón de peso para argumentar que tuviera que ser expresamente una intervención artística para la sala de La Gallera.

En este momento, y ya cursadas las asignaturas del Máster, nos replanteamos todo lo realizado hasta ese instante, borramos, y nos quedamos, de algún modo, en blanco. Decidimos apartar esta idea y comenzar a investigar a otros artistas que han expuesto en este espacio y a conocer más a fondo la historia de la sala.

Podríamos decir que el verdadero comienzo de este proyecto es a partir de este momento. Iniciamos la fase de investigación tanto a nivel conceptual como formal.

6.2. Maduración conceptual y espacial

El proyecto ha necesitado pasar por una serie de fases para poder ser formalizado en este Trabajo de Fin de Máster. Ha sido un largo camino hasta llegar a la idea formal definitiva. El concepto estaba claro, pero la forma ha ido transformándose a medida que hemos ido desarrollando la investigación más a fondo sobre el espacio expositivo. Ha sido un recorrido sinuoso en el que las dudas y las certezas han ido apareciendo y desapareciendo hasta llegar a la conclusión final. En ocasiones el bloqueo creativo ha hecho acto de presencia, y hemos tenido que descartar ideas que en un principio parecían definitivas.

Realizamos muchos bocetos de ideas posibles, maneras de intervenir, planteamientos diferentes, pero ninguno nos terminaba de convencer. Surgieron posibilidades como invadir el espacio con una representación de un reloj de arena formado por una red de pescador y una montaña de sal; o de colocar una pieza colgada central realizada en cera virgen a través de la cual se proyectaran haces de luz que formasen palabras relacionadas con la memoria. Otra posible propuesta, en un intento de relacionar la memoria de la sala con la memoria como huella, fue la de en construir una cortina circular

realizada con plumas la cual guardase una luz en el interior que proyectase sombras sobre las paredes de la sala.

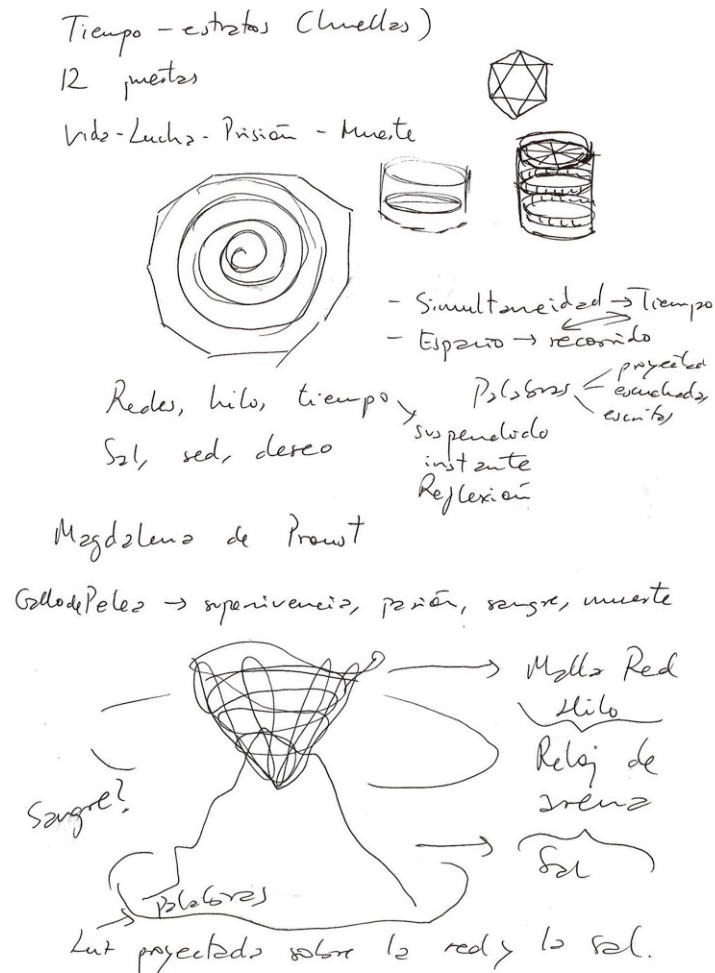
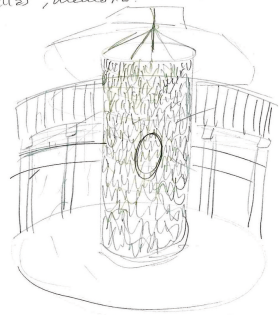


Figura 94 y 95. Bocetos

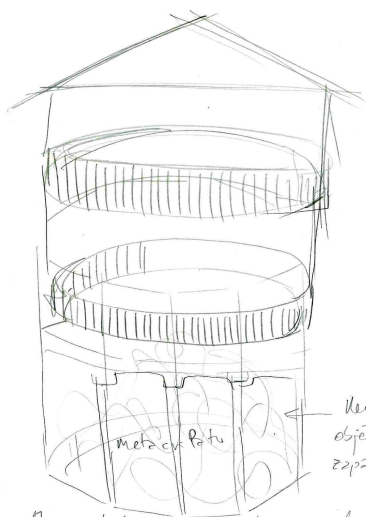


Carroza hueco, de esos que proyecta palabras

Espacio de violencia, peleas de gallos, huellas, memoria



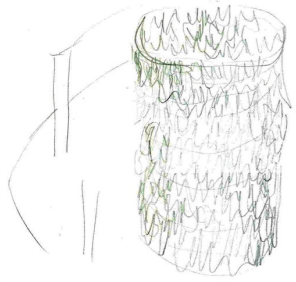
- Protagonismo del espacio y su memoria
- Ruedo-espacio central → catina de plumas con
- La luz proyecta sombras de plumas, sobre las paredes
- Silueta sombra imagen de la huella Mitik de Teeto
- zona del público luz proyectada



El espectador no puede acceder, únicamente desde arriba

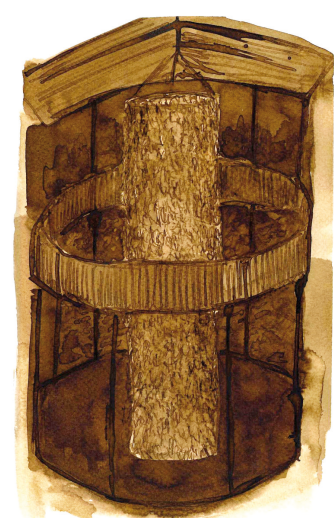
Plumas desplumadas

(dolor, violencia, huella, cicatriz)



hilo del tiempo, plumas como huellas, recuerdos, larvas, ligas, que proyectan sutiles sombras en la pared

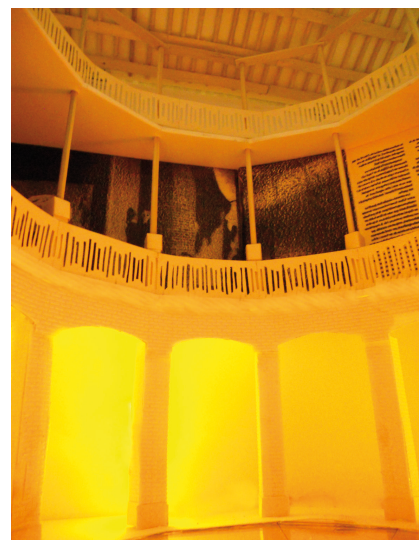
catina, volo, recuerdo, silueta, ambiente, tiempo → reflexión



Figuras 96, 97, 98, 99, 100 y 101. Bocetos de los diferentes planteamientos

Ninguna de estas ideas nos convencía porque al invadir el espacio de esta manera no conseguíamos dialogar con él, sino más bien imponernos.

La intención perseguida era encajar la memoria de la sala y la memoria como huella o experiencia. Finalmente, y tras recorrer diferentes fases el proyecto ha adquirido la forma de intervención que hemos expuesto anteriormente, y que llegamos a concluir en una propuesta en la que consideramos que está todo encajado.



Figuras 102 y 103. Boceto y maqueta

Para lograr esto hemos ido desarrollando caminos paralelos de investigación y documentación, y experimentación de formas y materiales, uno nos ha ido llevando a otro de una manera muy fluida.

El primer recorrido ha sido el conceptual, leyendo libros relacionados con el tema de la memoria, de la huella. El leer a filósofos, críticos de arte, escritores que habían trabajado el tema de la memoria nos abrió infinitas posibilidades sobre la idea conceptual que queríamos trabajar.

El segundo camino ha sido el formal, investigar y reflexionar sobre qué materiales y de qué modo formarían parte de la instalación, buscar artistas que hubieran trabajado el tema de la memoria...Para esto consultamos en la biblioteca de la facultad de Bellas Artes y en la del IVAM, libros y catálogos sobre artistas que trabajan con la memoria. También realizamos una búsqueda

de trabajos de instalación relacionadas con el tema de la memoria. Encontramos nombres como Ana mendieta, Jenny Holzer, Joan Fontcuberta, Sophie Calle, Elida Tessler, cuyas obras nos parecieron muy interesantes pero seleccionamos por mayor afinidad a Muntadas, Hans Haacke, Cristian Boltanski, Robert smithson, Pistoletto y Concha Jerez.

También consultamos en los archivos de la biblioteca de San Miguel de los Reyes, donde revisamos todos los catálogos de las exposiciones ya realizadas. Nos ayudó mucho toda la documentación que encontramos sobre las exposiciones que se habían desarrollado en la sala durante un periodo que abarcaba unos 15 años. Pudimos observar el planteamiento que cada artista hacía en sus intervenciones en La Gallera. A partir de ahí seleccionamos los artistas que habían trabajado con la memoria y/o con la memoria del espacio. Del listado elaborado contactamos con tres de ellos, para entrevistarnos y poder averiguar más información sobre sus proyectos expositivos. Fue una grata experiencia porque observamos los diferentes planteamientos que cada uno de ellos había ido desarrollando.

Sobre la investigación de la historia de La Gallera, ha sido una tarea algo más complicada puesto que en la hemeroteca de la Generalitat Valenciana existe muy poca documentación sobre la sala antes de que perteneciera al Consorcio de Museos. Esto es debido a que al no haber estado considerado como edificio religioso ni civil, no aparece catalogado ni clasificado en muchos libros sobre urbanismo. Encontramos cierta información sobre los circos gallísticos, el arquitecto, año de construcción, la historia del nombre de la calle donde se ubica, año de rehabilitación...

Nos aportó una valiosa información de primera mano Vicente García Cervera propietario de la galería *Val i 30*, con quien nos entrevistamos, y durante la charla, nos comentó detalles muy interesantes acerca de la historia de esta sala.

Investigamos sobre las peleas de gallo, su historia, su vocabulario, las clases de gallos, los artilugios que emplean, etc. Mencionar que nos pareció un mundo totalmente ajeno al nuestro y se nos hace difícil llegar a comprender como alguien puede llegar a disfrutar viendo sufrir a un animal.

Tras varios meses de pensar, charlar, pasear, investigar, recopilar y recordar todas las cosas que habíamos visto, leído y escuchado sobre La Gallera, tuvimos claro que la instalación debía de hablar de la memoria de la sala, tema principal del proyecto. Nuestro propósito era dialogar con el espacio, no imponer, ni evitar, ni subvertir, sino compartir su memoria y la memoria de todos.

La solución era convertir en el hilo conductor de todo proyecto a la memoria de La Gallera. La intervención tenía que compartir protagonismo con la sala, sin que ninguna de las dos predominara sobre la otra, de tal modo que se complementaran o acoplasen en sintonía. Esto lo conseguiríamos a través de traer a un primer plano de conciencia o de percepción el propio espacio, hacerlo protagonista de la exposición.

Concluimos con el tercer recorrido que ha consistido en la experiencia sobre el espacio y elaborar la intervención para concluir materializando todo este trabajo en una maqueta, que nos ayuda a visualizar la propuesta.

Para ello, realizamos la parte más burocrática del proceso: conseguir planos de la sala, pedir permisos para fotografiar el espacio en el momento que no haya ninguna exposición, realizar pruebas con posibles materiales, frotage e intervención con espejos....Y así tener material con que el pudiéramos trabajar de forma plástica. La elección de los materiales ha sido muy importante puesto que consideramos imprescindible que cada material elegido hable de la obra o ayude a narrar lo que la instalación quiere expresar.



Figura 104. Frottage de una columna de la sala



Figuras 105, 106 y 107. Pruebas con fragmentos de espejo

También forma parte del proceso el conseguir la fórmula con la que se pudiera reproducir el ambiente de La Gallera cuando se celebraban peleas de gallos. Ha sido algo complicado por la especificidad del olor, y la extrañeza que causaba cuando lo explicábamos. Finalmente conseguimos contactar con Albert Alvar, bioquímico y tecnólogo de alimentos (que se dedica a la fabricación de fragancias para perfumería, aromas para alimentación humana, así como aromas y aditivos para alimentación animal) quien tuvo la amabilidad de investigar la "receta" para elaborar este perfume, y asesorarnos en cuanto a los instrumentos necesarios para perfumar la sala.

Nos hubiera gustado elaborar una pequeña muestra del olor, pero debido a que no disponemos de los medios necesarios no hemos podido aportarlo como ejemplo. Sin embargo averiguamos que determinadas especias y grasas animales tienen a ciertas notas a sudor y olor a pollo respectivamente.

A lo largo del todo este proceso, se han ido clarificando las ideas conceptuales y los aspectos formales que se iban depurando casi por sí mismos, hasta quedar, según nuestro parecer, los que esencialmente tratan sobre la memoria.

Destacar la predisposición a colaborar y amabilidad de todas las personas contactadas en todo este proceso. El fácil acceso que tenemos hoy en día a través de internet para poder contactar vía *e-mail* o redes sociales con personas que nos han interesado, como son los artistas de las exposiciones anteriores, especialistas en olor, maquetas, etc. Todos nos han aportado una apreciada información en su correspondiente campo.

La parte burocrática (pedir permisos para fotografiar y realizar pruebas en la sala, obtener información sobre planos y sobre el funcionamiento administrativo de este espacio) aunque necesaria, ha sido la más tediosa, puesto que en ocasiones ha retrasado los tiempos del proceso de realización del proyecto.

7. CONCLUSIONES

Partimos de los objetivos marcados para constatar los que hemos logrado y los que no. Comentamos las conclusiones remitiéndonos al orden de exposición de los objetivos mencionados en la introducción.

Respecto al objetivo principal consistente en realizar un Trabajo Final de Máster en el que se recopilen todos los datos, metodologías, conocimientos, procesos y técnicas que se han aprendido en el Máster de Producción artística para desarrollar un proyecto expositivo inédito consideramos que tras el desarrollo de todas las partes anteriores hemos logrado materializarlo.

A esto añadimos el haber desarrollado el proyecto expositivo para La Gallera en el que hemos atendido a su uso como espacio de violencia y también su función actual como sala de exposiciones.

A través de la lectura de textos sobre teoría de arte, como Rosalind Krauss, José Luis Brea, José Maderuelo, Isabel Tejeda...hemos desarrollado y nos hemos posicionado en relación a los planteamientos que contemplan diferentes propuestas artísticas. De igual modo, el análisis de los planteamientos filosóficos y conceptuales que desarrollan teóricos como Paul Ricoeur, Philippe Dubois y George Pérec, nos ha sido útil respaldo de nuestros argumentos artísticos sobre la intervención.

Hemos analizado las obras de artistas que han abordado el tema de la memoria, y la intervención en un sitio específico y esto lo hemos comparado con nuestra propuesta enfatizando las características comunes. Esto ha sido posible gracias a la recopilación y análisis de obras de autores mencionados anteriormente como referentes.

Hemos abordado el concepto de memoria y de la interrelación de la memoria individual, la colectiva y la del espacio a través de una propuesta artística, puesto que hemos empleado elementos y materiales que hacen referencia a la historia completa de la sala.

La investigación la memoria, en cuanto a funcionamiento neuronal y todo lo concerniente a cómo influye en ella las percepciones a través de los sentidos,

concretamente el olfato, nos ha parecido un camino muy interesante a explorar en futuros proyectos.

El análisis de los distintos proyectos expositivos de otros artistas que han expuesto anteriormente en el espacio, así como la investigación de los diferentes sentidos perceptivos en propuestas nos ha ampliado las perspectivas tanto plásticas como perceptuales para desarrollar nuestra propuesta.

La recopilación de documentación para realizar planos, fotografías y la construcción de la maqueta, nos ha permitido clarificar detalles de la intervención que luego se han visto plasmados en la maqueta como la relación de tamaños y el uso de los distintos materiales.

Conocer las diversas funciones que la Gallera ha tenido a lo largo de su historia nos ha ayudado a poder elaborar piezas que representaran la memoria de la sala de una manera más coherente.

Construir la maqueta nos ha permitido observar los posibles problemas que podría tener a la hora de realizar esta instalación en el espacio real. Visualizar si las piezas funcionaban en relación al espacio, y si lograban el efecto estético perseguido en cuanto a ambientación, iluminación y alteración del espacio.

Respecto a los objetivos de la intervención, y en relación al principal objetivo de ésta, nos hemos basado en las características intrínsecas de la sala, su espacio y su memoria hemos presentado a La Gallera como protagonista de la intervención. Mediante las piezas concebidas hemos abordado el tema de la huella a través de su historia, desde que fue un espacio de violencia con la pieza del olor hasta su uso actual con las transferencias, relacionándola con la memoria individual de los espectadores a través de la experiencia de éstos al visitar la exposición.

La tipología desarrollada en este Trabajo de Fin de Máster como aparece en la portada es la número 3. ¿Esto que conlleva? El hecho de realizar el proyecto de un trabajo artístico inédito tiene una serie de ventajas y desventajas.

Al partir de la posibilidad de proyectar sin ningún tipo de limitación ni técnica ni económica se abre un infinito campo de posibilidades. Consideramos que en el proyecto desarrollado se contemplan estas características porque no estamos condicionados por un presupuesto, una fecha de entrega o la disposición de unos medios determinados.

Como nos han comentado los artistas que han expuesto en La Gallera el proceso que suele variar del proyecto a la realidad, cambios *in situ*, se producen ciertas diferencias entre materializar un proyecto o proyectarlo. Por ello contemplamos que esta propuesta es sensible a posibles problemas y/o modificaciones que pudieran surgir en la fase de materialización.

Pensamos que el proceso no concluye hasta que no se finaliza el montaje de la misma, e incluso nos atrevemos a decir que es el propio espectador el que finaliza la obra a través de su individual experiencia.

Hemos realizado una propuesta de intervención respetuosa, basándonos en el diálogo con el espacio. Lo hemos presentado como protagonista a través de las piezas proyectadas, compartiendo e interrelacionando su memoria con la de aquellos que visiten la exposición.

La alteración de la percepción la hemos logrado incluyendo elementos como el olor y las transferencias, para trasladar a otro tiempo al espectador. Hemos resaltado la propia arquitectura de la sala a través del reflejo del espejo situado en el suelo.

Respecto a provocar la reflexión en el espectador y que éste interrelacione su memoria con la memoria del espacio es un objetivo para el que deberíamos realizar físicamente la intervención, y hacer un estudio o evaluación de las experiencias obtenidas por cada visitante para poder comprobar el resultado, y en este caso no ha sido posible. Confiamos en poder ampliar nuestra investigación teórica y artística en un trabajo doctoral subsiguiente y poder llevar a la práctica, entonces sí, nuestras pesquisas y proyecciones.

También ha quedado pendiente realizar una investigación sobre recuerdos del público de la sala, tanto de cuando la sala funcionaba como lugar

donde se celebraban peleas de gallos como de las exposiciones de anteriores, para poder incluir elementos que formasen parte de esa memoria. Lo contemplamos como idea para futuros proyectos.

Una de las posibilidades que no descartamos es la de usar este trabajo de investigación y el proyecto de intervención como documento para presentar al Consorcio de Museos y materializarlo en una exposición real.

8. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES REFERENCIALES

BENITO GOERLICH, Daniel, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*, Edita Ayuntamiento de Valencia, 2º edición. 1992. ISBN: 84-86908-72-8.

BREA, José Luis, *Ornamento y Utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, en *Arte, Proyectos e Ideas*, nº 4, Valencia, UPV, 1996.

CORBÍN FERRER, Juan Luis, *Barrio del Pilar, antiguo de Velluters*, Valencia, edita Federico Domenech, 1991. ISBN: 84-85402-68-5.

DUBOIS, Philippe, *El Acto fotográfico, De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986. ISBN: 84-7509-379-5.

HUME, *Tratado de Naturaleza Humana*, Madrid, Tecnos, 4ª edición, 2005. ISBN: 9788430942596.

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

LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Hondarribia, Editorial Nerea, 2001.

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori, 1990. ISBN: 84-397-1678-8.

MADERUELO, Javier, *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. ISBN: 978-84-9012-045-3.

ORELLANA de, Marcos Antonio, *Valencia Antigua y Moderna*, tomo I, Edita Librerías París-Valencia. 1985. Depósito legal V. 764.

PEREC, Georges, *Nací. Textos de la memoria y el olvido*, Madrid, Abada editores, 2ª edición, 2006. ISBN: 978-84-96258-81-5.

PEREC, Georges, *Yo me acuerdo*, Córdoba, Taller de Libros, 1ª edición, 2006. ISBN: 84-935047-8-5.

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Trad. cast. Pedro Salinas. Edición: [14^a]. Madrid, Alianza, 1985. ISBN: 84-206-1022-4 (v.I).

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, trad., Agustín Neira, Madrid, Editorial Trotta, 2003. ISBN: 84-8164-604-0.

RUIZ COMPANY, *Cuaderno de Filosofía. Hume. Compendio de un Tratado de la Naturaleza Humana*. Valencia, Editilde, 1999. 3^a reimpresión, 2003. ISBN: 84-95314-89.

SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica, *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Editorial, 2009. ISBN: 978-84-206-8387-4.

VIDAL CORELLA, Vicente, *Cien años de Historia Gráfica de Valencia*, Valencia, edita Caja de ahorros de Valencia, 1979. ISBN: 84-500-3416-7.

Catálogos

BONET, Eugeni, *Sensibilidad y (sub) sentidos. Muntadas, de la pintura al alta de actividades*. Catálogo exposición *Entre/Between*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2011.

Lugares de la Memoria (Miroslaw Balka, Eugenio Dittborn, Jean-Luc Godard, Felix Gonzalez Torres, Chris Marker, Antoni Muntadas, Doris Salcedo) organizada per l'Espai d'Art Contemporani de Castelló i celebrada entre el 20 d'abril i el 10 de juny de 2001, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Ed, Generalitat Valenciana, 2001, ISBN 84-482-2673-9.

El extraño honor de las gallinas, Pedro Ortuño. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Ed, Generalitat Valenciana, 1998, ISBN: 84-482-1960-0

Del Silencio de las lágrimas, Teresa Cebrián. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Ed, Generalitat Valenciana, 1999, ISBN: 84-482-2321-7.

Hilvanar el espacio, Juan Olivares. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Ed. Generalitat Valenciana, 2008. ISBN: 978-84-482-5020-1.

Muntadas. Híbridos: (Exposición) Centro de Arte Reina Sofía 11 de febrero-31 de marzo de 1998, Antoni Muntadas. Ed. Madrid. Dirección General de Bellas Artes y archivos. 1998. ISBN: 84-750-6219-9.

Muntadas. Trabajos Recientes (Exposición), Antoni Muntadas. Ed. Valencia. IVAM. Centre del Carme. 1992. ISBN: 84-448-0037-3.

Mémoire-Présent: (Exposición), junio-julio 1999. Cristian Boltanski; Universidad de Chile; Facultad de Bellas Artes; Museo de Arte Contemporáneo de Chile, Museo Foche chouart, Francia. Ed. Santiago de Chile. Mac 1999. ISBN: 956-19-0290-7.

Michelangelo Pistoletto: (Exposición, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). 27 de enero-29 de marzo 2000. Michelangelo Pistoletto. Ed. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: ACTAR. 2000. ISBN: 84-952-7376.

Robert Smithson, AA.VV. Robert Smithson; Thomas E.Crow; Alexander Aberro; Cornelia H. Butler; Eugeni Tsai, Moisa Roth. Ed. Berkley: Museum of Modern Art. 2005. ISBN: 052-0244-095.

Robert Smithson. El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. IVAM. Centre Julio González. 22 abril / 13 junio. 1993. ISBN: 84-482-0160-4.

AA.VV., *Estiuart Intervencions 2006*, Valencia, Editorial de la UPV, 2006. ISBN: 84-9705-990-5.

AA.VV., *Una obra para un espacio*, Sala de Exposiciones del Canal Isabel II, Madrid, Conserjería de cultura y deportes, 1987.

Revistas

AA.VV. *Cultura especializará cada una de sus salas de exposiciones en una época concreta*, 3 de febrero de 2005, *El Mundo*, Valencia, Sociedad.

AA.VV., *Tribuna de la Construcción*, nº 3, Valencia, 1997, p. 36-41.

Páginas web consultadas

Antoni Muntadas traducirá el contexto político y cultural de la Bienal de Venecia, 25/5/2005, El País, [Consulta 14 de abril de 2012].

Interartive, 2009 <<http://interartive.org/2009/10/antoni-muntadas/>>, [consulta 2 de abril de 2012].

Martín Font, J.M., *Muntadas le pone olor al pabellón Mies Van de Rohe*, El País, Cultura, 2009, <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/03/06/actualidad/1236294001_850215.html> [consulta 3 de agosto de 2012].

Europapres, Cultura, 2012, <<http://www.europapress.es/cultura/>> [consulta 20 de abril de 2012].

Hans Haacke, *exposiciones actuales*, 2012, MUSEO REINA SOFÍA, Comunidad de Madrid <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/haacke.html>>, [consulta 20 de abril de 2012].

Fietta Jarque, *Autorretrato infinito de Michelangelo Pistoletto*, El País, Cultura, 2012, <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/13/actualidad/1334317951_350980.html>, [consulta 30 de abril de 2012].

Christian Boltanski, "The Missing House," 1990 on Grosshamburger Strasse, Berlin <<http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/berlin/index.html>>, [consulta 2 de mayo de 2012].

Jerez, Concha, Web Personal, <<http://conchajerez.org/>>, [consulta 21 de julio de 2012].

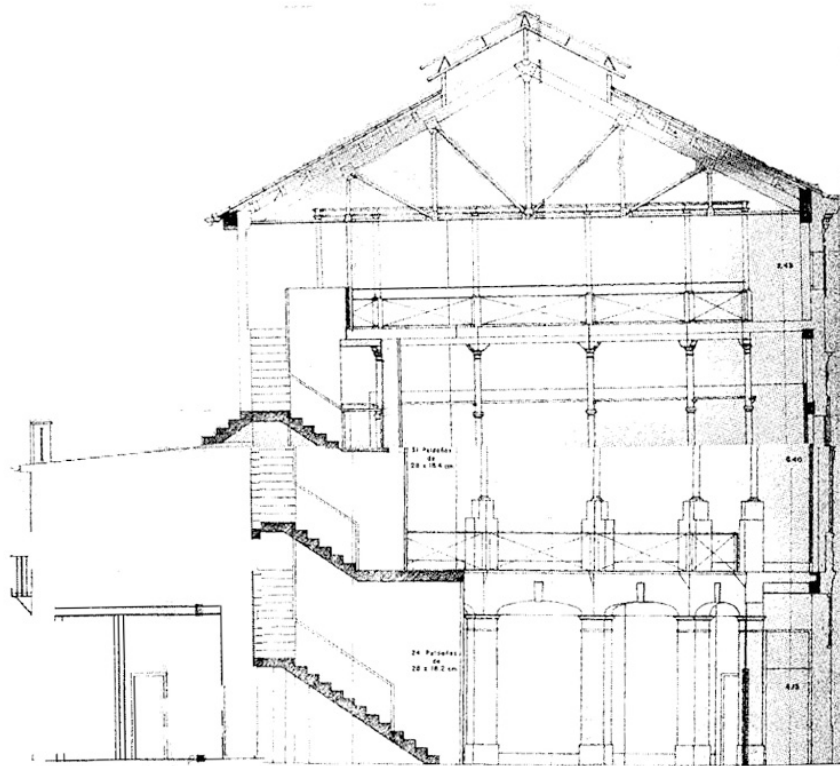
El fenómeno de Proust revela vínculo entre los recuerdos y los olores, Medicalpress, 2012, <<http://www.medicalpress.es/el-fenomeno-de-proust-revela-vinculo-entre-los-recuerdos-y-los-olores>>, [consulta 12 de junio de 2012].

Por qué los olores nos hacen evocar tan vívidos recuerdos, Selecciones, 2012, <http://mx.selecciones.com/contenido/a1655_por-que-los-olores-nos-hacen-evocar-tan-vividos-recuerdos> [consulta 12 de junio de 2012].

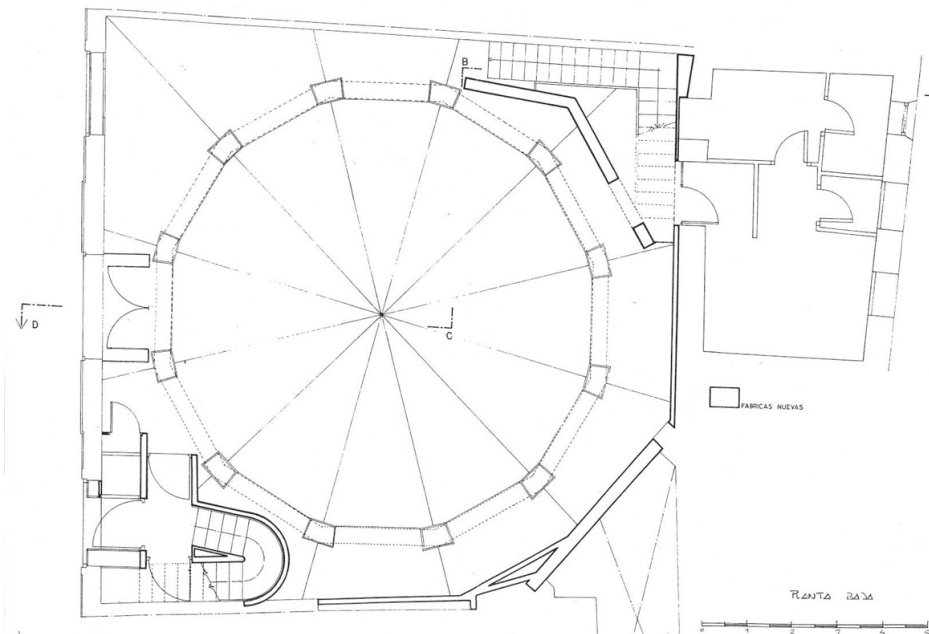
Perfumista, impressions olfatives, l'art visual, Vilaweb, 2011, <<http://www.vilaweb.cat/noticia/3896819/20110610/perfumista-impressions-olfactives-lart-visual.html>>, [consulta 3 de agosto de 2012]

El olfato es el sentido con mayor poder de memoria, ABC, Sabados, 2007, <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-01-2007/abc/Sabados/dario-siderol-el-olfato-es-el-sentido-con-mayor-poder-de-memoria_1631017186495.html>, [consulta 3 de agosto de 2012]

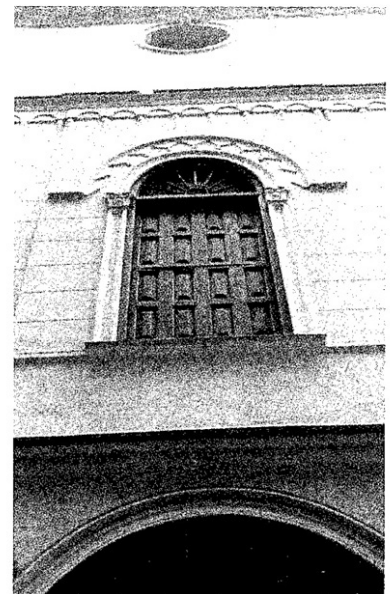
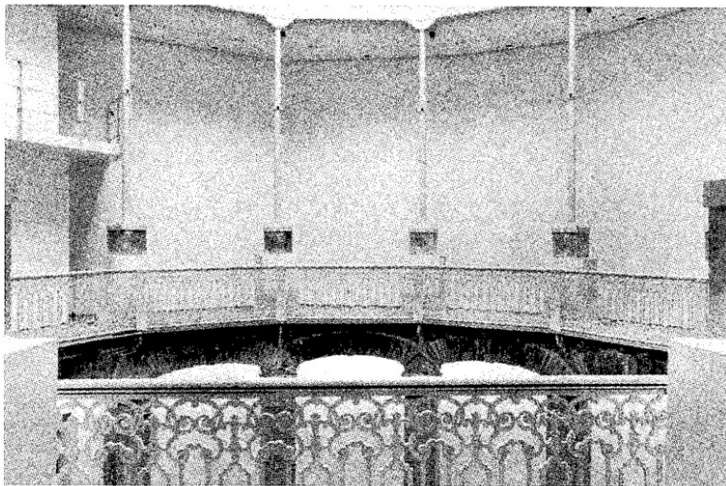
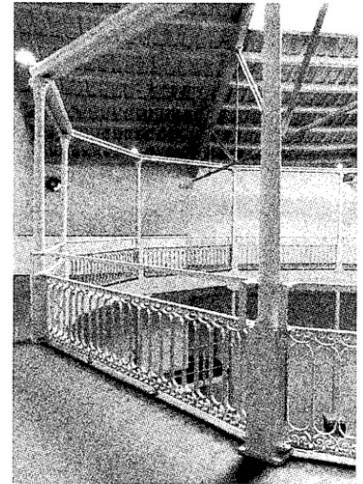
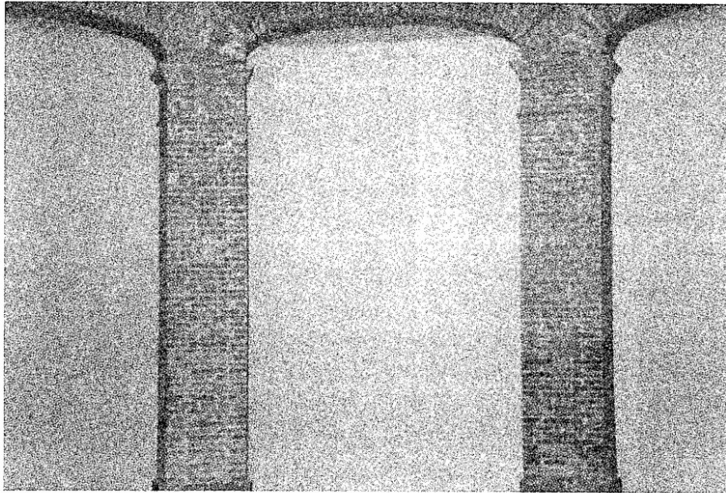
<http://blog.tendencias.tv/antoni-muntadas-en-el-mies-van-der-rohe/>, [consulta 3 de agosto de 2012]



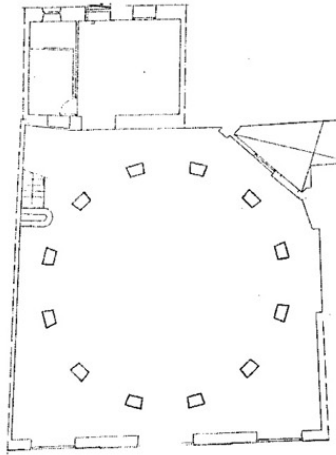
SECCION



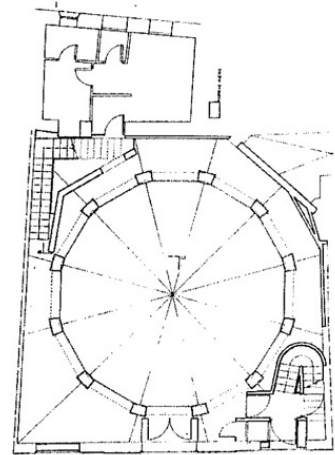
Imágenes después de la restauración de La Gallera, extraídas del artículo de la revista *Tribuna de la Construcción* nº 31.



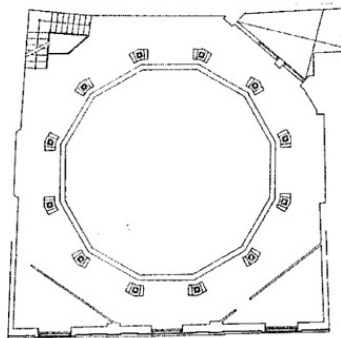
Planos de antes y después de la restauración de la sala, extraídas del artículo de la revista *Tribuna de la Construcción* nº 31.



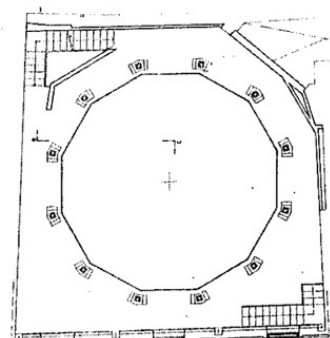
PLANTA BAJA ESTADO PREVIO



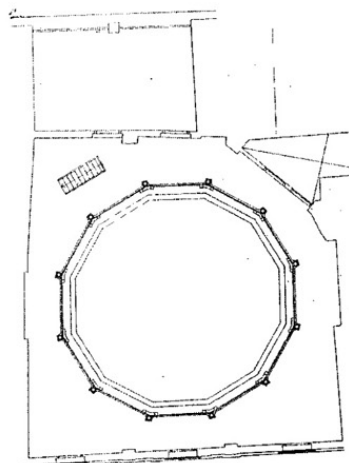
PLANTA BAJA PROYECTO



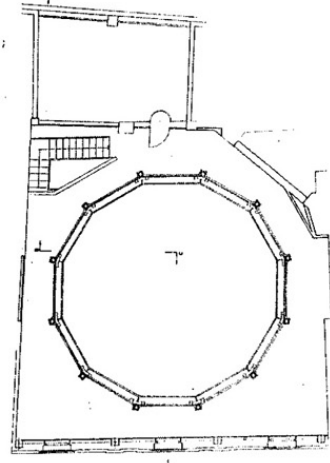
PLANTA PRIMERA ESTADO PREVIO



PLANTA PRIMERA PROYECTO



PLANTA SEGUNDA ESTADO PREVIO



PLANTA SEGUNDA. PROYECTO

Recortes del periódico *Diario de Valencia* del martes 7 diciembre de 1869 en el que se anuncia como espectáculo el Circo Gallístico.



AÑO I. Martes 7 de Diciembre de 1869. Redacción y Administración: calle de los Goyillos, num. 21. Abierta en el día de la correspondencia y las notificaciones. NÚM. 46.

LAS ALHAJAS DE LA CORONA.

No es a nosotros a quienes corresponde la defensa de don Isidro Labrador de Borbon. Nos oponemos a los hechos que se nos presentan como espectáculo...

millones de reales, y que fueron recibidos oportunamente... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

La adhesion del cuerpo que emite, no pudiendo ser... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

Supongo lo que se ha establecido para que per... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

Este juicio de Liria, progresivo que suscribe ex... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

LA PRENSA POLITICA VALENCIANA.

El *Diario Mercantil* señala como grave mal que... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

NOTICIAS LOCALES.

VALENCIA 7 DE DICIEMBRE DE 1869.

A lo que hemos dicho sobre las elecciones que... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

LA INFALIBILIDAD DEL PAPA.

Carta dirigida por el obispo de Orleans al cetro de... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

Continuando, se ofrece, coleccionados siempre en... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

LA INFALIBILIDAD DEL PAPA.

Carta dirigida por el obispo de Orleans al cetro de... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

Continuando, se ofrece, coleccionados siempre en... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

LA INFALIBILIDAD DEL PAPA.

Carta dirigida por el obispo de Orleans al cetro de... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

Continuando, se ofrece, coleccionados siempre en... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber... El Sr. Figuerola tiene datos suficientes para saber...

ESPECTACULOS.

TEATRO PRINCIPAL.—Funcion para hoy martes, á las siete y media.—81 de abono.—La comedia en tres actos, *Derechos individuales*.—Balle, y la pieza en un acto, *El portero es el culpable*.

TEATRO DE LA LIBERTAD.—Funcion 33 para hoy martes, á las siete.—La comedia en dos actos, *El moralista*.—Balle, y la zarzuela en tres actos, *Barba Azul*.

TEATRO-CAFÉ.—Funcion para hoy martes, á las siete y media.—La zarzuela en cuatro actos, *Por seguir á una mujer*.
Entrada con derecho á 1 real de consumo, 2 rs.—Orada, 1 real sin obsequio.—Delantera de id., 1-30 con entrada.—Sillas de preferencia, 1 real sin id.—Palcos con seis entradas y seis consumos, 16 rs.

CIRCO ESPAÑOL.—TEATRO-CAFÉ.—Funcion para hoy martes, á las siete.—*Al id y al pñ*.—*Las citas á medía noche*.—*Un caballero particular*.
Palcos con seis entradas y seis consumos, 16 rs.
Entrada 2 rs., con derecho á uno de gasto.
Entrada de grada un real, sin derecho á ningun obsequio.

TEATRO-CAFÉ DEL RECREO.—Funcion para hoy martes, á las siete y media.—El drama en tres actos, *La vaguera de la Finiseca*.—La pieza en un acto, *Des años para un criado*.
Butacas con entrada, sin consumo, 1 rs.—Palco corrido con entrada y sin id., 2 rs.—Entrada general con derecho á uno, 2 rs.—Entrada á grada sin consumo, un real.

NUEVO CIRCO para peleas de gallos en la calle de Salanders, junto als Porchets.—Este circo contiene once gradas, sus correspondientes butacas (en construccion), una baya con dos gradas, jaulas, palos y demas comodidades para el público.
Mañana tendrán lugar las peleas siguientes:

1. ^a	De 5 libras y 3 onzas	1,500 rs.
2. ^a	De 4 id. y 11 id.	1,500
3. ^a	De 5 libras	1,500
4. ^a	De 4 id. y 6 id.	320
5. ^a	De 4 id. y 9 id.	30
6. ^a	De 4 id. y 8 id.	50

Entrada general, 1 real y medio.
Las puertas se abrirán á la una y media, y la funcion principiara á las dos y media

AVISOS OFICIALES.

Orden de la plaza de ayer.—Servicio para hoy.
Parada: Aragon.
Gefe de dia: D. Federico Guerra, teniente coronel de Aragon.
Visita de hospital y provisiones: Aragon.
Paseo de enfermos: Artilleria.
Barberos al Hospital: El Rey.
El teniente coronel comandante mayor de plaza interior, Losada.