

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

Facultat de Belles Arts de San Carlos

# OIKOS

La deconstrucción del habitar en tres actos

**Trabajo Final de Máster / Tipología 4**

Presentado por Gabriela Gallego Hernandez  
Dirigido por Eva Marín Jordá y Marina Pastor Aguilar

Valencia, julio de 2014



**A mis directoras Eva Marín y Marina Pastor**

## Palabras clave

Habitar, deconstrucción, monumento, “non.u.mental”, ruina, simulacro, microrelatos visuales

## RESUMEN

Este proyecto, “*Oikos*—La deconstrucción del habitar en tres actos” es una reflexión acerca del diálogo que se establece entre el sistema arquitectónico y el individuo a partir del lenguaje teórico y artístico en busca del habitar perdido: *oikos*. El proyecto se presenta en tres actos partiendo de la pregunta de Martin Heidegger ¿qué es habitar? El Primer acto consiste en un viaje metodológico de producción — Cartografías— que se clasifica en tres etapas: el Mapa para situarnos en el territorio de la ciudad; el Atlas, un planeta de imágenes donde vamos archivando la vida urbana que nos conduce a un laboratorio de ideas: los *collages*.

Para acercarnos a la idea de habitar del individuo contemporáneo en el marco de la ciudad profundizamos en distintos autores que proceden del ámbito literario, filosófico y artístico. Sus argumentos son fundamentales para desarrollar un mapa conceptual a modo de reflexión, que nos sirve como dispositivo para expresar la esencia del habitar y del construir del ser humano, con el fin de analizar un conjunto de conceptos como ‘espacio’, ‘paisaje’, ‘ciudad’ y ‘sociedad’. Entramos en el Segundo acto, donde estudiamos las posibilidades que ofrece el lenguaje artístico para explorar el concepto de ‘deconstrucción’ por medio de los aspectos narrativos en la imagen, creando microrelatos visuales. Entonces, ¿cómo traducir la fórmula matemática que suma ‘habitar’, ‘espacio’, ‘sociedad’, ‘monumento’, “non.u.mental” y ‘ruina’ para reducirlo a una sola imagen? Tercer y último acto: generamos la escenografía del habitar por medio del lenguaje gráfico y pictórico, jugando con la ficción y la realidad de la imagen con el objetivo de sembrar dudas e interrogar, e interrogarnos, sobre el modo de estar en el mundo.

## Keywords

Inhabit, deconstruction, monument, “non.u.mental”, ruin, simulation, visual microstories,

## ABSTRACT

This project, “*Oikos*. Deconstruction of inhabit in three acts “ is a reflection about the dialogue established between architectural system and individual that came from the theoretical and artistic language in research for the lost dwelling: *oikos*. The project is presented in three acts based on Martin Heidegger’s question of what is to dwell? The First act is a methodological production trip —Cartography— which is classified into three stages: the Map to move into city’s territory; the Atlas, a planet of image where we archive urban life that leads us to a laboratory of ideas: *collages*.

To approach the dwelling idea in contemporary individual in city context we deepen into different authors coming from the literary, philosophical and artistic fields. His arguments are essential to develop a conceptual map as a reflection, which serves us as a device to express the human essence of dwelling and building, in order to analyze a group of concepts such as ‘space’, ‘landscape’, ‘city’ and ‘society’. We enter the Second act, where we study the possibilities that artistic language offers to explore the concept of ‘deconstruction’ by the narrative aspects in the image, creating visual microstories. Then, how to translate the mathematical formula that adds up ‘dwelling’, ‘space’, ‘society’, ‘monument’, “non.u.mental” and ‘ruin’ to reduce it to a single image? The Third and last act: we generate the dwelling scenography through graphical and pictorial language, playing with the fiction and the reality of image with the objective of raising doubts and to interrogate, and interrogate ourselves, on ways of being in the world.



<b>INTRODUCCIÓN</b>	13	<b>SEGUNDO ACTO</b>	95
¿Por qué <i>Oikos</i> ?		<b>1. ASPECTOS NARRATIVOS EN EL CICLO DE <i>OIKOS</i>: MICRORELATOS</b>	96
Conceptos		<b>1.1 De la ficción a la realidad: billete de ida y vuelta</b>	98
Objetivos		1.1.1 Edificar: espacios literarios y elementos retóricos	98
Metodología de investigación		1.1.1.1 Civilizaciones desubicadas en Charles Simonds	
Estructura del proyecto		1.1.1.2 Micromundos en Michaël Borremans	
<b>PRIMER ACTO</b>	21	1.1.1.3 Interiores en Matthias Weischer	
<b>1. METODOLOGÍA DE CREACIÓN: CARTOGRAFIAR Y FASES DEL PROYECTO</b>	22	<b>1.2 Reflexión: Microrelatos</b>	108
<b>1.1 Localización: El Mapa</b>	23	<b>2. REPETICIÓN DE RECURSOS EXPRESIVOS</b>	110
1.1.1 Desde arriba	24	<b>2.1 La Retícula</b>	110
1.1.2 Del mapa al espectador urbano		<b>2.2 El Barrido</b>	113
<b>1.2 Documentación: El Atlas</b>	26	<b>2.3 El Vacío</b>	115
1.2.1 Notas en torno a los distintos atlas y archivos	28	<b>2.4 El Individuo</b>	115
1.2.1.1 El <i>Atlas Mnemosyne</i> de Aby Warburg		<b>TERCER ACTO</b>	117
1.2.1.2 El <i>Atlas</i> de Gerhard Richter		<b>OBRA: EL CICLO DE <i>OIKOS</i> COMO DISPOSITIVO GRÁFICO Y PICTÓRICO</b>	119
1.2.2 El Atlas: d-i-a-g-n-ó-s-t-i-c-o	26	<b>CONCLUSIONES Y ÚLTIMAS NOTAS</b>	155
1.2.2.1 Estructura: aspecto, temática y contenido		<b>FUENTES REFERENCIALES</b>	159
1.2.2.2 Las funciones de nuestro Atlas		<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	163
<b>1.3 Collage: Los Planos</b>	43		
1.3.1 Antes de cortar y pegar: reflexionar	43		
1.3.2 Pensar, analizar, cortar y pegar	44		
<b>1.4 Reflexión: Cartografías</b>	47		
<b>2. CONCEPTUALIZACIÓN: SIN HABITAR NO HAY CIUDAD</b>	50		
<b>2.1 Excavar, acercarse y entender la idea del habitar</b>	51		
2.1.1 Retorno al origen de ‘habitar’ y ‘construir’	51		
2.1.2 ‘Habitar’ y ‘construir’: sin olvidar el espacio	56		
2.1.3 ‘Habitar’ y ‘construir’: sin olvidar el paisaje	59		
2.1.4 ‘Habitar’ y ‘construir’: sin olvidar la sociedad	63		
2.1.5 ‘Habitar’ y ‘construir’: sin olvidar la ciudad	66		
<b>2.2 Reflexión: M + “N” + R</b>	68		
2.2.1 Monumento	70		
2.2.2 “Non.u.mental”	62		
2.2.3 Ruina	76		
<b>3. LA “DECONSTRUCCIÓN” EN EL CICLO DE <i>OIKOS</i></b>	80		
<b>3.1 Descripción del Ciclo de <i>Oikos</i></b>	83		
<b>3.2 Reflexión: enfrentar, oponer e invertir</b>	92		

## INTRODUCCIÓN

### ¿Por qué *Oikos*?

Una palabra que se ha olvidado, se ha fragmentado, se ha contaminado y se ha diluído hasta convertirse en ‘economía’, ‘económico’, ‘ecología’, ‘ecológico’,... Donde el tiempo ha ido borrando su lugar hasta perderse como palabra y como significado, pues, poco sabemos de su origen. ¿Dónde esta? Entre las páginas de un diccionario etimológico como si de un fósil se tratase. Pero, ¿qué guarda esta palabra para que se le dedique todo un proyecto? *Oikos*<sup>1</sup> hace referencia a un término griego que tiene la peculiaridad de abarcar muchos significados: casa, familia, propiedad, comunidad, etc. Concretamente, este proyecto parte de la idea de *Oikos* como “casa o lugar habitado”; y se utiliza para englobar los distintos trabajos artísticos que se han venido desarrollando en los últimos años sobre paisaje urbano: una búsqueda incesante para plasmar la confusión y complejidad que encierra en sí misma la ciudad actual.

### Conceptos

‘Habitar’, ‘ciudad’, ‘espacio’, ‘paisaje’, ‘sociedad’, ‘monumento’, “non.u.mental”<sup>2</sup>, ‘ruina’, ‘simulacro’ y “deconstrucción”<sup>3</sup>, resumen el conjunto de un proyecto que plantea y propone desarrollar un pensamiento crítico como acercamiento a una realidad social: la relación que presenta la arquitectura frente al individuo. Desde este punto de partida, pretendemos analizar la problemática de los espacios públicos y privados, que se presentan como un problema histórico y político en nuestra sociedad. Nos aproximamos a estos conceptos desde el ámbito del lenguaje pictórico y gráfico, y, convertimos la ciudad de Valencia en el escenario de esta yuxtaposición de ideas, que configuran escenas teatrales y generan imágenes ilusorias, que se adentran en lo narrativo, aludiendo a una realidad reconstruida a través del lenguaje plástico.

<sup>1</sup> Véase la definición completa en el capítulo 3 de este trabajo: La “deconstrucción” en el Ciclo de *Oikos*, p. 80.

<sup>2</sup> “Busco estructuras típicas que posean una determinada identidad histórica y cultural. Pero el tipo de identidad que busco tiene que tener una forma social reconocible. Ahí una de las cosas que me interesan es lo *Non.u.mental*, esto es, una expresión de lo cotidiano que pudiera oponerse a la grandeza y la pompa de las estructuras y su presuntuosa clientela.” En Moure, Gloria, *Gordon Matta-Clark. Obra y escritos*, Barcelona, Polígrafa, 2006, p. 61.

<sup>3</sup> Nos apropiamos del concepto “deconstrucción” acuñado en el ámbito de la arquitectura para llevarlo al lenguaje plástico. De la misma forma que hace el artista Gordon Matta-Clark a través de sus intervenciones arquitectónicas y sus construcciones fotográficas. Añadimos, también, que el término de “deconstrucción” de Jacques Derrida reflexionado en el texto de Jonathan Culler, nos servirá para sacar algunas conclusiones en el capítulo tres.

*Oikos*, como proyecto, se gesta en el barrio valenciano del Cabañal (2011), toma forma en la ciudad de Córdoba (2012) y se desarrolla en la ciudad de Valencia (2014) como Trabajo Final del Máster en Producción Artística (TFM) en la Universitat Politècnica de València. La intención de este trabajo es demostrar coherencia entre la materia teórica y la práctica, para acogernos a la tipología 4, basándonos en una “producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica”.<sup>4</sup> Este TFM propone un estudio sobre la ciudad actual, sobre los espacios que presenta el medio urbano y su adaptación al entorno social presente, sirviéndose de sus escombros, sus plazas y sus monumentos como escenario de análisis, así como de la ubicación del individuo contemporáneo en la ciudad.

### Objetivos

El principal objetivo del proyecto reside en analizar y contraponer la política social de conservación urbanística y la destrucción del medio atribuida al individuo, para reflejar y entender cómo se establece la confrontación entre la arquitectura y la sociedad contemporánea. Y estos opuestos generados formulan otro objetivo: estudiar las posibilidades que ofrece la práctica artística para explorar el concepto de “deconstrucción”.

Este proyecto es un estudio de la ciudad y de la sociedad actual, porque implica comprender e identificar nuevos espacios urbanos para generar interrogantes sobre el paisaje arquitectónico, en este caso de la ciudad de Valencia. Por esta razón, el trabajo se apropia del paisaje urbano de la misma ciudad: plazas, parques, museos, monumentos y, además, lugares marginales que sirven para expresar la esencia del habitar; y así entender cómo se relaciona el individuo con los espacios urbanos. Todo ello, con el propósito de construir escenas teatrales, definidas como lugares irreales y ficticios, elaboradas mediante distintas técnicas artísticas.

Los distintos paisajes que cuestionan nuestra “manera de estar-en-el-mundo” se han desarrollado, principalmente, a través de la representación del monumento y de la ruina. Por este motivo, ***Θikos*. La deconstrucción del habitar en tres actos** trata de reflejar el diálogo que se crea entre el individuo y la arquitectura en el mundo actual.

A continuación, se exponen distintas relaciones de objetivos específicos, establecidos como parámetros de referencia en el desarrollo de la investigación:

<sup>4</sup> Normativa del Trabajo Final de Máster en Producción Artística 2013-2014.

1) Partiendo de la pregunta de Martin Heidegger acerca del habitar, será necesario conocer y determinar otros/as pensadores/as y artistas que estudien el modo en que el individuo concibe el espacio y convive con la arquitectura. Por otro lado, estudiar y profundizar sobre la ciudad contemporánea y la relación con el individuo, cómo es y cómo funciona el sistema arquitectónico a la sombra de una sociedad.

2) Realizar un estudio en torno al paisaje urbano, tomando la ciudad de Valencia como lugar de trabajo: partiendo de un callejero para estudiar los principales aspectos y características propias de la ciudad e identificar y determinar qué espacios son los más adecuados para las reflexiones que plantea el proyecto.

3) Plantear el diálogo que se establece entre sociedad e individuo *versus* arquitectura, a través de diferentes técnicas artísticas, con el fin de crear escenas inventadas, artificios espaciales, partiendo de los elementos y espacios propios de la ciudad que atraen nuestra atención: el monumento, lo “non.u.mental” y la ruina.

### Metodología de investigación

Las posibilidades y las formas de realizar un trabajo de investigación son varias. Pues bien, en nuestro caso, en este TFM nos servimos de dos tipos de metodología que identificamos a continuación:

En primer lugar, la **metodología de investigación** constituye un recorrido a través de relatos, fábulas, ensayos, artículos y otras investigaciones, que abarca un amplio trayecto sembrado de dudas y preguntas. Todo este proceso de documentación y estudio se convierte en una aventura para profundizar en Martin Heidegger, conocer a Otto Friedrich Bollnow, transitar la noción del espacio de Gaston Bachelard o descubrir un relato de Jorge Luis Borges. Un búsqueda y un estudio de distintos autores/as, que insisten y piensan más allá de una estática arquitectura, y persiguen los misterios y los enigmas de ese habitar y ese construir en el espacio, en la ciudad, en el paisaje y en la sociedad: los distintos lugares y formas que definen al ser humano.

En segundo lugar, nos encontramos con la **metodología de creación** y trabajo de campo. Aquí, tratamos de establecer, resaltar y defender la importancia del proceso creativo

para llegar a crear un conjunto de obras: una parte que se suele ocultar o sobre la que no se suele incidir, y es el cabo que amarra al barco. Por estas razones, adentrarnos en las investigaciones de Anna Maria Guasch sobre “el paradigma del archivo”, nos ayudan a explorar los viajes creativos que inician algunos personajes de distintas disciplinas y de reconocido prestigio internacional.

### Estructura del proyecto

El proyecto de investigación se desarrolla en tres partes:

La primera parte se divide en tres capítulos: En el capítulo primero, **Metodología de creación: Cartografiar y fases del proyecto**; en el capítulo segundo, **Conceptualización: Sin habitar no hay ciudad**; y, para acabar, en el capítulo tercero, **La <<deconstrucción>> en el Ciclo de Oikos**. Cada uno de ellos cierra con unas conclusiones a modo de reflexión.

En el primer capítulo **Metodología de creación: Cartografiar y fases del proyecto**, desglosamos tres etapas que construyen un itinerario del proceso de producción. En primer lugar, **Localización: El Mapa** que abarca la actitud y la posición de conocer una ciudad como extranjeros: “Nos gustaría estar en el centro. Estudiamos cuidadosamente el plano de la ciudad. Vamos repertoriando los museos, los parques, los lugares que nos han recomendado que veamos a toda costa./ (...) Nos gustaría mucho pasearnos, callejear, (...)”<sup>5</sup> A continuación, en **Documentación: El Atlas** nos centramos en los archivos de Aby Warburg y Gerhard Richter como referentes para establecer después, unas directrices de nuestro propio atlas, y que nos guían al siguiente capítulo: el **Collage: Los Planos**. Éste nos proporciona una mediación entre el lenguaje plástico y los conceptos contenidos en el proyecto. En resumen: todas ellas son un juego de reflexiones.

Se trata de profundizar en la idea de *Oikos*, elaborando un proyecto teórico y práctico que parta de los espacios que ofrece la ciudad, para construir escenarios ficticios e irreales, a través del lenguaje fotográfico, pictórico y gráfico; y después estudiar a través de estos cómo son habitados por la sociedad actual. El proyecto tiene como fin plasmar a través de la producción artística los planteamientos sobre la construcción que hace el ser humano en el espacio: cómo se enfrenta, habita e integra en este sistema

<sup>5</sup> Perec, Georges, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 101.

arquitectónico. Para ello, se analizarán los sectores urbanos, tanto públicos como privados, que construyen nuestra “manera de estar-en-el-mundo” a partir de las ideas que Martin Heidegger propone en su ensayo *Construir, habitar, pensar*.<sup>6</sup> Al fin y al cabo, para reflexionar a través de un discurso plástico sobre la pregunta: “¿Qué es habitar?”<sup>7</sup> A partir de aquí se desarrolla, el segundo capítulo bajo el título, **Conceptualización: Sin habitar no hay ciudad** donde estudiamos las distintas posibilidades que hay para comprender el concepto de habitar. De esta manera, nos marcamos un recorrido a partir de unos términos generales. En “‘Habitar’ y ‘construir’: Sin olvidar el espacio” son fundamentales las ideas que Otto Friedrich Bollnow desarrolla en *Hombre y espacio*,<sup>8</sup> donde profundiza en la noción de ‘espacio’ como elemento fundamental para entender el modo de estar y habitar del ser humano, como reflejo de la realidad del individuo. También, para llevar a cabo este apartado es clave el libro, *La poética del espacio*<sup>9</sup> de Gaston Bachelard, donde plantea un estudio complejo sobre los distintos espacios de la casa: “la casa de los hombres”, “la casa de las cosas” y “una poética del espacio”, una investigación de los distintos espacios de la casa para entender que cada uno de ellos genera un mundo imaginario.

Dependiendo la manera en la que vive y se organiza la sociedad, ésta repercute en el modo en el que nos enfrentamos al paisaje e implica, además, la forma en la que empleamos las palabras. De este razonamiento conviene decir que la asignatura de *Paisaje y Territorio: la mirada y la huella* ha dado pie a interrogantes y planteamientos acerca del término ‘paisaje’: ¿qué entendemos, qué ha sucedido y cuál es su significado actual desde el ámbito teórico y artístico? Por este motivo, cabe preguntarse qué ocurre con el paisaje urbano y cuál es, también, el estado actual de la ciudad. Todo este argumento lo desarrollamos en **‘Habitar’ y ‘construir’: Sin olvidar el paisaje**.

Por otro lado, a partir de los/as autores/as trabajados/as en las asignaturas del máster: *Claves del discurso artístico contemporáneo* y *Razones de la sinrazón: la crisis de la modernidad*, en el siguiente capítulo, “‘Habitar’ y ‘construir’: Sin olvidar la sociedad”, planteamos cómo se enfrenta el individuo a algunas de las sociedades que se han ido construyendo a lo largo del último siglo. A continuación, hemos escogido la realidad como ‘simulacro’ y ‘reality show’ tal como lo plantea Jean Baudrillard para comprender

<sup>6</sup> Heidegger, Martin, *Conferencias y artículos*, España, Serbal, 2001.

<sup>7</sup> Heidegger, Martin, *op.cit.*, p. 107.

<sup>8</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.

<sup>9</sup> Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Mexico, Fondo de Cultura Económica de España, 1983.



las razones por las cuales parecemos vivir en un teatro, y dirigirnos a la concepción del habitar como espectáculo donde la sociedad juega un papel primordial sobre el escenario.

En esta sección realizamos una breve reflexión acerca de la ‘ciudad’ que es la suma de nuestro habitar y construir. En esta parte recogemos distintos puntos de mira para describir la ciudad: desde *Las ciudades invisibles*<sup>10</sup> de Italo Calvino hasta *La ciudad genérica*<sup>11</sup> de Rem Koolhaas. Para terminar este segundo capítulo abordamos una conclusión exponiendo los dos conceptos clásicos que describen a una ciudad: el monumento y la ruina, y al que añadimos: lo “non.u.mental”; y, diferenciándolos a través de autores/as como Rosalind Krauss, Gordon Matta-Clark y Walter Benjamin, y a su vez, entender como las palabras y el lenguaje pasan por distintas etapas.

En el tercer capítulo **La “deconstrucción” en el Ciclo de Oikos** desarrollamos todo un esquema conceptual que suma una conclusión, enfocada a todo el marco teórico, y añadimos el último concepto que nos queda: la ‘deconstrucción’ para volver de nuevo a las raíces, *oikos*.

Frente a este *corpus* teórico nos preguntamos: ¿Qué significa hoy en día ‘habitar’? A través de la representación pretendemos construir una perspectiva desde el ámbito artístico y su práctica sobre la problemática del habitar, que a nuestro entender enfrenta al individuo contemporáneo con la arquitectura de la ciudad, donde este enfrentamiento diario oculta la verdadera esencia del habitar, y revela la identidad del ser humano en este sistema urbano.

Para ello, en el proyecto abrimos una segunda parte, necesaria para elaborar nuestra producción artística, la concebimos como una fase de transición entre el marco teórico y la producción artística: el espacio narrativo. Bajo el título, **Aspectos narrativos en el Ciclo de Oikos: microrelatos**, reflexionamos acerca del trabajo de distintos artistas que utilizan su obra como relatos literarios: Charles Simonds, una vuelta a la idea de espacio de Bollnow y Bachelard; Michael Borremans como aludiendo a la sociedad; y luego, nos detenemos en los interiores de Matthias Weischer. Todos ellos constituyen un despertar para nuestro trabajo, y, sus obras parecen esconder una red de enigmas. Desde nuestro punto de vista, creemos que este apartado resulta fundamental para

<sup>10</sup> Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1995.

<sup>11</sup> Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

cuestionarnos la capacidad que tiene una imagen de comunicar. ¿Qué implica contar aspectos de la realidad con imágenes?

Si pudiéramos ser dueños del tiempo, hubiese sido un trabajo apasionante profundizar en la pionera del *fotomontaje*, Hanna Höch; en los *collages* de Martha Rosler y Phillip Estlund; en los *fotomontajes* en blanco y negro de Pablo Genovés; y, por supuesto, en “el universo geométrico” de Julie Mehretu. Pero en la mochila de un TFM, el equipaje de todos estos artistas pesan mucho, además, por el camino nos dejamos también a escritores y a teóricos de la ciudad: son tantos los temas y los conceptos, que nos hemos visto obligados a centrarnos en los autores mencionados. Y para profundizar en todos estos autores sería necesario un viaje mínimo de tres años.

## **PRIMER ACTO**

## 1. METODOLOGÍA DE CREACIÓN: CARTOGRAFIAR Y FASES DEL PROYECTO

*No tratar de encontrar demasiado deprisa una definición de la ciudad; es un asunto demasiado vasto, y hay muchas posibilidades de equivocarse. Primero, hacer el inventario de lo que vemos. Enumerar aquello de lo que estamos seguros. Establecer distinciones elementales: por ejemplo entre lo que es la ciudad y lo que no es la ciudad.*<sup>12</sup>

*Especies de espacios, Georges Perec*

Cartografiar es el verbo escogido al ser el que mejor define la metodología de trabajo adoptada para desarrollar y dar forma al proyecto **Θίκος. La deconstrucción del habitar en tres actos**. Las tres fases de este proceso encadenado están ordenadas en el documento de manera cronológica, aunque se haya trabajado en ellas de manera simultánea: **Localización: El Mapa**, como estudio de la ciudad aérea; un registro de imágenes como archivo corresponde a la **Documentación: El Atlas**; y **Collage: Los Planos**, configura un almacén de ideas y analiza los conceptos a través de la imagen. Estas tres etapas del proyecto práctico forman un conjunto que hemos denominado las **Cartografías** refiriéndonos al modo de habitar del individuo contemporáneo lo que implica una reflexión desarrollada al final del capítulo.

### 1.1. Localización: El Mapa

Para realizar un estudio en torno al espacio público y privado de la ciudad de Valencia se ha trabajado sobre un callejero. A partir de este soporte se han analizado los principales aspectos y características de la ciudad, se han identificado los espacios antiguos y nuevos, y se ha determinado qué lugares escoger para la elaboración del proyecto.

Pero, ¿por qué empezar por un mapa y no con la realidad de la ciudad? Trabajar sobre un mapa resulta insuficiente, dado que se trata de un proyecto que busca, a través de la pintura, reflexionar y cuestionar el paisaje urbano. A pesar de su limitación, el mapa nos empuja a conocer la estructura de la ciudad y nos ayuda a tener un primer contacto que posteriormente se complementa con el trabajo de campo, recorriendo la ciudad, para más adelante realizar la propia producción artística.

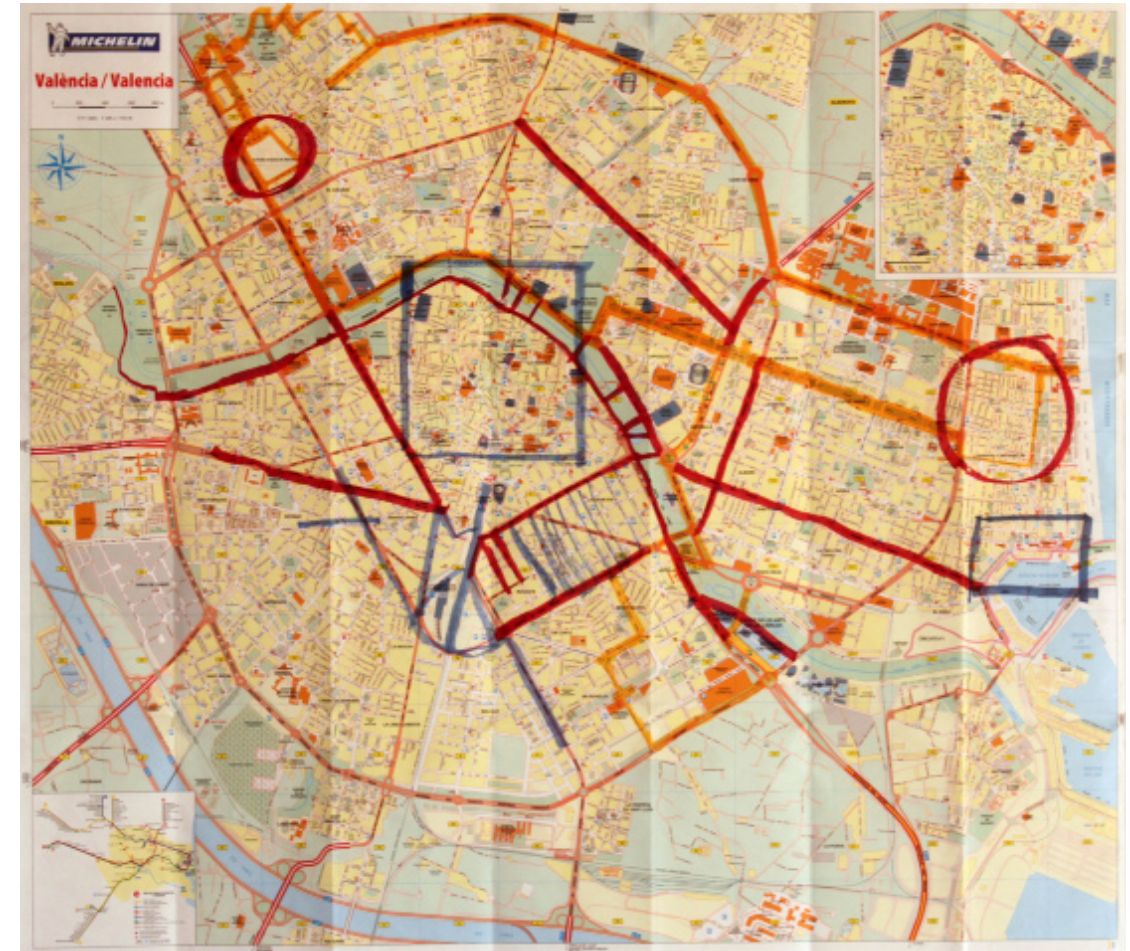


Fig 1. *El Mapa*, Valencia. Plano e Índice, 74 x 120 cm 2013

<sup>12</sup> Perec, Georges, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 97.

### 1.1.1 Desde arriba<sup>13</sup>

Resulta especialmente interesante iniciar este punto con un breve cuento de **Jorge Luis Borges**, *Del rigor en la ciencia*:

“En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguiendo entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658.”<sup>14</sup>

Este cuento es el recorrido y las aventuras de un mapa, y expone la necesidad del individuo de reflejar a la perfección un territorio; hasta que se da cuenta que no es posible, pues el mapa se convierte en una herramienta inútil e ineficaz, convertirse en una ruina perdida y olvidada. El relato nos hace ver y preguntarnos qué es el mapa para nosotros en este proceso de investigación: ¿Es posible ver en el mapa algo más?

Dado que el mapa nunca indica cómo es la verdadera ciudad, se convierte en un instrumento de trabajo: en primer lugar, nos sirve para trazar la ruta y recordar las calles visitadas y las que están todavía por recorrer; y en segundo lugar, hacemos del mapa una herramienta más cercana y personalizada que refleja los conceptos que deseamos abordar, ya que es fundamental conocer el espacio de la ciudad: la calle se construye como escenario de conocimiento y de comprensión acerca de la sociedad.

<sup>13</sup> Además de consultar el callejero para entender la representación del mapa de la ciudad, hemos accedido a las aportaciones y servicios del mundo virtual tales como, *Google maps* y *Live search maps*. Éste último nos ha proporcionado la *vista de pájaro* jugando con los cuatro puntos cardinales y obtener así una visión aproximada de 360 grados. Y a pesar de tener en cuenta las herramientas de las nuevas tecnologías, en este caso, no hemos querido abordarlo como parte del proyecto. Aun así, lo tendremos en cuenta para futuras investigaciones e indagaremos también sobre los planteamientos de la ciudad vertical de Paul Virilio.

<sup>14</sup> Borges, Jorge Luis, *Del Rigor en la ciencia* [en línea], s.l., Scribd, 1946, [consulta 30 de Junio de 2014], disponible en <<http://es.scribd.com/doc/89212635/Del-Rigor-en-La-Ciencia>>.

Nada más llegar a la ciudad y visualizar el callejero estimamos necesario salir de representación en el plano para conocer la ciudad como ‘espectadores urbanos’<sup>15</sup>, dado que buscamos una interacción con el espacio para interrogarnos sobre él, en este caso, el de la ciudad de Valencia. Entonces, nos planteamos lo mismo que **M. Serres**: “¿Cómo cartografiar esos mares desconocidos que alejan y acercan las tierras habitadas, y cuya representación no figuran en mapa alguno?”<sup>16</sup>

A medida que las semanas avanzan el mapa se va trabajando simultáneamente al callejero por las arterias de la ciudad. Inevitablemente nos preguntamos: ¿Por qué es tan importante y tan necesario el acto de mirar y observar lo que nos rodea? Por otro lado, el acto de mirar *in situ*: ¿qué lleva implícito y qué consecuencias tiene? Estas preguntas nos llevan a cuestionarnos qué hay detrás del ver, de la mirada, de la observación y de la contemplación<sup>17</sup> cuando recorremos y circulamos por las calles y las avenidas de una ciudad. En este contexto, a continuación, abrimos el siguiente apartado enfocado al espectador urbano.

### 1.1.2 Del mapa al espectador urbano

*No hace mucho tiempo, en un atardecer de otoño, hallábame sentado junto a la gran ventana que sirve de mirador al café D..., en Londres (...) Terminé por despreocuparme de lo que ocurría adentro y me absorbí en la contemplación de la escena exterior.*<sup>18</sup>

*El hombre de la multitud*, Edgar Allan Poe

En *El hombre de la multitud* escrito por **Edgar Allan Poe**, el protagonista del relato, a través de su mirada y su observación frente a la muchedumbre, se convierte en el espectador de la realidad: la mirada del protagonista es capaz de describir y reflejar a un individuo, a una sociedad y a una ciudad; y es capaz también de juzgar y valorar un conjunto de sucesos que van ocurriendo conforme el cuento va avanzando. Por las páginas del relato circulan el *flâneur* y la masa, y Poe los une para describir la época y el tiempo concreto de una sociedad. *El hombre de la multitud* es, además, un recorrido por el tejido urbano, el narrador actúa como juez de la realidad y como espectador, disfrutando del panorama humano que le rodea.

<sup>15</sup> Benjamin, Walter, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, pp. 421- 457.

<sup>16</sup> Serres, Michel, *Atlas*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 30.

<sup>17</sup> Utilizamos los cuatro términos para ser conscientes de las diferencias. No obstante, no vamos a detenernos en cada uno de ellos.

<sup>18</sup> Poe, Edgar Allan, “El hombre de la multitud”, en *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa, 2009, pp. 329-330.

Pero, ¿cómo mirar y qué mirar? Pregunta obvia e inútil, quizás, pero inevitable a la luz de una serie de reflexiones que surgen en el transcurso de las lecturas, de los paseos por la ciudad y en el de la producción artística. Entonces: ¿todo espectador urbano es un lector de la sociedad, de la calle, de la ciudad, es decir, un lector de la vida urbana y, por tanto, un lector del habitar?

Como dice **Stefano Boeri** en *Atlas eclécticos*, las formas de ver y “los modos de observación” exigen y fijan “los temas del discurso”<sup>19</sup>. A partir de esta afirmación configuramos todo un archivo de imágenes, de documentación: El Atlas. Y es que “para entender más cosas sobre el territorio, debe necesariamente verse más de él.”<sup>20</sup> O como expresa Michel Serres:

“Sin un plano, ¿cómo recorrer la ciudad? Nos hemos extraviado en la montaña o en el mar, a veces incluso en la carretera, sin guía. ¿Dónde estamos y qué hacemos? Sí, ¿por dónde ir para ir a dónde? Colección de mapas útiles para localizar nuestros movimientos, un atlas nos ayuda a responder a estas cuestiones de lugar. Si nos hemos perdido, nos encontramos gracias a él.”<sup>21</sup>

## 1.2. Documentación: El Atlas

*Tomar buena nota de que la ciudad no siempre ha sido lo que era*<sup>22</sup>

*Especies de espacios*, Georges Perec

Partir del mapa nos ha servido como medio de representación y como procedimiento metodológico para organizar, separar, entender, hacer visible lo invisible, al fin y al cabo, para ordenar nuestras ideas. Pero no es suficiente conocer el entramado urbano de la ciudad, por ello, consideramos esencial trabajar también a partir de fotografías realizadas de las zonas visitadas, y elaborar también otro archivo de postales antiguas, (desde 1890 hasta la actualidad). Dos archivos que se han ido construyendo en estos meses como proceso paralelo a los paseos por la ciudad que, constituyen ahora, nuestro atlas.

<sup>19</sup> Boeri, Stefano, “Atlas eclécticos”, en *Lo ordinario*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 177.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>21</sup> Serres, Michel, *op. cit.*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 11.

<sup>22</sup> Perec, Georges, *op. cit.*, p. 97.

Nos preguntamos si generar un atlas es una fórmula para resolver las pinturas, ¿Es un método para solucionar un conjunto de reflexiones basadas en el concepto de ‘habitar’ y en la noción de ‘ciudad’? Quizá la respuesta sea que, recopilar y archivar nos permite otras visiones e interpretaciones; nos ayuda a tener una visión más amplia sobre la ciudad y, a posteriori, a través del *collage*, a transformar el paisaje. Las distintas formas que hay de transformar el paisaje son inagotables, “y al mismo tiempo análisis infinito (ya que siempre se podrán encontrar nuevas relaciones, nuevas <<correspondencias>> entre cada una de estas fotografías)”<sup>23</sup>.

A la vez, el atlas supone un espacio de tránsito entre la teoría y la práctica. Un espacio para reflexionar y organizar lo que es evidente y lo que es habitual en la ciudad. Hacemos como George Perec, determinar lo común, es decir, lo “infraordinario”, e interrogarnos sobre lo que es la ciudad. “¿Cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?”<sup>24</sup> Buscamos crear posibles imágenes que propicien y reflejen una mirada crítica: la memoria del monumento; el abandono de la ruina; lo que permanece en una ciudad: sus calles, sus plazas. Entonces, surge una pregunta, ¿cómo trasladar la ciudad sobre un papel o un lienzo en blanco? ¿Cuál es la mejor fórmula para describir el habitar a través de lo visual y su respuesta bidimensional?

El atlas nos sirve para vincular las ideas sobre la ciudad con la propia creación artística, con el fin de resolver nuevos espacios urbanos: “Porque leer el mundo es también poner en contacto las cosas del mundo según sus <<relaciones íntimas y secretas>>, sus <<correspondencias>> y sus <<analogías>>.”<sup>25</sup> Desde nuestro punto de vista: leer, observar, ver y entender el mundo constituye un sistema de relaciones, una serie de cosas que aparentemente pueden no estar relacionadas y –quizás sea complicado– pero la capacidad de establecer núcleos es posible.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Didi-Huberman, Georges, “El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo”, *Exit*, nº35, Agosto-Septiembre-October, 2009, p. 59.

<sup>24</sup> Perec, George, *Lo infraordinario*, Palencia, Impedimenta, 2008.

<sup>25</sup> Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 56.

<sup>26</sup> “Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento (3), y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un <<corpus>> dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada.” En Anna Maria Guasch en, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, p. 10.

### 1.2.1 Notas y reflexiones en torno a otros atlas y archivos

*El atlas sería un aparato de lectura ante todo, quiero decir antes de toda lectura “seria” o “en sentido estricto”: un objeto del saber y de contemplación para los niños, a la vez infancia de la ciencia y del arte.*<sup>27</sup>

*El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo, Georges Didi-Huberman*

Cada uno de los atlas y archivos contienen sus estrategias de lectura y estrategia de interpretación: ¿cuáles son las nuestras? Y, ¿cuál es nuestro orden? Cada uno contiene sus instrucciones de juego: ¿cuáles son las nuestras? En *Arte y archivo*<sup>28</sup> de **A.M. Guasch** archivo enciclopédico, el archivo como “estructura tautológica”, los archivos fotográficos, de inventario... La lista sería interminable.<sup>29</sup> Como vemos, almacenar o coleccionar imágenes es todo un laboratorio de operaciones y, para ello, hace falta resolver nuestras dudas a través de un recorrido por una serie de artistas e intelectuales que han abordado y han construido este complejo universo de imágenes, para cultivar su propio atlas y/o archivo, es lo que ella denomina, el “*paradigma del archivo*”<sup>30</sup>:

“Buscando sus fuentes, sus precedentes, su genealogía, su desarrollo, sus ejemplos (...), centrándonos en el trabajo de artistas visuales que se han valido del archivo para registrar, coleccionar, almacenar o crear imágenes que, <<archivadas>>, han devenido inventarios, tesauros, atlas o álbumes. Artistas que se valen, además, del archivo como punto de unión entre la memoria y la escritura, y como un territorio fértil para todo escrutinio teórico e histórico.”<sup>31</sup>

A partir de este punto citamos algunos de ellos con la finalidad de encontrar similitudes y diferencias respecto a nuestro atlas,<sup>32</sup> y adentrarnos al conjunto de imágenes de **Aby**

<sup>27</sup> Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 56.

<sup>28</sup> Guasch, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

<sup>29</sup> Véase en el libro donde aparecen los distintos archivos que se han manejado. Guasch, Anna Maria, *Ibidem*.

<sup>30</sup> Guasch, Anna Maria, *Ibidem*, p. 9. En la introducción expone el “*paradigma del archivo*” haciendo referencia a Michel Foucault quién define el término de “paradigma”.

<sup>31</sup> Guasch, Anna Maria, *Ibidem*, p. 10. Dado que la idea de archivo se ha estudiado e investigado por muchos autores como Michel Foucault, Benjamin Buchloh, Hal Foster y otros más, hemos optado como referencia el libro de Anna Maria Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010*, donde aparecen de manera general los distintos archivos y atlas de algunos/as autores/as, a quienes tendremos en cuenta para una futura investigación. Por el momento, los motivos de tal elección radican en realizar un TFM y creemos conveniente mencionar sólo algunos de los ejemplos y descartar otros.

<sup>32</sup> El motivo de nuestra selección se debe: en primer lugar, a la gran influencia que tiene el *Atlas* de Gerhard Richter con el proyecto *Mnemosyne* de Aby Warburg; y, en segundo lugar, nos hemos visto obligados a descartar algunos artistas. Por ejemplo, el conjunto de imágenes de prensa de Hanna Höch, o el “meta-archivo” (nombre que le da A.M. Guasch) de Montserrat Soto, pues de lo contrario excederíamos en nuestra aproximación.

**Warburg**: la memoria colectiva y social como un tejido de relaciones. En el ámbito artístico nos sumergimos en el *Atlas* de **Gerhard Richter**. Ambos, se sirven de un archivo fotográfico heterogéneo y discontinuo<sup>33</sup>, como señala A.M. Guasch.

### 3.2.1.1 El *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg

*Mnemosyne* es un universo que abarca reproducciones de imágenes, aleatorias, sin ninguna línea temporal ni temática. Son imágenes que construyen otra historia:

“Allí, cara a cara, había relieves antiguos, manuscritos seculares, frescos monumentales, sellos de correos, pliegos sueltos, ilustraciones recortadas de revistas, y dibujos de antiguos maestros. Se hace evidente, aunque no a simple vista, que esta selección poco ortodoxa es producto de un extraordinario dominio sobre un campo muy vasto.”<sup>34</sup>

Un universo de imágenes que dialogan entre ellas. Este lugar ha sido creado por **Aby Warburg**, un historiador del arte que se dedicó a tejer y a enlazar imágenes que pertenecían a una memoria social y colectiva, sin seguir un orden temporal: “(...) que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad.”<sup>35</sup> El *Atlas Mnemosyne* se concibe como “instrumento de orientación”<sup>36</sup> y, como dice Georges Didi-Huberman del propio Warburg, es un medio y un juego de pensamiento que le sirve para tratar su sufrimiento: “un juego que supone combinatoria y elaboración y el placer de montar y desmontar y remontar las cosas, (...)”<sup>37</sup>. De esta manera, la pasión que tiene por las imágenes le ayuda a orientarse en este mundo: rehaciendo otra historia.

<sup>33</sup> Guasch, Anna Maria, *op. cit.*, p. 15.

<sup>34</sup> Benjamin H.D Buchloh, Apud. Kurt Foster, “*El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anónimo*”, en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, Gillamard, 1999, p. 151.

<sup>35</sup> Guasch, Anna Maria, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>36</sup> Tavani, Elena, “Orientarse en el Atlas”, en *Carta primavera-verano*, 2011, p. 35.

<sup>37</sup> Didi-Huberman, Georges, “La lección de Warburg es que no existe saber sin sufrimiento”, *Carta Primavera-Verano*, 2011, p. 32.



Fig. 2. Aby Warburg, *Mnmosyne Atlas*, Paneles de la exposición de Rembrandt, 1926.



Fig. 3. Aby Warburg, *Mnmosyne Atlas*, Nr. 45, 1924.

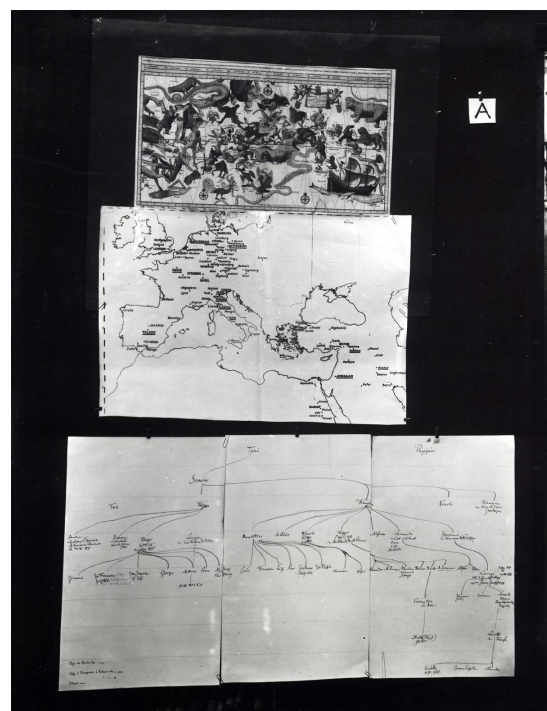


Fig. 4. Aby Warburg, *Mnmosyne Atlas*, Panel A, 1926.

### 3.2.1.2 El *Atlas* de Gerhard Richter

Entre la fotografía y la pintura; entre la pintura figurativa y la abstracta; entre la obra gráfica y la fotografía encontramos el jeroglífico y el inconmensurable proyecto de **Gerhard Richter**, el *Atlas*. Un trabajo que el artista inició en la década de los sesenta y a día de hoy sigue todavía en un proceso abierto e inacabado. Un *Atlas* en el que se simultanean imágenes de distinta naturaleza como recortes de periódicos, revistas, publicidad, y hasta las fotos de viaje del propio artista, o del álbum histórico-familiar. Un archivo que no se clasifica ni por género ni por términos “descriptivos de la historia de la fotografía.”<sup>38</sup>

Tal y como señala Armin Zweite, el *Atlas* de Gerhard Richter reúne todo el armazón de fotografías, organizadas en paneles conectados entre sí y en formato reticular: “(...) todas las fotografías que eran importantes para su pintura o que podrían haberlo sido. Ordenó las reproducciones, las agrupó en bloques que podían abarcarse con la vista y las pegó sobre cartones de soporte estandarizados (...)”<sup>39</sup>. En resumen: un archivo complejo e interactivo,<sup>40</sup> un *Atlas* clasificado por temas y con sus títulos respectivos acordes a una enumeración. Por ejemplo: *Paneles 219 a 252: Espacios.*<sup>41</sup>

Figuras, campos de concentración, pornografía, retratos, hombres famosos, fotografías personales, ciudades, montañas, paisajes, nubes y fragmentos del mar, espacios, esbozos, fotografías sobrepintadas<sup>42</sup>; temas históricos, políticos... Como vemos es una lista muy larga y casi interminable, pues el artista alemán se sirve de todos estos títulos (equivalentes a temas) como referente para elaborar sus pinturas. Por supuesto, el pintor establece un criterio de selección riguroso donde descarta muchas imágenes, para acabar pintando una sola pintura. El artista expresa: “los motivos no eran nunca aleatorios. Me costó mucho esfuerzo ser capaz de encontrar aquellas fotografías que podía emplear.”<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Buchloh, Benjamin H. D, *op. cit.*, p. 148.

<sup>39</sup> Zweite, Armin, “El <<Atlas de fotografías, collages y bocetos>> de Gerhard Richter”, en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, Guillamard, 1999, p. 208.

<sup>40</sup> Guasch, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, España, Ediciones Akal, 2011, pp. 52-55.

<sup>41</sup> Zweite, Armin, *op. cit.*, p. 220.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 209-229.

<sup>43</sup> Apud. Armin Zweite, *op. cit.*, p. 237.



Fig. 5. Gerhard Richter, *Atlas*, 51,7 cm x 66,7 cm, Newspaper & Album Photos, panel 5, 1962.

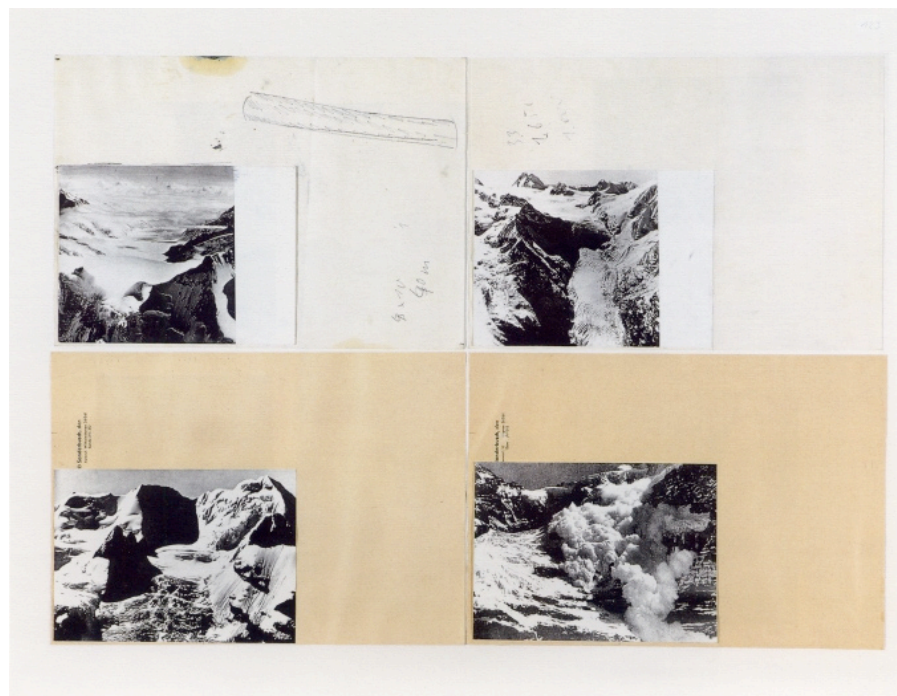


Fig. 6. Gerhard Richter, *Atlas*, 51,7 cm x 66,7 cm, Gebirge Mountain Ranges, panel 127, 1968.

¿Qué contiene el *Atlas* del pintor, además de fotografías? Una abundante cantidad de temas, de fotografías, de bocetos y de *collages*. Richter entiende todo este grupo de imágenes como conjunto y, por tanto, como “una unidad espacial, que se experimenta de forma simultánea y no sucesiva.”<sup>44</sup> Un diálogo recíproco y constante entre la fotografía y la pintura, por un lado, y entre el *Atlas* y la pintura, por otro. Siempre un viaje de ida y vuelta a la pintura y al *Atlas*. De esta manera, el *Atlas* es el tesoro donde se esconden las futuras pinturas y la construcción de un nuevo *Atlas*, que acumula imágenes y que se va transformando según el paso del tiempo.

“(…) el *Atlas* también entrega su propio secreto como colección de imágenes: un péndulo perpetuo entre la muerte de la realidad en la fotografía y la realidad de la muerte en la imagen mnemónica.”<sup>45</sup>

En el *Atlas* subyace la memoria entendida como un registro arqueológico “de registros pictóricos y fotográficos, cada uno de los cuales pertenece a una formación fotográfica distinta, y cada uno genera su propio registro psíquico de respuestas”<sup>46</sup>. Como vemos, el *Atlas* es varias cosas: un servicio, un ejercicio de reflexión entre el debate de la pintura y de la fotografía, un conjunto instrumental y, al mismo tiempo, “un ejercicio formal de contenidos”<sup>47</sup>.

“(…) Ciertamente, los paneles ofrecen en muchos casos una clave para las pinturas, sobre todo allá donde aparecen claramente los vestigios del trabajo, pero a través del extenso recorrido se documenta una búsqueda independiente en las fotografías dispuestas en grupos y series, en los *collages*, en los experimentos formales y en los esbozos, una búsqueda que acompaña la obra pictórica.”<sup>48</sup>

Esto es el *Atlas* de Gerhard Richter: fotografías, *fotocollage* y bocetos. En resumen: el artista trabaja simultáneamente las pinturas con el *Atlas*, es decir, “entre la obra de arte autónoma y la mera documentación”<sup>49</sup>. A pesar de que en su archivo el material más abundante son las fotografías, el *Atlas* es un elemento de consulta para futuras pinturas: un archivo que le ayuda a orientarse y a ordenar todo un conjunto de temas a trabajar y a profundizar.

<sup>44</sup> Zweite, Armin, *op.cit.*, p. 230.

<sup>45</sup> Buchloh, Benjamin H.D, *op. cit.*, p. 167.

<sup>46</sup> Zweite, Armin, *op. cit.*, p. 164.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 208.



En suma, cada uno de ellos, tanto Aby Warburg como Gerhard Richter, tiene su propia construcción, su estructura y su dispositivo de lectura: clasificación por géneros pictóricos, ordenación cronológica, interés histórico, registro de imágenes como memoria de archivo, reconstrucción del tiempo...<sup>50</sup> Ciertamente es que sólo hemos mencionado un par de ejemplos; no obstante, como hemos dicho al comienzo de este apartado, son el material y las alteraciones son muchas, y varían en función de la persona.

En el siguiente punto, situaremos nuestro *Atlas*.

### 1.2.2 El *Atlas*: d-i-a-g-n-ó-s-t-i-c-o

En el *Atlas* que nosotros proponemos se diferencian dos bloques: el archivo, producido por medio de la cámara fotográfica, y la recopilación de postales. Tanto las fotografías creadas por nosotros mismos como las postales, que proceden de una colección familiar, son un documento inseparable del proceso creativo.

Aby Warburg y su estudio histórico, Walter Benjamin y “el montaje literario”, Gerhard Richter y el *Atlas*, en el ámbito plástico<sup>51</sup>: todos ellos son ejemplos perfectos que nos recuerdan que el archivo es una de las diferentes maneras de leer, pensar y entender la realidad. Bajo nuestro punto de vista, el *Atlas* de imágenes es otra fórmula para releer y conocer la ciudad; facilita un proceso de asimilación del lugar y de la época; es un mecanismo para pensar y aceptar qué es un monumento, qué creer y admitir como ruina, para delimitar qué entender como “non.u.mental”. Y, por eso, el atlas se constituye como un sistema de relaciones:

“Entra en toda una serie de aparatos que van desde la <<cabina de lectura>> (*Lesekasten*) al cuarto fotográfico y a la cámara, pasando por los gabinetes de curiosidades o, de manera más trivial, las cajas de zapatos llenas de postales (...).”<sup>52</sup>

Aún así, ¿por qué y para qué necesitamos construir un atlas? Nuestro recorrido y objetivo reside, en este orden, en recopilar-archivar-ver-observar-pensar-seleccionar-

<sup>50</sup> Tavani, Elena, *op. cit.*, p. 30.

<sup>51</sup> Guasch, Anna Maria, *op. cit.*, p. 15.

<sup>52</sup> Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 56.

descartar imágenes para orientarnos y descubrir otros procedimientos para pensar la ciudad.

### 1.2.2.1 Estructura: aspecto, temática y contenido

¿Cómo es, dónde está y qué formato tiene nuestro Atlas? Las fotografías y las antiguas tarjetas postales están archivadas en el ordenador: un atlas digital que nos sirve, además, para no olvidar y memorizar aquellos lugares que fueron visitados y los que todavía nos quedan. Y, por último, para visualizar el recorrido trazado en el mapa a modo de diario.

#### Archivo de postales.

La búsqueda de imágenes de postales nos ha llevado a obtener un total de 600 imágenes en postales antiguas desde finales del siglo XX hasta la actualidad: el puerto, la vida social, las fiestas, las plazas, los edificios institucionales, los monumentos en el espacio público, el río, la playa y El Cabañal, son los temas predominantes. La recopilación de estas postales en blanco y negro y en color nos permite conocer la memoria de algunos de los lugares, ya inexistentes, de la ciudad: lo que era y lo que es ahora; lo interior y lo exterior. Añadir, quizás, la función de la tarjeta postal como construye una imagen estereotipada de la ciudad, y lo que se quiere publicitar de ella: cómo en la postal se crea un mundo ficticio, una exageración de la realidad y de la ciudad.

“En Maurilia se invita al viajero a visitar la ciudad y al mismo tiempo a observar viejas tarjetas postales que la representan como era: la misma plaza idéntica con una gallina en el lugar de la estación de autobuses, el quiosco de música en lugar del puente, (...). Puede ocurrir que para no decepcionar a los habitantes, el viajero elogie la ciudad de las postales y la prefiera a la presente”<sup>53</sup>

#### Archivo fotográfico.

A la deriva por los pasajes de las calles estrechas y las grandes avenidas de la ciudad registramos con un clic los distintos barrios y zonas de Valencia: congelamos la vida urbana, archivándola por días y por meses hasta configurar la segunda parte de nuestro atlas.

<sup>53</sup> Calvino, Italo, *op. cit.*, p. 60.



Fig. 7. Selección del Archivo de postales.



23. Valencia. Vista general del puerto... año 1908.

Fig. 8. 23 Valencia Vista general del puerto, Tarjeta Postal, 9 x 14 cm, 1908, Valencia.



Fig. 9. Puerto. Paseo de Poniente. Rotonda Compañía Tranvías, Tarjeta Postal, 9 x 14 cm, Valencia.



Fig. 10. *Calle de las Barcas*, Tarjeta Postal, 8,5 x 14 cm, Valencia.



Fig. 11. *Vista panorámica*, Tarjeta Postal, 10,5 x 15 cm, Valencia.



Fig. 12. Selección del Archivo fotográfico.



Fig. 13. *Octubre*, Fotografía digital, Valencia



Fig. 15. *Febrero*, Fotografía digital, Valencia



Fig. 14. *Diciembre*, Fotografía digital, Valencia



Fig. 16. *Marzo*, Fotografía digital, Valencia

### 1.2.2.2 Las funciones de nuestro Atlas

Imágenes antiguas y actuales se convierten en un registro de ideas, aportando nuevos puntos de vista para construir los escenarios irreales y ficticios del proyecto. Y en este camino, el uso de la fotografía se ha convertido en una herramienta indispensable para recoger, de manera eficaz, una idea anidada en las zonas visitadas de la ciudad y hallar aquello que se escondía en el espacio urbano:

“No se trataba de sintetizar (en un concepto unificador) ni de describir exhaustivamente (en un archivo íntegro) ni de clasificar de la A a la Z (en un diccionario), sino de hacer surgir a través del encuentro de tres imágenes desemejantes, algunas <<relaciones íntimas y secretas>>, algunas <<correspondencias>> que ofrecieran un conocimiento *transversal* de esta inagotable complejidad histórica (el árbol genealógico), geográfica (la carta) e imaginaria (los animales del zodiaco)”<sup>54</sup>.

Por un lado, el destino del Atlas tiene la misma función que un diccionario, porque se erige como un instrumento de consulta (para los futuros *collages* y las pinturas) y de registro (del tiempo, del espacio y del lugar):

“Analizar el presente a partir de documentos, restos, supervivencias, ruinas y fósiles, en suma, indicios del pasado que, a través del archivo, se involucran el presente”<sup>55</sup>.

Por otro, el “Atlas fotográfico”, estructurado por meses y días, se convierte en diario. Y el “Atlas de postales”, se concibe como espacio-tiempo, como memoria colectiva. Un atlas que se transforma en un modo de reflexión y diagnóstico de la ciudad y que nos sirve para analizar detenidamente los distintos lugares: congelar la mirada para determinar y definir las imágenes que más nos interesan y elaborar un d-i-a-g-n-ó-s-t-i-c-o del habitar que se convierte, ahora, en un mecanismo útil para plantear los *collages*.

<sup>54</sup> Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>55</sup> Guasch, Anna Maria, *op. cit.*, p. 16.

### 1.3. Collage: Los Planos

*No tanto creación, sino diferentes formas creativas de absorción, de asimilación. O la digestión como forma de creación, si se prefiere. Sus acciones: cortar y pegar, mezclar, fusionar, derivar, filtrar, alterar, reelaborar material visual preexistente.*<sup>56</sup>

*Sampling-collage*, Juan Martin Prada

Frente a las derivas por la ciudad y la recopilación de imágenes es una documentación básica para conocer el lugar y que, nos ayuda a abordar nuestra producción artística. Es necesario, por tanto, pensar en las posibilidades del lugar para componer una imagen a través del *collage*.

#### 1.3.1 Antes de cortar y pegar: reflexionar

¿Cuál es la función y qué sentido tiene el *collage* en esta investigación? ¿Qué proceso sigue el *papel pegado* para llegar a desarrollar una combinatoria?

En, 1930. *Desafío a la pintura* planteado por Louis Aragon, elabora una reflexión acerca del uso del *collage* como instrumento y estrategia que distintos artistas han desarrollado trabajando para proyectar sus ideas.

“Se cree que lo maravilloso es la negación de la realidad. Esta perspectiva un tanto somera se puede aceptar condicionalmente: es cierto que lo maravilloso nace del rechazo de una realidad, pero también del desarrollo de una nueva relación, de una realidad nueva que ese rechazo a liberado”<sup>57</sup>.

Bajo el punto de vista de Aragon, y si nos referimos al *collage*, y en general en la práctica pictórica, al respecto podemos decir que lo maravilloso tiene esa función en el arte: a veces el arte busca negar la realidad, pero también, busca y necesita una nueva relación con la realidad y con lo cotidiano para entenderla(lo): “Lo maravilloso estaba mezclado con la vida”<sup>58</sup>. Y en efecto, recurrimos al *collage* para proponer una metamorfosis directa de la realidad y de lo habitual en el paisaje urbano: buscamos escenarios irreales donde refugiar cada uno de los términos que nos interesan, y de los que más adelante nos ocuparemos.

<sup>56</sup> Martin Prada, Juan, “Sampling-collage”, *Exit*, nº35, Agosto-Septiembre-October, 2009, p. 120.

<sup>57</sup> Aragon, Louis, “1930. El desafío a la pintura”, en *Los collages*, Madrid, Síntesis, 1930, p. 34.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 35.

El *collage* es un fin para preguntarnos qué otros significados podemos atribuir a la ruina y al monumento en la ciudad actual: ¿Qué significado obtendríamos de una montaña de basura junto a un individuo miniaturizado? O, ¿qué puede suscitar un campo de fútbol dirigido por un policía urbano frente a una aglomeración humana? ¿Qué nuevas lecturas nos enseña un *collage* a diferencia de la pintura?

“Todos los autores de colages sin excepción pintan por otra parte cuadros que no son sino la reproducción de descubrimientos hechos por medio de tijeras y pegamento”.<sup>59</sup> Esta frase de Louis Aragon clarifica muy bien el uso que le damos al *collage*, aunque la idea de la técnica haya cambiado en función de las necesidades. Para nosotros es una manera de formular ágilmente la parte conceptual del proyecto, que es: transformar los elementos que se almacenan en una ciudad, como Valencia.

### 1.3.2 Pensar, analizar, cortar y pegar

Es necesario recalcar que el *collage* ha supuesto un método, un proceso y una estrategia imprescindible para preguntarnos sobre el habitar y el modo en que lo hacemos. Efectivamente, esta cuestión tiene su complejidad si se tratara de definir el habitar. Por ello, a través del *collage* abordamos términos y conceptos tales como el escombros, el vertedero, la ruina, el monumento, la ciudad y la parodia. Esto ha sido posible después de llevar a cabo una selección del archivo de las postales antiguas y de las fotografías, reflejadas en la mezcla de imágenes, cortando y pegando.

“En nuestro caso hemos sustituido el concepto de <<modelo>> por el de <<visión>>. Las <<visiones urbanas>> nos remiten a formas de mirar, es decir, no tanto a <<cómo es>> la ciudad, sino a <<qué>> nos interesa de ella, cómo la filtramos, cómo la proyectamos y cómo nos proyectamos sobre la misma”.<sup>60</sup>

Por consiguiente, el *collage* cobra la función de depósito donde se proyecta el diálogo entre diversos conceptos enfrentados, y objeto de estudio: la ruina como escombros y paisaje de la destrucción; y, el monumento como poder y paisaje cultural, pues, parece el gran teatro social construido con su nueva arquitectura: el teatro del vivir y la escenificación del habitar.

<sup>59</sup>Aragon, Louis, *op. cit.*, p. 45-46.

<sup>60</sup>García Vázquez, Carlos, *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 2.

Recogiendo la idea principal del autor del libro, *Ciudad hojaldre*,<sup>61</sup> nos preguntamos hasta qué punto los *collage* se convierten en ciudad hojaldre, es decir: ¿cada *collage* es una ciudad hojaldre? En cada uno se mezclan distintas imágenes y, de esta manera, en una misma hoja se van creando distintas capas temporales y capas de lugar: cada época tiene su ciudad, y cada ciudad tiene sus ciudades.



Fig. 17. *El árbol de la ciudad*, collage sobre papel 29 x 41 cm, 2013

<sup>61</sup>García Vázquez, Carlos, *op. cit.*



Fig. 18. *Sin Título*, collage sobre papel 29 x 41 cm, 2013



Fig. 19. *Ciudad de Cristal*, collage sobre papel, 34 x 39,8 cm, 2014

#### 1.4. Reflexión: Cartografías

**Cartografías** traza y sintetiza visualmente las distintas etapas de trabajo desarrollado para llegar a las obras definitivas. Cada una de las fases aporta un matiz y una panorámica de aquello que nos interesa de la Ciudad, los aspectos más relevantes del núcleo urbano y la fisonomía del proyecto. Por este motivo, todas estas etapas proponen una manera de acercarnos a los distintos lugares de los que se rodea la sociedad, al tiempo que los genera. Un nuevo “atlas ecléctico” para entender la arquitectura frente al individuo, que implica descubrir formas de observación, otras formas de registrar “aquello que ocurre entre espacio y sociedad”.<sup>62</sup>

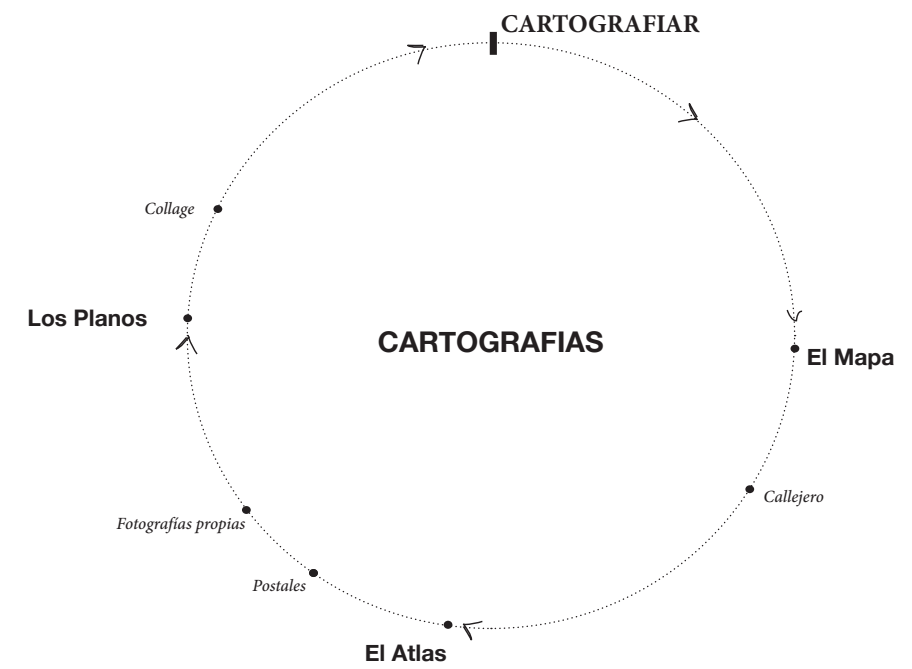


Fig. 20. Esquema metodológico: Cartografías. Primera fase

<sup>62</sup> Boeri, Stefano, *op. cit.*, p. 200.

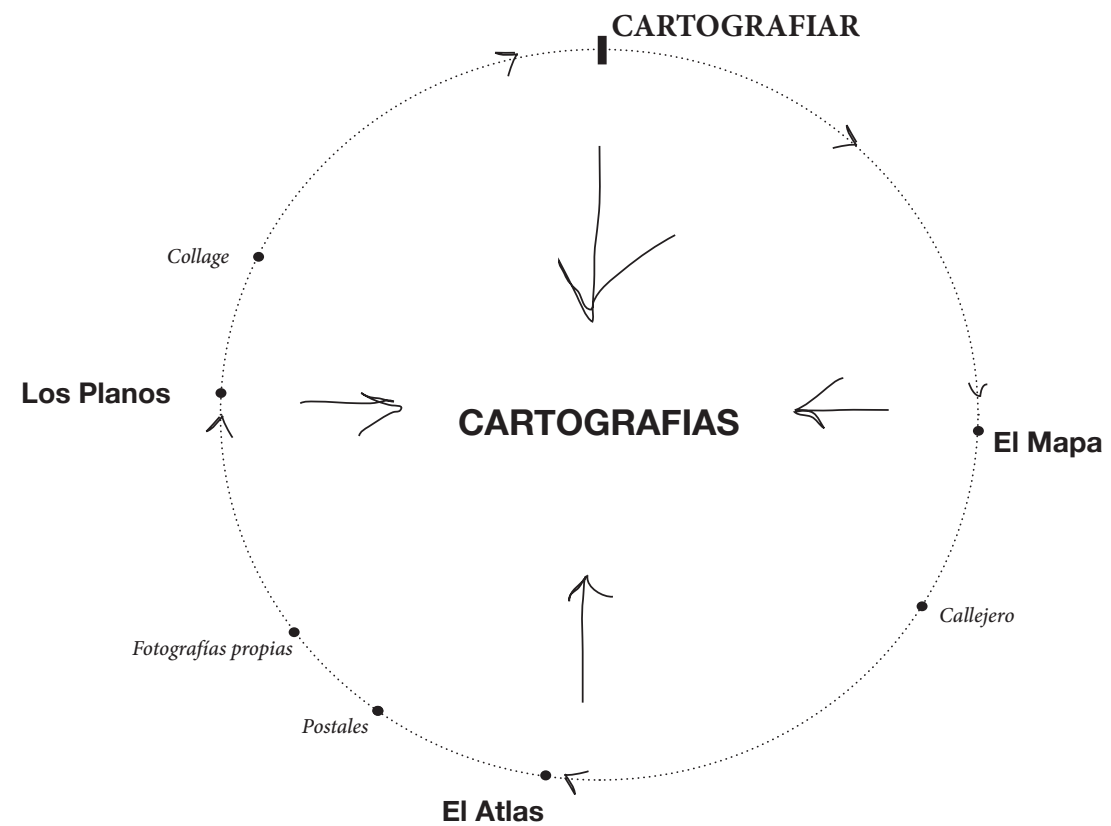


Fig. 21. Esquema metodológico: Cartografías. Segunda fase.

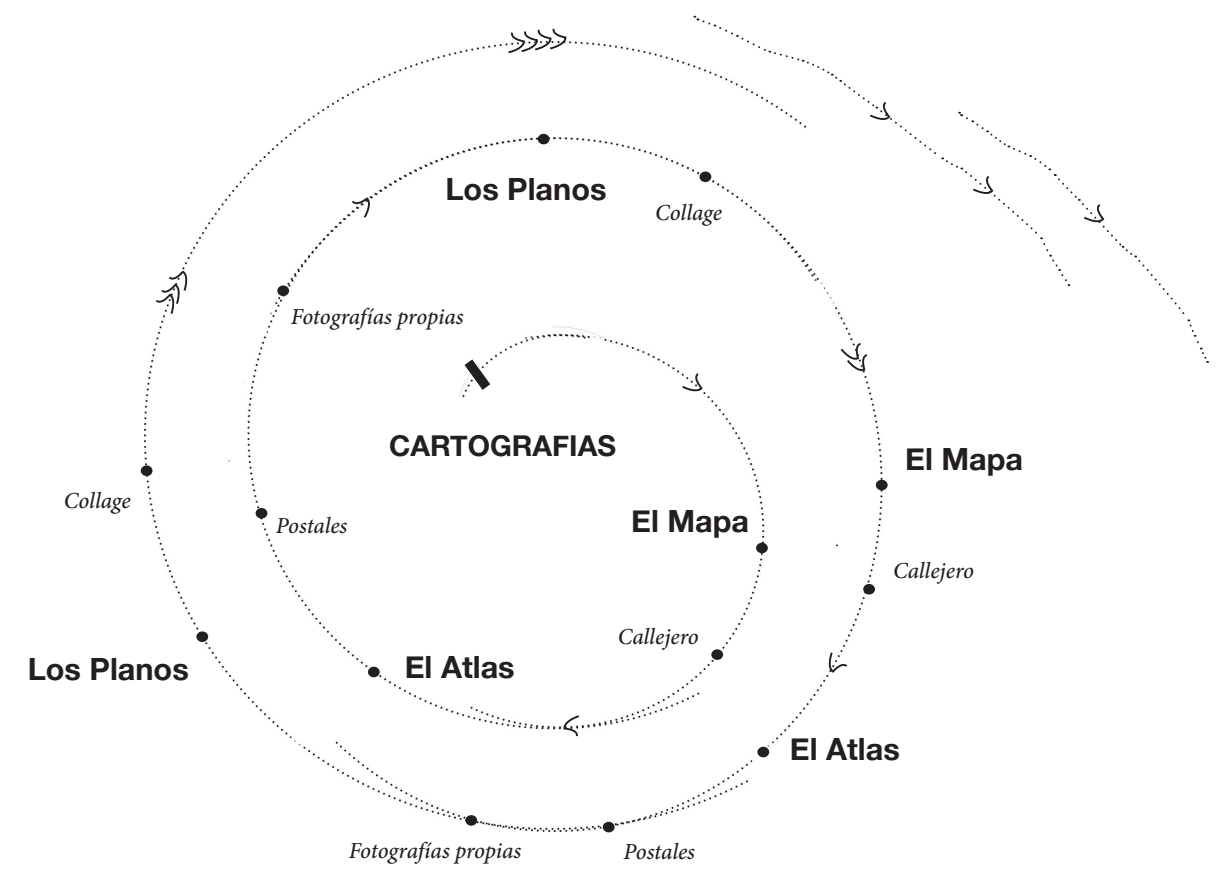


Fig. 22. Esquema metodológico: Cartografías. Tercera y última fase.

Estas tres fases son fruto de una estrategia que pretende abordar la problemática que presenta la ciudad, los conceptos que la definen, para llegar a determinar la producción pictórica: un proceso de síntesis llevado a cabo a través de la transposición del campo de conflictos del sistema arquitectónico a la representación pictórica. Asimismo, dicha estrategia no puede culminarse sin la exposición de una reflexión teórica en la que se explique el posicionamiento del individuo contemporáneo frente a la identidad histórica reflejada en el paisaje urbano, ya que en su forma de habitarlo se construye la propia identidad social del individuo.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Lefebvre, Henri, *El derecho de la ciudad*, Barcelona, Península, 1978. Henri Lefebvre plantea un estudio sobre los conflictos sociales que despiertan las ciudades. Con ello, el autor reclama “el derecho a la ciudad”, es decir, “el derecho a la vida urbana”: tratar de comprender la ciudad y pensar en la vida cotidiana de los ciudadanos. ¿Por qué? “es más fácil construir ciudades que vida urbana”. (p.10) Pues, la vida urbana debe reflexionarse y merece ser estudiada porque la ciudad es “un gigantesco laboratorio de la historia (Marx)” (p.6), y por ende, cómo al construir la ciudad nos construimos a nosotros mismos.



## 2. CONCEPTUALIZACIÓN: SIN HABITAR NO HAY CIUDAD

El presente trabajo no sólo consiste en apropiarse del paisaje urbano para realizar una pintura, un *collage* o un grabado, también constituye un estudio sobre la ciudad, dado que en ella reside nuestra identidad.<sup>64</sup> En consecuencia, lo que se pretende es tratar de entender cómo nuestra mirada se habitúa a los paisajes con el paso del tiempo e, inevitablemente, ésta repercute en el modo de vivir del individuo y de la sociedad. De esta forma, las dos preguntas que plantea **Martin Heidegger**, “¿Qué es habitar?” y “¿En qué medida el construir pertenece al habitar?”<sup>65</sup>, son el punto de partida del proyecto que despertará y dará lugar a otras reflexiones, tomando el paisaje urbano como instrumento para describir la problemática del habitar y como crítica de la esencia del individuo contemporáneo, que parece que construya y destruya sin pensar, y que se aleja del ser que vive y habita en el mundo.

Somos conscientes de la amplitud y de las múltiples lecturas y reflexiones que abarcan estas dos preguntas. Por esta razón, nos acercamos a la idea del ‘habitar’ de Heidegger, a continuación, nos adentraremos en el concepto ‘espacio’ de **Otto Friedrich Bollnow** y de **Gaston Bachelard**, que nos encaminará hacia el tercer apartado: el paisaje, y las distintas maneras de entenderlo para definir cómo construimos los lugares dónde residimos, a partir de los planteamientos de **Javier Maderuelo**. El paisaje nos lleva a la ciudad, y los modos de comportamiento del individuo en ella, a través del pensamiento de distintos/as autores/as como **Jean Baudrillard**. Finalmente, la ciudad nos conducirá a cuestionarnos el significado de “paisaje urbano” a partir de los tres elementos por los que se caracteriza una ciudad.

Este conjunto de contenidos se convertirá en un registro de reflexiones para entender y analizar hacia donde se dirige el proyecto, con el fin de cuestionarnos a través de la producción artística qué es precisamente el habitar.

<sup>64</sup> Lefebvre, Henri, *op. cit.*, Véase nota al pie en la página anterior.

<sup>65</sup> Heidegger, Martin, *Conferencias y Artículos*, Barcelona, Serbal, 2001, p. 107.

## 2.1 Excavar, acercarse y entender la idea del habitar

### 2.1.1. Retorno al origen de ‘habitar’ y ‘construir’

Acercarnos a la idea del habitar no es tarea fácil: es un camino arduo. Por este motivo, es preciso detenernos en la conferencia pronunciada por Martin Heidegger en 1951, en la que se propone un recorrido en torno a las razones que han llevado al individuo a olvidar en qué consiste habitar, invitándonos a “pensar sobre el habitar y el construir”.<sup>66</sup>

Al plantearse la diferenciación entre el habitar y el construir, el autor retrocede a los orígenes del término ‘habitar’ y propone *bauen*. El término alemán contiene múltiples y simultáneas connotaciones: “La antigua palabra *bauen* significa que el hombre *es* en la medida en que habita; la palabra *bauen* significa *al mismo tiempo* abrigar y cuidar”.<sup>67</sup> Y continúa: “El construir como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo <<habitual>>”.<sup>68</sup>

Asimismo, el autor expone un análisis exhaustivo en torno al papel del individuo en el mundo e involucra a todo ser pensante de que hay una problemática en lo que es la idea del habitar. A continuación, indica: “No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos *los que habitan*”.<sup>69</sup> Heidegger observa que habitar no solo es levantar edificios, tener alojamiento, permanecer en la esfera terrestre y explotarla; más bien, habitamos y somos a partir de lo que hemos ido sembrando y como consecuencia: “El habitar es más bien un residir cabe las cosas”.<sup>70</sup> Acto seguido, se pregunta sobre la esencia del habitar, volviendo a los orígenes del lenguaje, para regresar de nuevo al permanecer, al residir. Sin embargo, ese permanecer en su práctica tiene un cuidar.<sup>71</sup> Heidegger puntualiza que el habitar guarda y cuida la Cuaternidad, pero este guardar convierte al habitar en un construir.<sup>72</sup>

<sup>66</sup> Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 107.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 110. “*el rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por)*”

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 111. “El habitar es más bien siempre un residir cabe las cosas. El habitar como cuidar guarda (en verdad) la Cuaternidad en aquello cabe lo cual los mortales residen: en las cosas.” Entendemos que, el aspecto más

Más adelante, el autor se hace la segunda pregunta, aquella en la que se cuestiona el papel del individuo en la identificación entre el habitar y el construir: “¿En qué medida pertenece al habitar el construir?”<sup>73</sup> ¿Primero habitamos y luego construimos, o construimos y después habitamos? La palabra ‘construir’ es ‘edificar’, pero hay mucho más. Por esta razón, Heidegger nos propone el puente como ejemplo para entender la concepción de ambos términos.

El puente tiene muchas variantes, funciones y significados. ¿Qué es un puente? El puente atraviesa un río y dirige su cauce; también, orienta y guía al ser humano hacia una dirección, indicándole por dónde debe pasar, comunica un lugar con otro; y por último, el puente nos lleva a la zona más antigua de la ciudad: el casco histórico y sus fortalezas:

“Siempre, y cada vez de un modo distinto, el puente acompaña de un lado para otro los caminos vacilantes y apresurados de los hombres, para que lleguen a las otras orillas y finalmente, como mortales, lleguen al otro lado.”<sup>74</sup>

El puente une, ‘reúne’, ‘coliga’, es decir, el puente se asocia a la Cuaternidad de la que habla Heidegger<sup>75</sup>: “De este modo, pues, no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que por el puente mismo, y sólo por él, surge un lugar.”<sup>76</sup> El puente hace el lugar, por lo tanto, el lugar no puede existir si el puente no existe. Eso quiere decir que el habitar existe porque el ser humano habita y está. Entonces, puede que el construir pertenezca al habitar. ¿Por qué? Porque el habitar viene primero y, luego, el construir. En pocas palabras: sin habitar no hay construir, pero no podríamos construir si no habitáramos.

La naturaleza de cuestionarse y plantear dudas sobre la existencia humana, invade y asalta el pensamiento filosófico actual: un tema de debate en activo. Por este motivo, no queremos olvidarnos de las últimas palabras que plantea **Otto Friedrich Bollnow** en

---

importante del habitar es proteger a la Cuaternidad, es decir, cuidar y velar por los mortales, los divinos, el cielo y la tierra.

<sup>73</sup> Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 112.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>75</sup> El puente es sólo puente; el puente es símbolo; el puente, sobre todo, unifica los cuatro elementos de la Cuaternidad, es decir, une a los mortales con los divinos, y, la tierra con el cielo: “El puente *coliga* según *su* manera cabe sí tierra y cielo, los divinos y los mortales.”

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 114.

su libro, *Hombre y espacio*, que concluye diciendo que la esencia del ser humano es “el auténtico habitar en el espacio”.<sup>77</sup>

En conclusión, detenernos en las dos preguntas de Heidegger resulta fundamental para reflexionar y afrontar nuestro trabajo, ya que pensar y elaborar una imagen en torno a la cuestión del habitar es complicado, y nos hace falta hacer una labor arqueológica el auténtico habitar que el autor nombra. Pues es él quien resuelve a la perfección estas dos preguntas que se plantea, como si de una obra de ingeniera se tratara.

En nuestro caso, utilizamos el habitar como herramienta conceptual, que trasladamos después al lenguaje artístico. En segundo lugar, y de la misma manera que Heidegger no puede resolver las preguntas básicas y esenciales sin tener en cuenta qué hay alrededor del individuo,<sup>78</sup> nosotros tampoco podemos responder o cuestionarnos el habitar sin tomar como pretexto el paisaje urbano, la sociedad y todo lo que la ciudad ofrece arquitectónicamente: el monumento, la ruina y lo ‘non.u.mental’. Y por último, tampoco es posible entender el paisaje urbano si no vamos más allá. Por eso, es necesario resolver los *collages*, los grabados y las pinturas que reflejan nuestras reflexiones sobre el habitar del ser humano. Bajo nuestro punto de vista, no podemos hacer paisaje urbano sin preguntarnos cómo habitamos, en qué medida lo hacemos o cómo circulamos en este sinfín de calles y de caminos arquitectónicos.

Como vemos, el paisaje urbano es una huella que describe la forma en la que habitamos y construimos. A continuación, citamos a **Iñaki Abalos**, ya que clarifica la razón por la que acudimos a las preguntas de Heidegger y por qué es primordial el espacio arquitectónico para nosotros:

“La casa no es un marco inocente sino el reflejo de nuestros conflictos; el lugar de lo íntimo tanto como el de lo inhóspito; un espacio de alienación que vela o esconde un desarraigo, una incapacidad para el pleno despliegue del ser-ahí.”<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *op. cit.*, Barcelona, Labor, 1969, p. 273.

<sup>78</sup> Abalos, Iñaki, *La buena vida*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 44. Dice lo siguiente: “sin reconocer que alrededor de este sujeto existencial gravita todo aquello que le es familiar; los útiles y la casa como materialización de una vida que se desarrolla a través de un tiempo existencial, no cronológico (...).”

<sup>79</sup> Abalos, Iñaki, *Ibidem*, p.45.

Pero, ¿cómo resolver “la temporalidad de la existencia humana”? Esta idea persigue a muchos filósofos del siglo XX. Esta búsqueda imparable ha obsesionado no sólo a pensadores/as, sino a otras ciencias y disciplinas como la medicina, la psicología y la literatura.

Uno de los pilares imprescindibles que Otto Friedrich Bollnow plantea en *Hombre y espacio* es el diálogo que se establece entre el ser humano y la casa. En el capítulo, *El amparo de la casa*<sup>80</sup>, la casa se revela como refugio y “centro del mundo”<sup>81</sup>. Según Bollnow, el ser humano necesita un lugar en el que apoyarse, un núcleo y un sitio en el que fijarse. De modo que la vida del ser humano, por naturaleza, necesita aposentarse o sentirse arraigado por un centro: “Es el lugar donde el hombre <<habita>> en su mundo, donde se encuentra <<en casa>> y siempre puede volver <<al hogar>>”.<sup>82</sup> Este centro, “Es la casa que habita. Su casa se convierte en el centro concreto de su mundo”.<sup>83</sup> Porque el individuo contemporáneo es ante todo un fugitivo y tiene el peligro de convertirse en vagabundo: “Se convierte en eterno fugitivo de un mundo amenazador. Este es en efecto el peligro que acecha al hombre moderno”.<sup>84</sup> ¿Cuál es su ‘misión’? Construir un centro:

“Crear este centro se convierte así en la misión decisiva del hombre. Y éste la cumple construyendo y habitando su casa. Pero no basta la posesión externa de una vivienda; lo importante es la relación interna con ella para que pueda cumplir su misión sustentadora. A esto se refiere Heidegger cuando dice que los hombres tenemos que aprender a habitar (2). Con ello el problema de la casa y del habitar se plantea en el núcleo de nuestros análisis sobre el espacio vivencial”.<sup>85</sup>

El autor revela que hay un motivo fundamental entre la casa y el habitar que está vinculado con *el espacio vivencial*. Como observamos, el habitar está relacionado con la propia casa que posee el individuo. Ahora bien, Heidegger y Bollnow van mucho más

<sup>80</sup> El concepto de la casa lo estudian también Bachelard, Merlau-Ponty, Saint-Exupéry pero no vamos a entrar de lleno a estudiar cada uno de los autores.

<sup>81</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *op. cit.*, p.117.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 117-118.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

allá para describirlo: “El habitar es un carácter fundamental de la vida humana”.<sup>86</sup> Más adelante Bollnow afirma: “El hombre habita en su casa” y “En un sentido más general también habita en la ciudad”. Y sigue diciendo: “Pero el habitar es más que un mero <<estar>> o <<encontrarse>>, pues ambos conceptos solo tienen una relación periférica en el espacio”.<sup>87</sup>

Bollnow nos explica que Saint-Exupéry fue uno de los primeros en definir el concepto de habitar en *Ciudadela*, citado por Bollnow, el escritor francés lo dice así: “He descubierto una gran verdad –dice allí-, la de saber que los hombres habitan y que el sentido de la cosas varía para ellos según el sentido de sus casas”<sup>88</sup>. Bollnow concluye que el habitar ya no es establecer un centro, sino que el significado del habitar es “tener un lugar fijo en el espacio, pertenecer a ese lugar y estar enraizado en él.”<sup>89</sup>

Por estas razones, creemos que para profundizar en el paisaje urbano hace falta preguntarnos sobre la casa, la calle, la plaza... Ya que son ejemplos arquitectónicos que, sin duda, reflejan nuestro habitar. Asimismo, nos interesa la manera en la que Heidegger, a partir de la pregunta qué es habitar, acaba descifrando el interrogante, volviendo a la esencia de las cosas. Y nosotros, en el presente trabajo, intentamos plantear algo semejante. Es decir: antes de pintar un paisaje necesitamos retroceder y para ello hace falta preguntarnos, primero, sobre el habitar y, ahora, sobre el espacio.<sup>90</sup>

<sup>86</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 119.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>90</sup> De la misma manera que hace Heidegger “una vuelta hacia atrás” en Abalos, Iñaki, *La buena vida*, p. 46.

### 2.1.2 Habitar' y 'construir': Sin olvidar el espacio

Con los planteamientos anteriormente citados entendemos que el habitar genera espacios y para ello hace falta detenerse y especificar a qué tipo de espacios nos referimos. En primer lugar, reflexionar y comprender el espacio que conforma nuestro habitar; y en segundo lugar, ser conscientes que encontrarse fijo en un lugar es crear espacios. Ahora bien, el término es muy amplio y tenemos que dilucidar cuáles son las partes en las que nos interesa profundizar: “Se trata de la pregunta de cómo pertenece el espacio a la esencia del hombre”<sup>91</sup>. Parece perfectamente claro que si queremos acercarnos al habitar hace falta pensar el espacio:

“Un espacio es algo (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera, (...). La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo *comienza a ser lo que es* (comienza su esencia)”<sup>92</sup>

El concepto de espacio en alemán es *Raum*, y Heidegger nos hace ver que “el espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio)”<sup>93</sup>. Pues con el espacio se otorga un lugar:

“Los espacios se abren por el hecho de que se los deja entrar en el habitar de los hombres. Los mortales *son*; esto quiere decir: *habitando* aguantan espacios sobre el fundamento de su residencia cabe las cosas y lugares”<sup>94</sup>

Heidegger afirma que las cosas y los lugares son la relación entre el lugar y el espacio y, a su vez, el individuo reside y permanece en ambas esferas. Así que “Primero: ¿en qué referencia están lugar y espacio?, y luego: ¿cuál es la relación entre hombre y espacio?”<sup>95</sup>. Estos espacios y lugares por los que transita el individuo a diario convierten al ser humano en un elemento esencial para que este espacio y este lugar existan. Estas últimas preguntas de Heidegger nos llevan directamente al libro *Hombre y espacio* de **Otto Friedrich Bollnow**. Éste elabora una compleja y minuciosa investigación en torno al espacio en el que el ser humano se encuentra rodeado. También, nos conducen

<sup>91</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 241.

<sup>92</sup> Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 114.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 136.

a los planteamientos que **Gaston Bachelard** propone en *La poética del espacio*, sobre los distintos rincones y habitaciones que contiene una casa y la dependencia que tiene el ser humano de ella.<sup>96</sup> Por ello, empezamos a cuestionarnos el esquema espacial que propone Bollnow: la importancia que tiene el modo de estar en la tierra.

“Habitar significa, pues: tener un lugar fijo en el espacio, pertenecer a ese lugar y estar enraizado en él. (...) El habitar exige un espacio de habitación determinado. Hablo en este sentido de una vivienda, sin decir de su naturaleza nada más sino que es el ámbito espacial del habitar.”<sup>97</sup>

El autor clarifica cuál es el significado del habitar a través de la búsqueda profunda del espacio experimental y de los caminos y recorridos que éste abarca.<sup>98</sup> Todos los lugares donde se encuentra el hombre están abarrotados de significados y de representaciones. Más adelante, dicho autor convierte el verbo ‘amueblar’ vinculándolo al habitar del individuo, es decir, cómo el ser humano construye el mundo amueblando:

“Incluso podemos transferir, a partir de este ejemplo, el concepto de <<amueblar>> al modo como los hombres han construido su mundo circundante espacial mediante una acción apropiada. El sistema de lugares y sitios en que vivimos es de esta suerte un mundo ordenado.”<sup>99</sup>

A este “mundo ordenado” en el que se envuelve el individuo, Bollnow añade lo siguiente: “El paisaje también se ha transformado en espacio cultivado, en espacio humano de trabajo y de habitación”. ¿Por qué? Aquí podemos pensar que la ciudad es un espacio cultivado por el hombre, eso quiere decir que el paisaje urbano es una ordenación del hombre y un “espacio humano de trabajo y de habitación”.

Para terminar, Bollnow no se olvida del aspecto de la convivencia que, sin duda, es otra condición que nos interesa destacar en nuestro proyecto. Ya que las características y los “factores” que estructuran, forman y constituyen el espacio vivencial son “las formas de la convivencia humana”.<sup>100</sup> El espacio de la convivencia “se refiere al espacio en cuanto

<sup>96</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 28 : “Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un << rincón del mundo >>.” Más adelante, Bachelard continúa diciendo: “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”.

<sup>97</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 121.

<sup>98</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *Ibidem*, p. 184.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 227.

resulta modificado por la convivencia humana.”

“Espacio significa aquí directamente: espacio para vivir y habitar, aquel espacio a que aludía la primera concepción etimológica, cuando, como espacio hueco para morar, se le arrancaba a un entorno –que ya no se consideraba como espacio – de una selva o similares. Este es el lugar en que, en el sentido más originario, se crea espacio.”<sup>101</sup>

La creación de este espacio común nos dirige al espacio como morada y hogar: un espacio íntimo que se ha perdido en las ciudades:

“Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas superpuestas (...).

A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada con el espacio se vuelven facticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes.”<sup>102</sup>

Como vemos, la finalidad del espacio reside en habitar y vivir, y se convierte en espacio cuando se quiere vivir en él. En el momento que “se crea espacio”:

“(...) la casa es efectivamente el fenómeno primitivo de un espacio vital creado y habitado en común, y por su esencia indivisible. Esto mismo puede decirse de la vida de los pueblos, sin que podamos examinarlo aquí en detalle. Allí donde comienza una cooperación y una convivencia auténticas, ha quedado superada la lucha por el espacio vital, (...).”<sup>103</sup>

<sup>101</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *Ibidem*, p. 236-237.

<sup>102</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 45.

<sup>103</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *Ibidem*, p. 122.

### 2.1.3 ‘Habitar’ y ‘construir’: sin olvidar el paisaje

Con respecto a la definición de ‘paisaje’, **Javier Maderuelo** explica:

“Ante nuestros ojos se abre un espectáculo increíble formado por infinidad de elementos de distintos tamaños, formas, apariencias, colores y texturas que, rodeándonos por completo, se encuentran situados a muy diferentes distancias. Ante nuestros ojos se abre un campo visual que muestra el mundo en toda su variedad y complejidad. Pero no ha sido fácil aprender a ver ese mundo complejo y diverso, mucho menos a conocerlo. Por esto surgen algunas preguntas: ¿cómo hemos ido descubriendo la tierra?, ¿cómo se han ido apreciando y valorando sus entornos y paisajes? y ¿cómo el hombre ha pasado de la mirada sobre sí mismo a observar, disfrutar y comprender los fenómenos que nos ofrece el mundo físico que nos rodea? Preguntas que constituyen algunos de los grandes retos a los que hoy debemos responder cuando queremos saber sobre el paisaje.”<sup>104</sup>

Este enorme espectáculo y este mundo complejo es el paisaje. Pero, ¿qué es el paisaje? Contemplar, representar, interpretar, recordar, placer, ... Con una línea histórica muy larga, desde Oriente hasta Occidente, el ‘paisaje’ nos otorga, sobretodo hoy, muchas definiciones y distintas visiones que se han ido ampliando. Estamos, por lo tanto, inmersos en un mar de conceptos que nos sirven para conocer las características del lugar. Javier Maderuelo junto con otros autores de distintas disciplinas plantean en, *Paisaje y pensamiento*, un estudio sobre qué es, qué implica, qué contiene y cómo se estructura la idea de paisaje y, por tanto, qué es la historia del paisaje. Para ello, el ser humano debe aprender a mirar el paisaje para comprender como vivimos frente a éste océano de “formas, apariencias, colores y texturas”; volúmenes, cuerpos, ... Al fin y al cabo, el paisaje define quienes somos y de dónde venimos.

“La mirada paisajista sobre el mundo es la que hace al hombre consciente de ese paso del tiempo, de las mutaciones que experimenta. (...) Pero no sólo se deslizan con el paso del tiempo los fenómenos mutables, también se transforma el sustrato físico, lo sólido que configura el mundo, lo que se pisa y sirve de apoyo, el territorio sobre el cual el hombre se yergue haciéndose hombre.”<sup>105</sup>

La transformación en el paisaje es un componente que no debemos olvidar, pues, “El paisaje no es, claro está, un escenario muerto, sino que transcurre, es un asunto”<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> Maderuelo, Javier, *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006, pp. 35-36.

<sup>105</sup> Maderuelo, Javier, *Ibidem*, p. 7.

<sup>106</sup> De Pisón, Eduardo Martínez, “Los componentes geográficos del paisaje”, en *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada, 2006, p. 139.

Y continúa: “Quiero decir que el paisaje no sólo muda, cambia, que no sólo está afectado por dinámicas, sino que el paisaje *es* dinámico; ésta es una de las propiedades fundamentales”<sup>107</sup>. Ahora bien, no solo se trata de conocer y comprender el lugar, tampoco se trata solamente de cambio y de metamorfosis: se trata de pensar. Según Maderuelo, el ‘paisaje’ es pensamiento, de la misma manera que, el pensamiento hace el paisaje. **Jean-Marc Besse** comparte la misma idea de que el paisaje se piensa, y no puede existir sin el ser humano porque es quién lo percibe y lo interpreta: “el paisaje nos habla de los hombres, de sus miradas y de sus valores, y no propiamente del mundo exterior”<sup>108</sup>. Este pensar nos conduce a la visión existencialista de Heidegger sobre el ‘habitar’, el ‘construir’ y el ‘pensar’ con el ‘paisaje’ que resumen el pilar fundamental acerca del hábitat del ser humano: “El mundo existe en cuanto lo vivimos, lo habitamos, lo contemplamos y lo construimos”.<sup>109</sup> Y propone que:

“Una historia del paisaje permitirá conocer no tanto cómo fueron los diferentes lugares del pasado y cómo se han transformado, lo que sería más bien una historia de los lugares o del territorio, sino la manera como el hombre, en sus diferentes edades, ha interpretado lo que ha visto, como el hombre ha aprendido a ver el mundo y ha establecido relaciones con él.”<sup>110</sup>

Nos parece especialmente interesante la reflexión de **Eduardo Martínez de Pisón** en, *Los componentes geográficos del paisaje*, donde plantea que sin el ser humano no habría paisaje. Entonces, ¿el paisaje es la huella que deja el ser humano sobre el mundo?<sup>111</sup>

“Todos sabemos que en un paisaje se llega a identificar a un pueblo, y este hecho marca el grado de significado vivencial del ‘paisaje’. En el ‘territorio’ sin duda sobrevive prospera o lucha un pueblo; en el ‘paisaje’ encuentra su identidad. De este modo, vemos que el paisaje adquiere un significado superior, de producto de civilización, por un lado, y de agente civilizador, por otro: es decir, adquiere un valor moral.”<sup>112</sup>

<sup>107</sup> De Pisón, Eduardo Martínez, *op. cit.*, p. 139.

<sup>108</sup> Besse, Jean-Marc, “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada, 2006, p. 147.

<sup>109</sup> Maderuelo, Javier, “Introducción: Pensar el paisaje”, en *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada, 2006, p. 6.

<sup>110</sup> Maderuelo, Javier, *Ibidem*, p. 7.

<sup>111</sup> E. M. de Pisón lo describe así: “Podemos afirmar, con mayores grados de profundidad incluso, que no hay hombre sin paisaje ni paisaje sin hombre. No hay paisaje sin hombre porque la ubicuidad humana ha llevado nuestra huella hasta casi todos los lugares, pero además porque es únicamente la mirada que cualifica como ‘paisaje’, la que vuelve paisaje lo que naturalmente era sólo territorio”. De Pisón, Eduardo Martínez, *op.cit.*, pp. 130-131.

<sup>112</sup> De Pisón, Eduardo Martínez, *Ibidem*, p. 137.

Como observamos, el autor nos hace ver que el paisaje nos informa sobre su proceso histórico y un sinfín de realidades. También, nos habla acerca de los estados del individuo y de una época, pues, el paisaje comunica y explica.

“El paisaje, pues, posee también *contenidos culturales* que lo cualifican, aunque sus constituyentes puedan no ser directamente visibles en las formas. (...) Un paisaje es un escenario común y heredado, que contemplamos y vivimos a través de una cultura y en un contexto histórico y social. El paisaje, producto del tiempo, revela lo que somos como un legado y patrimonio cultural, vivo y frágil, de notable mayor calado que su simple división en morfologías funcionales e inertes. Si es imposible, pues, separar paisaje y sujeto, se debe obrar en consecuencia: los paisajes son un don de la variedad geográfica, que se establece también, y no poco, en el corazón del habitante.”<sup>113</sup>

Frente a estos planteamientos, observamos que lo cultural y lo moral están inmersos en el paisaje, y también, el *entorno vital*<sup>114</sup> forman parte del cuerpo y la trama del paisaje. No obstante, nos preguntamos: ¿cuál sería la diferencia entre ‘habitar’ y ‘paisaje’? De Pisón, plantea que todo lo que es creado por el ser humano es paisaje, y a continuación dice: “Le Corbusier escribía que el espíritu de la ciudad se decanta en paisajes urbanos que simbolizan un alma colectiva, toman un valor intemporal y condicionan la formación de los individuos, como el país y las costumbres.”<sup>115</sup>

Como vemos la búsqueda de una definición de ‘paisaje’ es extensa: una variada morfología y una asociación del término con la vida del ser humano. Jean-Marc Besse vincula el paisaje con la sociedad, esta idea nos ayuda a alejarnos y a separar el ‘paisaje’ del individuo: “Sin embargo, la idea de representación paisajera puede abordarse, también, de forma más amplia, como *representación cultural*, colectiva y/o individual”<sup>116</sup>. Jean-Marc Besse se cuestiona el por qué se separa el *paisaje* del *país*, ya que uno es la definición del otro: “El paisaje puede igualmente definirse como lugar de vida, como territorio organizado por una comunidad social, en definitiva, como país”<sup>117</sup>. El autor dice que primero, “el paisaje es un espacio organizado”. Y, segundo: “el paisaje es una obra humana”. Este “espacio ordenado” y esta “obra humana” forma parte de lo cotidiano, de nuestra sociedad, de nuestro hábitat: “el paisaje es un territorio fabricado y

<sup>113</sup> De Pisón, Eduardo Martínez, *op. cit.*, p. 140.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>117</sup> Besse, Jean-Marc, “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada, 2006, p. 150.

habitado”. Y con ello, quién lee, escribe, dibuja y estudia sobre el paisaje debe pensar en el espacio, en los aspectos formales, en la mirada; además, para entenderlo o leerlo debemos ser conscientes que la sociedad es la productora y generadora del paisaje, pues, es una construcción del hombre:

“A fin de cuentas, si tiene algún sentido el paisaje y, sobre todo, si puede tenerlo el proyecto de paisaje, es porque lo que está en juego es hacer el mundo habitable para el hombre. El eje central de la reflexión es que el paisaje es la expresión de un esfuerzo humano, siempre frágil e inacabado, para habitar el mundo.

(...) Es también, un mundo vivido, fabricado y habitado por unas sociedades humanas siempre cambiantes. Dicho de otro modo, el paisaje se identifica con la ecumene humana.”<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Besse, Jean-Marc, *op. cit.*, p. 155.

#### 2.1.4 Habitar’ y ‘construir’: sin olvidar la sociedad

En este capítulo se aborda cómo vivimos y construimos en la ciudad, a fin de exponer un conjunto de autores/as centrados/as en cómo la sociedad ha ido definiendo este habitar y estos espacios, en base a su tránsito por la ciudad y los lugares que se albergan en ella.

El punto de vista planteado por **Jean Baudrillard** en *El juego del antagonismo mundial o la agonía del poder*<sup>119</sup> es crucial en este aspecto. En este texto se analiza y denuncia cómo es hoy la sociedad, cómo vive y cómo el ser humano construye el mundo. Y describe cómo la sociedad moderna está sujeta a un sistema antagónico y vive sometida a lo desmesurado: el consumo de los valores, el consumo de la propia realidad y el consumo de nuestro hábitat.<sup>120</sup> En esta sociedad todo es una parodia, una comedia: un gran teatro o un ‘reality show’ en el que la realidad es un ‘simulacro’. El progreso insiste para alcanzar una satisfacción absoluta que no existe, y que no ha hecho más que conducirnos al hundimiento y generar un simulacro existencial. Hemos olvidado cuál es la esencia del capital, del poder y, con ello, el principio del sistema. Por eso, el hombre es terrorista de la realidad: lo que es creado por el hombre es un artefacto de aniquilación. Vivimos en un exterminio absoluto. Somos los protagonistas de una parodia, ya que somos cómplices, causantes y a la vez víctimas de lo real, del mundo. Vivimos en

<sup>119</sup> Baudrillard, Jean, *El juego del antagonismo mundial o la agonía del poder*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010, pp. 11-42.

<sup>120</sup> Somos conscientes de haber abierto un tema que no desarrollamos con la suficiente profundidad, no obstante, no podríamos, siguiendo el hilo argumental de este trabajo no nombrarlo. Hemos decidido profundizar en el en posteriores investigaciones. Aún así, hemos creído conveniente escribir una breve reflexión a modo de resumen acerca del concepto estudiado por Canclini, Néstor García en *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México, D.F, Grijalbo, 1995.

Los problemas del consumo a causa de la globalización enfocado al ámbito sociológico, despierta un profundo interés en Néstor García Canclini. El autor investiga el papel del ciudadano en torno a las nuevas costumbres que proporciona la ciudad. ¿Hasta qué punto la globalización, el mercado y la internacionalización deben de ser cuestionados como aspectos que facilitan y propician el consumo del individuo?: “Surge, entonces la pregunta de si el estilo neoliberal de globalización es el único, o el más satisfactorio, para efectuar la reestructuración transnacional de las sociedades.” (p.18)

¿La ‘globalización’ es finalizar con una hibridación de las culturas? Y, ¿el ‘mercado’ y el ‘consumo’ son también productos culturales? Canclini lo expresa de la siguiente manera: “Pero también hay que examinar lo que la globalización, el mercado y el consumo tienen de cultura. Nada de esto existe, o se transforma, sino porque los hombres nos relacionamos y construimos significados en sociedad.” (p.18) Según el autor, las identidades se crean, ahora, por el consumo, y con la internacionalización “es difícil saber lo propio” y “los mensajes y bienes que consumimos se generaban en la propia sociedad.”(p.15)

En resumen, la problemática del consumo y del mercado tendemos a asociarlo con los negocios, lo económico, la globalización, en la compra, en gastar,...Pero, Canclini propone analizarlo desde otro punto de vista, y, se pregunta: “¿Qué otras perspectivas existen hoy?” (p.18)

El autor propone unificar el consumo con el ciudadano: “Vincular el consumo con la ciudadanía” (p.18). Pues, en el primer capítulo estudia e investiga, “cómo el consumo sirve para pensar” (p.17). De este modo, se dedica a analizar esta vinculación “conjuntamente” porque cree que algo puede cambiar en los argumentos del consumo del individuo.

un teatro monumental y lo complejo es quitarse esa máscara y ese disfraz para salir del escenario, y verse a uno/a mismo/a y a los/as demás, para darse cuenta que todo es un espectáculo absurdo, sin ningún fin, sin victoria y sin éxito.

Baudrillard plantea dos conceptos: 'reality show' y 'simulacro'. Considerando la realidad como teatro del mundo. ¿Es posible una rehabilitación de este 'reality show' que hemos creado entre todos? ¿La sociedad moderna es una parodia o ha generado una parodia?

“La imposibilidad de escenificar la ilusión, es del mismo tipo que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de la realidad. La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es. Éste es el planteamiento del problema político de la parodia, de la hipersimulación o simulación ofensiva.”<sup>121</sup>

Con estos planteamientos dirige nuestra atención al libro de **Carlos García Vázquez** *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*<sup>122</sup>: un libro basado en la distribución arquitectónica de diferentes ciudades y cómo se han ido construyéndose a lo largo del último siglo. El libro presenta una reflexión haciendo un recorrido del paisaje urbano, junto con teóricos urbanos. Un conjunto de capítulos basados en la formación de capas arquitectónicas, y, en estratos que conforman la 'ciudad hojaldre'. Y es que, a pesar de que se escribió en 1965, los planteamientos de Carlos García Vázquez nos sirven para reflexionar y establecer como punto de partida el concepto 'ciudad hojaldre' y 'espectáculo'<sup>123</sup> y realizar así un estudio teórico y llevarlo al lenguaje plástico. En la introducción, el autor afirma en relación al título del libro: “Las <<visiones urbanas>> nos remiten a formas de mirar, es decir, no tanto a <<cómo es>> la ciudad, sino a <<qué>> nos interesa de ella, cómo la filtramos, cómo la proyectamos y cómo nos proyectamos sobre la misma.”<sup>124</sup> Más adelante, en *La visión sociológica de la ciudad: La ciudad espectáculo*, nos explica que:

“ (...) la apariencia externa de las ciudades contemporáneas no tiene nada que ver con realidades penosas. Todo lo contrario, se nos presentan como un deslumbrante universo de luces y colores tras el que difícilmente se intuyen los escenarios descritos en el capítulo anterior. Es la ciudad del espectáculo, la sexta capa de la ciudad hojaldre, creada y dirigida por la moderna industria del ocio, la cultura y el consumo.”<sup>125</sup>

<sup>121</sup> Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987, p. 47.

<sup>122</sup> García Vázquez, Carlos, *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

<sup>123</sup> *Ibidem*, pp. 78-84.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 78.

Estas palabras del arquitecto español nos hacen preguntarnos si todo habitar y cualquier espacio donde reside un individuo y una sociedad es una exhibición, un teatro o, como diría Jean Baudrillard, una 'carnavalización'.

Otro aspecto que resalta el autor y al mismo tiempo es una base esencial para nuestra investigación es el acercamiento del espectáculo al propio habitar, es decir, el habitar en relación a la sociedad. Es conveniente que señalemos que todo este espectáculo es una realidad que engloba a cualquier individuo. García Vázquez lo expresa del siguiente modo:

“Cuándo este fenómeno se expande por el espacio urbano nace la ciudad del espectáculo, donde lo real ha dejado de paso a lo hiperreal, a la pura materialidad, a la fría superficialidad. (...) Y es que en la ciudad del espectáculo todo es táctil y visible, pero ha sido vaciado de cualquier significado profundo (...). El habitante de la ciudad del espectáculo tan sólo está interesado en absorber por los sentidos, sin cuestionarse críticamente su situación en el mundo.”<sup>126</sup>

Además, insinúa que el individuo se declara como un contenedor de 'espectáculos', sumergido en una representación de las imágenes que difícilmente puede evitar y huir de ella. A partir de estas afirmaciones se podría decir que el hombre es el creador de la escenografía del mundo y que vivimos en un teatro monumental: “En todos estos lugares, lo que una vez fue verdadero y cotidiano está dando paso a lo simulado y lo superficial, es decir, la realidad está dando paso a la hiperrealidad.”<sup>127</sup>

<sup>126</sup> García Vázquez, Carlos, *op. cit.*, p. 79.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 82. Carlos García Vázquez nos habla acerca del paradigma del simulacro: Disneylandia y la ciudad de las vegas, ambas son la obra maestra del simulacro: el “paradigma del imperio de simulación que domina la cultura posmoderna. Sin embargo, su impacto sobre la ciudad del espectáculo ha sido enorme.” (p. 80) Este tipo de simulacros, “afectan (...) al espacio público.” (p. 82) El ocio ha impulsado esta práctica del espectáculo: “Hasta ahora, con objeto de promover esta práctica que la sociedad posmoderna ha convertido en una necesidad vital, las ciudades se habían conformado con explotar sus áreas históricas, las cuales, como vimos en la parte dedicada a la visión culturalista, no han dudado en tematizar para realzar su atractivo. Muchos son los ejemplos de operaciones donde las ciudades recrean sus mitos más conocidos como si de un parque temático se tratara”. (p. 82) El autor destaca tres tipos de actividades que facilitan a crear este tipo de ciudad: el ocio, la cultura y el consumo. “Pero la fama no es gratis. La caza de los beneficios de la globalización tiene un precio que han de pagar los habitantes de la ciudad del espectáculo.” (p.86) Como vemos, se genera una competencia entre las ciudades, pues, implica una explotación de la vida urbana.



### 2.1.5 Habitar' y 'construir': sin olvidar la ciudad

Siguiendo las observaciones sobre el mundo, la sociedad y la realidad de Baudrillard, y las “visiones urbanas” de Carlos García Vázquez, nos acercamos esta vez a *La Ciudad Genérica* de **Rem Koolhaas**: un libro que invita a pensar acerca de los procesos que viven las ciudades de hoy día, ciudades pobladas de incógnitas y vacías de identidad. El desarrollo espectacular de éstas lleva al mismo autor a preguntarse:

“¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, “todas iguales”? ¿Es posible teorizar esta convergencia? Y si es así, ¿a qué configuración definitiva aspiran? [...] ¿Qué queda si se quita la identidad? ¿Lo Genérico?”.<sup>128</sup>

Por otro lado, y en la misma línea nos encontramos con, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, planteado por **Marc Augé**, donde propone un conjunto de definiciones y significados espaciales antropológicos y sociales de la ciudad como consecuencia del desarrollo de éstas. El crecimiento del tejido urbano ha generado lugares de tránsito: los itinerarios, las encrucijadas y los centros.<sup>129</sup> Al respecto, el antropólogo francés afirma que, “La sobremodernidad (que procede simultáneamente de las tres figuras del exceso que son la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias) encuentra naturalmente su expresión completa en lo no lugares.”<sup>130</sup>

A pesar de los aeropuertos y las autopistas concebidos como los máximos exponentes de los “no-lugares”. A pesar de ello, son tantas las ciudades que muestran su historia particular y su contexto que, “Cuánto más poderosa es la identidad más aprisiona, más resiste a la expansión, la interpretación, la renovación y la contradicción.”<sup>131</sup> Más adelante, Koolhaas se cuestiona sobre la imagen, el poder y el valor del centro de una ciudad:

“la insistencia en el centro como núcleo de valor y significado, fuente de toda significación, es doblemente destructiva: no sólo el volumen siempre creciente de las dependencias es una tensión a la larga insoportable, sino que también significa que el centro tiene que ser constantemente *mantenido*, es decir, modernizado. Como “el lugar más importante”, paradójicamente tiene que ser,

<sup>128</sup> Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 6.

<sup>129</sup> Augé, Marc, *Los “no lugares” espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 62.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>131</sup> Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 8.

al mismo tiempo, el más viejo y el más nuevo, el más fijo y el más dinámico; sufre la adaptación más intensa y constante, que luego se ve comprometida y complicada por el hecho de que también tiene que ser una transformación irreconocible, invisible a simple vista”<sup>132</sup>

Aún así, son tantas las diferencias de una ciudad a otra que se pueden muy bien identificar las unas con las otras: “la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles”.<sup>133</sup> Las ciudades se pueden clasificarlas por adjetivos, nombres, temas... “Las ciudades escondidas”, “Las ciudades confusas”, “Las ciudades sutiles”... Son ciudades ficticias y fantásticas que nos recuerdan a las ciudades de nuestro mundo, éstas han sido construidas por **Italo Calvino** en *Las ciudades invisibles*: “Esta ciudad que no se borra de la mente es como un armazón o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar.”<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Koolhaas, Rem, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>133</sup> Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1995, p. 26.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 41.

## 2.4 Reflexión: M + “N” + R

*La realidad es siempre interpretada. Y la primera interpretación consiste en nombrarla. A veces, una lengua confunde cosas distintas (por ejemplo, colores) o distingue verbalmente lo que es lo mismo (leopardo y pantera). La misma realidad es designada con expresiones diferentes según los diversos registros del lenguaje [...]; pero ¿es de verdad la misma realidad?». <sup>135</sup>*

*Breve tratado de la ilusión: la realidad y la palabra*, Julián Marías

En el texto *La Construcción de la naturaleza: la naturaleza como mentira*<sup>136</sup> se plantea una reflexión y se discute sobre qué ha sido, qué abarca y cuál es la posición actual del término ‘naturaleza’ y analiza por qué este concepto ha levantado tanta crítica y distintas interpretaciones a lo largo de la historia de la humanidad, desde Sócrates hasta la actualidad. Asimismo, se cuestiona sobre la perplejidad del lenguaje y con frecuencia del abuso y la transgresión de las palabras. Fernando Savater subraya que es necesario que los conceptos se desvíen del camino, y detectar el problema hace tomar consciencia de su origen y de lo que sucede, como con muchos otros términos. A pesar del abuso y explotación del término naturaleza, o el de monumento, o el de ruina, ¿sigue habiendo una definición concreta o específica de lo que es/son en realidad? ¿Cuánto más evolucionemos mayor es la probabilidad de que el/los término/os se banalice/en o pierda/n transparencia de lo que realmente es/son?

“Entonces, ¿cómo describir, cómo expresar y representar este espacio del paisaje que nos envuelve y nos atraviesa, que nos desplaza y nos desplaza y nos desborda? ¿Cómo hablar del paisaje cuando estamos más allá o más acá de la representación y del discurso en el sentido habitual de estos términos? Y, con más exactitud, ¿cómo hacerlo hablar o, mejor aún, cómo dejarlo hablar? ¿Cuál es la palabra que podría restituir, como se ha dicho, prolongar la experiencia paisajera encerrada en una radicalidad así?”<sup>137</sup>

Con este ejemplo de la ‘naturaleza’, tratamos de explicar que lo mismo ocurre con el de ‘ciudad’, ‘paisaje’, ‘espacio’ y/o ‘habitar’. A través de esta breve reflexión de los significados de las palabras, es fundamental saber y conocer sus ramificaciones. Entonces, ¿qué

<sup>135</sup> Marías, Julián, *Breve tratado de la ilusión: la realidad y la palabra*, Madrid, Alianza, 1984, p. 29.

<sup>136</sup> Consideramos que es oportuno, hacer una breve reflexión sobre el texto citado: ¿Qué implica y cuál es la diferencia entre escribir “Naturaleza”, “naturaleza” o “Naturaleza”? Por un lado, está la “Naturaleza-1”, que se refiere a “todo lo que hay, lo que existe, las cosas evidentes”; lo que está, existe y representa la “realidad”. El texto nos expone, además, la “Naturaleza-2”: todo aquello que es sin el ser humano. Por otro lado, Jose Albeda y Jose Saborit señalan el concepto de “naturaleza” para indicar aquellas cosas intangibles “causa, origen, esencia o lo propio de ese ser”<sup>2</sup>. Y por último, se cuestiona si el término “Naturaleza” puede tratarse de una naturaleza artificial. Albelda, José; Saborit, José, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, pp. 52- 60.

<sup>137</sup> Besse, Jean-Marc, *op. cit.*, p. 163.

sucede cuándo nos apropiamos de los términos?

Como vemos las palabras tienen muchos significados, tienen sus procesos, y su contextos. En este punto, tratamos de reflexionar sobre el monumento, lo “non.u.mental” y la ruina: los conceptos claves que suelen definir y caracterizar a una ciudad. Todas tienen sus monumentos; todas albergan edificios desapercibidos; y, todas almacenan y acumulan sus ruinas. Sin embargo, las ciudades son diferentes y por tanto, lo que nos interesa de este punto, es cuestionarnos de qué manera el término de ciudad o de paisaje urbano se ha ido desconfigurando y reconfigurando hacia nuevas interpretaciones, a través del trabajo de algunos artistas, escritores y teóricos.

Para concluir, cabe señalar que los conceptos repercuten en el modo de vivir del individuo, de una comunidad y de una sociedad. Por tanto, el modo en el que nos enfrentamos a la naturaleza (al monumento, a la ruina, al paisaje o a la ciudad) implica también el modo en el que empleamos esa palabra. Y con ello, al ser una desviación del origen del término, ¿es todo una mentira y, por tanto, una destrucción del mismo?

“Arquitecturas de paisajes y el paisaje de la arquitectura, la arquitectura en el paisaje y el paisaje en la arquitectura, la arquitectura como paisaje y el paisaje como arquitectura... Primero fue el edificio o la casa dentro del jardín, luego fue el jardín dentro del edificio, pero también encima, debajo, en la fachada, hasta cubrir completamente sus superficies y convertirlo en una topografía vegetal. Ya no es suficiente una conjunción <<y>> para enlazar entre sí paisaje y arquitectura, dos entidades físicas y conceptuales ahora en total adhesión; tal vez podríamos utilizar el <<+>>, el <<con>>, el <<para>>, el <<versus>>,...”<sup>138</sup>

<sup>138</sup> Colafranceschi, Daniela, *Landscapes + 100 palabras para habitarlo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 25.

### 2.2.1 Monumento

Frente a la oscuridad de la ciudad, ese elemento arquitectónico (el monumento) es el único que permanece visible. Los focos nos obligan a dirigir la mirada hacia ese edificio y no otro, y nos olvidamos de lo que permanece a su alrededor, donde se confunden las formas y los referentes.

“El monumento, tanto escultórico como arquitectónico, con su carga conmemorativa, se ubica en la ciudad como una imposición del poder. Es el poder tanto si se trata de un gran señor florentino del Renacimiento como de un Estado Totalitario, quien necesita mostrar con monumentos y alegorías sus supuestas victorias políticas, militares o culturales para que sus súbditos no las ignoren o para que la historia, a través del arte, no olvide la figura y el nombre de quien ejerció el poder.”<sup>139</sup>

Monumentos históricos y artísticos que se van heredando de generación en generación, y se suman al carro de la historia: construcciones de cemento, de ladrillo, de mármol, de bronce... Muchas son las visiones y las formas de concebir un monumento. Por un lado, están los historiadores que defienden la restauración para conservar estos símbolos e iconos de la ciudad; y, por otro lado, están los que afirman, que el paso del tiempo debe ser el dueño que convierta el monumento en ruina.

Sin embargo, el ‘monumento’ se desvanece cuándo una serie de artistas trasladan la escultura al paisaje, y crean una confusión entre el monumento y la escultura:

“Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. (...), un hito en un lugar concreto que señala un significado/acontecimiento específico.”<sup>140</sup>

Como muy bien analiza **Rosalind Krauss** en *La escultura en el campo expandido*, el fracaso de las dos obras del artista Auguste Rodin generan “una pérdida absoluta de lugar”<sup>141</sup> de la escultura. De esta manera, el monumento deja de tener sentido y pierde su función, y, su habitual significado: “la pérdida del pedestal”.<sup>142</sup> Y con ello, “la escultura

<sup>139</sup> Maderuelo, Javier, *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal, 2010, p. 189-190.

<sup>140</sup> Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 63.

<sup>141</sup> Krauss, Rosalind, *op. cit.*, p. 64.

<sup>142</sup> Rosalind Krauss hace referencia a “*Las puertas del infierno* y a la estatua de *Balzac*”, las dos obras de Auguste Rodin que dan luz al texto *La escultura en el campo expandido*. El fracaso de estas dos obras como monumentos no

entró en una tierra de categórica: era lo que era en o en frente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje.”<sup>143</sup> Por ejemplo, la pareja de artistas: **Christo y Jeanne-Claude**, con la idea de cubrir y empaquetar edificios y lugares de conocido prestigio, buscan otras maneras de mirar estos tesoros, que forman parte de la historia de la humanidad.

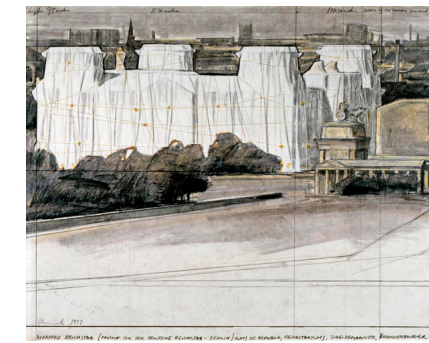


Fig. 23. Christo y Jeanne-Claude, *Reichstag envuelto*, (Proyecto para *Der Deutsche Reichstag - Berlin*), Collage, (56 x 71 cm), Lápiz, tela, cordel, pastel, carboncillo y cera, Kunstmuseum Bonn, Alemania, 1977.



Fig.24. Christo y Jeanne-Claude, *Monumento de Leonardo da Vinci envuelto*, Plaza de la Scala, Milan, Italia, 1970.

sólo está señalado por el hecho de que pueden encontrarse múltiples versiones en diversos museos de varios países, mientras que no existe ninguna versión en los lugares originales, ya que ambos encargos se vinieron abajo finalmente. Su fracaso está también codificado en las mismas superficies de estas obras: las puertas han sido arrancadas e incrustadas de una manera antiestructural en el punto donde soportan en su superficie su condición inoperativa.”

<sup>143</sup> Krauss, Rosalind, *op. cit.*, p. 66.

### 2.2.2 “Non.u.mental”

Edificios abandonados, vacíos, perforados, deconstruidos,... Manipular e intervenir en la arquitectura: incidir y reconstruir. Un arquitecto que trabaja en dirección opuesta a la figura del arquitecto: un artista con un interés por lo transitorio y lo temporal. Entonces, ¿cuáles son sus herramientas? Sierras, grúas; y, ¿cuál es su soporte? Los muros, las ventanas, las fachadas, los suelos, y con ello, el lugar y el edificio que pasa más desapercibido de la ciudad, se convierte en su único soporte.

“Convencido de que la ciudad, su arquitectura y su urbanismo eran a la vez metáfora y realidad de la condición humana, buscó aproximarse creativamente a ellos de una manera interactiva y vitalista, de modo que tanto la construcción como la deconstrucción poseyesen un carácter configurativo.”<sup>144</sup>

Estos son algunos de los aspectos que describen quien fue **Gordon Matta-Clark**. Un artista y un arquitecto que reutilizó los espacios y los edificios olvidados que pasan desapercibidos para el resto de la sociedad. Arquitecturas invisibles que se convierten durante unas horas, un día o unos meses, otra vez, en estructuras visibles para despertar nuevos significados: “(...) Me interesa convertir espacios en desuso, como bloques de escombros, solares vacíos, vertederos, en zonas útiles y bellas.”<sup>145</sup> Les devolvió a su esencia, dándoles otra oportunidad para reflexionar y cuestionar lo que sucede cuando se rompen los límites. De esta manera, reconstruye espacios, examina otras maneras de entender y concebir la arquitectura, desbloquea la definición clásica de lo que nosotros concebimos como arquitectura, edificio, casa, sala, habitación, ventana, ruina,...

Sus intervenciones y “operaciones arquitectónicas” están registradas en vídeos y fotografías; los dibujos como ideas y futuros proyectos: un registro documental, conceptual y dramático.<sup>146</sup> El registro fotográfico está creado de tal manera que podamos recorrer una habitación, una sala del edificio, y así, acercarnos a la experiencia de sus intervenciones. Un gran ejemplo es el proyecto, *Office Baroque* (Fig. 25).

<sup>144</sup> Moure, Gloria, *Gordon Matta-Clark. Obra y escritos*, Barcelona, Polígrafa, 2006, p. 27.

<sup>145</sup> Moure, Gloria, *op. cit.*, p. 23.

<sup>146</sup> Véase en el artículo de la revista *Bifurcaciones*: Peliowski, Amari, *Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico* [en línea], s.l., número 9, *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, 2009, [consulta 12 de Julio de 2014], disponible en <[http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?revista\\_busqueda=12282&tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&clave\\_busqueda=2009](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?revista_busqueda=12282&tipo_busqueda=ANUALIDAD&clave_busqueda=2009)>.



Fig. 25. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque (oficina barroca)*, Fotografía en blanco y negro, 119 x 88 cm, 1977.



Fig. 26. Gordon Matta-Clark, *Splitting (partición)*, collage de fotografías en color, 24,4 x 10,6, 1974.

¿Qué más nos interesa de este artista? Sus conceptos, su manera de entender la arquitectura, las formas de recuperar la función de un edificio, el valor que le otorga a un edificio en ruinas. Por ejemplo: lo ‘non.u.mental’, un término acuñado por el artista, que lo describe como una expresión arquitectónica dentro de lo corriente, lo habitual y se opone a la idea de grandeza del monumento. Gordon Matta-Clark lo explica de la siguiente manera:

“<<Busco estructuras características que tengan cierto tipo de identidad histórica y cultural, pero esa identidad debe adoptar una forma social reconocible. Una de mis preocupaciones en lo no-u-mental, es decir, una expresión de lo corriente que pueda contrarrestar la grandiosidad y la pompa de las estructuras arquitectónicas y sus fatuos clientes.>>”<sup>147</sup>

Un artista que se dedica a “redefinir” la arquitectura y el urbanismo, interfiriendo con cortes e incisiones como en el proyecto *Splitting* (Fig. 26),; o en *Bingo X Night* (Fig. 27), creando huecos y agujeros, desnudando los cuerpos de las casas: un cirujano de la arquitectura.

“CORTAR A TRAVÉS PARA SORPENDER...

EL EDIFICIO ES UN COMPLEJO DETERMINADO DE ESPACIOS Y PARTES QUE SE ABRE EN UN ENFATIZA LAS RELACIONES ENTRE LAS VISTAS Y LO INVISIBLE, CREANDO UNA NADA CON CUYOS...LAS CONSECUENCIAS DE UNA EXTRACCIÓN LIMITADA SOBRE EL CONTEXTO ESTRUCTURAL AMPLIO.

TRABAJAR MÁS ALLÁ, DENTRO, FUERA, CONTEMPLANDO EL INTERIOR. LA INCERTIDUMBRE DE CORTAR LAS PARTES RÍGIDAS Y LIBERALES DEL CONJUNTO. REORDENAR EL FUNCIONAMIENTO DEL EDIFICIO PARA MANTENER SU UNIDAD. SUPERAR LAS FRONTERAS. DESAPARECER CON UNA PIEZA, ESCOGER Y ELIMINAR UN PUNTO CRÍTICO DE TENSIÓN Y TRABAJAR ENTRE EL FRACASO Y LO MINIMALISTA LA REDUCCIÓN Y EL DERRIBO. MANTENER LOS OJOS ABIERTOS A LA ESPERA DE UN NUEVO ACIERTO. (...)”<sup>148</sup>

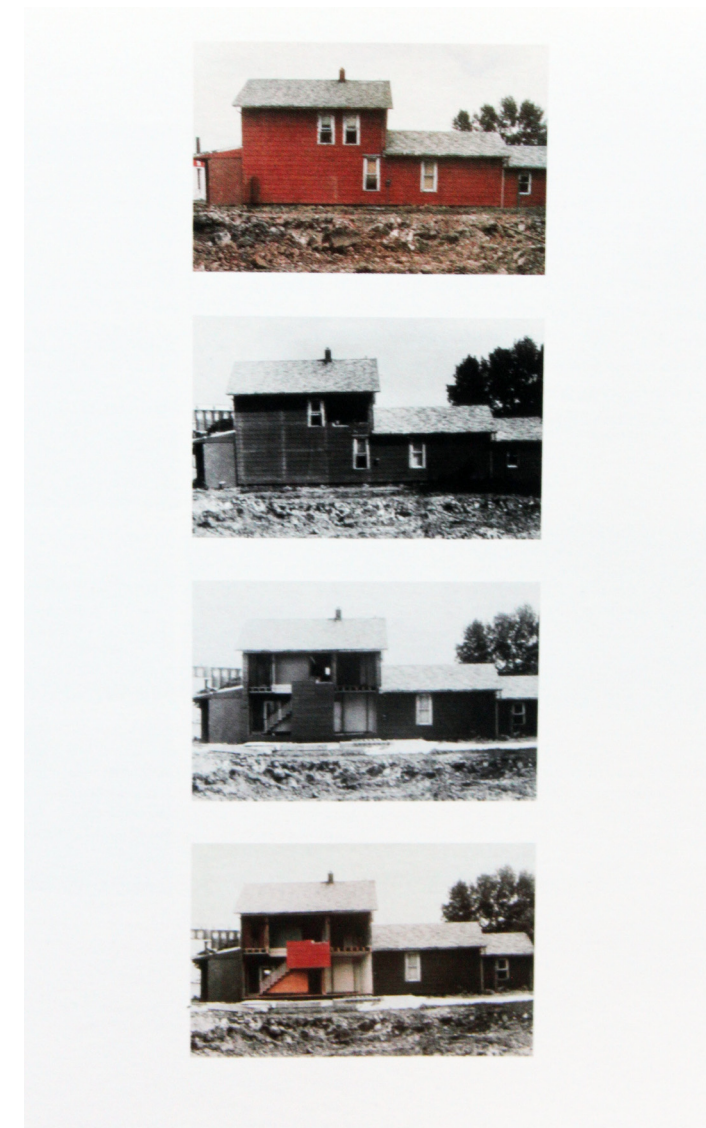


Fig. 27. Gordon Matta-Clark, *Bingo Collage*, collage: cuatro fotografías blanco y negro, y color, 40 x 60,3 cm cada una, 1974.

<sup>147</sup> Moure, Gloria, *op. cit.*, p. 132.

<sup>148</sup> Moure, Gloria, *op. cit.*, p. 122.

### 2.2.3 Ruina

Para entender que la idea de ruina abarca muchas formas, y siempre como ingrediente: el pasado, el progreso y el tiempo, que suman la catástrofe. Abrimos este apartado con un fragmento del *Angelus Novus* de **Walter Benjamin** citado por Bolívar Echeverría:

“El ángel de la historia (...) él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.”<sup>149</sup>

Paisajes que se adentran en nuestra retina como panoramas cotidianos y desoladores horizontes. Paisajes donde el ser humano es el agente generador y propulsor de una destrucción: nosotros somos los protagonistas y espectadores de este devastador escenario. Este contexto de destrucción tras destrucción se convierte en la idea esencial de este apartado, donde en el gran teatro de la realidad, la destrucción es la escenografía. Por eso, es lo mismo decir que el teatro del mundo es el teatro de la destrucción:

“Pero es un hecho: se habita cada vez menos en París, aunque se trabaja allí siempre mucho, y este movimiento parece el signo de una mutación más general en este país. La relación con la historia que puebla nuestros paisajes está quizá por estetizarse y, al mismo tiempo, por desocializarse y volverse artificial. (...) Pero, desde Malraux, nuestras ciudades se transforman en museos (monumentos devastados, expuestos, iluminados, sectores reservados y calles peatonales), a pesar de que nos apartan de ellos una serie de desvíos, autopistas, trenes de gran velocidad o vías rápidas.”<sup>150</sup>

La ciudad es una columna vertebral y cada una de sus vértebras son los lugares comunes y cotidianos del individuo. Por eso, si se destruye esta columna, la ciudad queda discapacitada e inhabitable, pierde su función y se convierte en un territorio tetrapléjico: el caos y la devastación irrumpen lo cotidiano.

Se trata de una realidad. Lo inquietante ya no es sólo un consumo de estos devastadores

<sup>149</sup> Echeverría, Bolívar, *El ángel de la historia y el materialismo histórico*, [en línea], s.l., [consulta, 18 Julio de 2014], disponible en <<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCcQFjAB&url=http%3A%2F%2Fexcavarymemoria.files.wordpress.com%2F2011%2F12%2Fescanear0002.pdf&ei=9VPJU-G6NYO40QWgioDQCw&usq=AFQjCNEPBaK3aoytrTJdfgY9gtxclHN&bvm=bv.71198958,d.d2k>>.

<sup>150</sup> Augé, Marc, *op. cit.*, p.78.

territorios y paisajes para tomar consciencia, recordar quiénes fuimos o como mero documento histórico, sino un pozo ético y moral del individuo.<sup>151</sup> Esto nos conduce a otra mirada de lo que es habitar y otra visión del paisaje urbano. Y a pesar de que el individuo está rodeado de grandes castillos de cemento, a pesar de que hemos levantado un circo de realidades y de nuevos paisajes, no debemos olvidar el *Espacio basura*, planteado por Rem Koolhaas:

“El envejecimiento en el <<espacio basura>> es inexistente o catastrófico: a veces, todo un <<espacio basura>> –unos grandes almacenes, un club nocturno, un apartamento de soltero– se convierte en una pocilga de la noche a la mañana y sin avisar: la potencia eléctrica disminuye imperceptiblemente, las letras se caen de los carteles, los aparatos de aire acondicionado empiezan a gotear, aparecen grietas como de terremotos no registrados; algunos sectores se pudren, ya no son viables, pero permanecen unidos al cuerpo principal por medio de pasajes gangrenosos. Juzgar lo construido suponía una situación estática: ahora cada arquitectura encarna simultáneamente situaciones opuestas: viejas y nuevas, permanentes y temporales, florecientes y en peligro...”<sup>152</sup>

El autor propone una visión global y panorámica de un paisaje visible y degenerado; un paisaje invisible decadente; lugares transformados en grandes e innumerables contenedores de deshechos y escombros. Pero, ¿cuáles son las consecuencias de todo aquel espacio conquistado por el ser humano? Generar, acumular,...

Fruto de un conjunto de ideas, Rem Koolhaas elabora una reflexión y un listado de definiciones sobre nuestra manera de convivir con el espacio y los lugares habitados por nosotros, para tratar de entender como hoy, el ser humano está atrapado y atascado en un ‘Espacio basura’ sin remedio, y que tristemente define nuestra cultura y nuestro hábitat. De modo que expone estas ideas a través de un texto en el que enumera los infinitos “espacios basura” que nos rodean. Un espacio como base fundamental para llegar a definir como tratamos y participamos del paisaje en todas sus vertientes. También analiza como el individuo emplea el espacio a través de lo que genera y produce. El libro reflexiona sobre éste tipo de espacios para trasladarlo a las costumbres y a las experiencias diarias del hombre contemporáneo para llegar a entender en qué nos hemos convertido. Y esto nos lleva a pensar que el individuo y sus producciones deben convivir. Por esta razón, la finalidad del ser humano no solo es habitar, sino saber enfrentarse a los espacios que él mismo genera.

<sup>151</sup> Esta breve reflexión surge a partir de un artículo en El País escrito por Joan Nogué, *Paisajes de la destrucción*. Dónde hace referencia a las distintas catástrofes que rodean al ser humano, una de ellas: el terrorismo. No obstante, hemos decidido no incidir en el artículo por no desviarnos de nuestro tema.

<sup>152</sup> Koolhaas, Rem, *Espacio basura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 26.

“El mundo de la supermodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio.”<sup>153</sup>

En este contexto, todos los autores/as e ideas aquí citadas son el punto de partida y de llegada para llevar a cabo nuestro trabajo de producción. Es decir, que, todo el capítulo, **Conceptualización: Sin habitar no hay ciudad**, ha generado dudas y preguntas para cuestionarnos qué es habitar y cuál es el papel del individuo frente a la arquitectura, y así, acercarnos a la situación en la que se encuentra la sociedad actual. Un conjunto de temas para entender y continuar preguntándonos sobre el enigma del problema en el que estamos inmersos en la actualidad:

¿Qué es hoy habitar? ¿Cómo entender el habitar del ser contemporáneo? En cierto modo, frente a las ideas de los/as autores/as mencionados/as, habitar implica entender y analizar el comportamiento del individuo en la ciudad actual, entonces, ¿habitar conlleva ahora un control, un orden, un teatro, un espacio incontrolado? Ahora bien: si es así, ¿cómo reflejar, representar y materializar el habitar de la sociedad de hoy a través de la pintura? ¿Y cómo responder cuál es la correspondencia desde la imagen de la “deconstrucción” de este habitar? ¿Es la ciudad un lugar habitado o un lugar habitable?

“Dice Marc Augé que en las ciudades modernas no existirán ruinas porque no existen monumentos. El monumento moderno no es el hito aislado, la escultura, el edificio simbólico, sino la propia humanidad. Es toda la ciudad, es todo nuestro mundo, esa es la ruina del futuro presente. Ya no son ruinas de un edificio, ni un paisaje de pintores, es la ruina total.”<sup>154</sup>

<sup>153</sup> Augé, Marc, *op. cit.*, p.42.

<sup>154</sup> Olivares, Rosa, “Fotografiando el fin del mundo”, *Exit nº 50*, Madrid, Proyectos Utópicos, 2013, p. 9.

### 3. LA “DECONSTRUCCIÓN” EN EL CICLO DE OIKOS

*¿Quién no sabe que el término ecología quiere decir, en sentido literal: teoría o discurso de la casa de los seres vivos? Del lugar, de la morada, del hábitat...en suma, lugares propicios y propios de los seres dotados de vida.*<sup>155</sup>

A partir de las ideas anteriores sobre la identidad del territorio y, especialmente, sobre la idea genérica del paisaje urbano contemporáneo, surgen los conceptos de ‘ruina’, ‘casa’ y ‘monumento’. En este punto tratamos de analizar e interrogarnos sobre el paisaje urbano a través de un mapa conceptual para recoger los términos que se identifican en el paisaje de la ciudad, desde el monumento a la ruina. Además, como muy bien plantea Jonnathan Culler<sup>156</sup>, y parafraseamos, utilizamos la “deconstrucción” como herramienta, dentro del marco teórico del proyecto, y a su vez, la representación de ésta a través de un medio visual. Pues, pretendemos trasladar el concepto arquitectónico y literario “deconstrucción” al lenguaje plástico.

El Ciclo de *Oikos* en Valencia muestra la dirección en la que ha evolucionado nuestro trabajo y parte de la temporalidad visual con la que crece la ciudad, que tal y como Arnold Toynbee presenta en su libro *Ciudades de Destino*<sup>157</sup> puede dibujarse gráficamente de la manera siguiente (fig. 28)

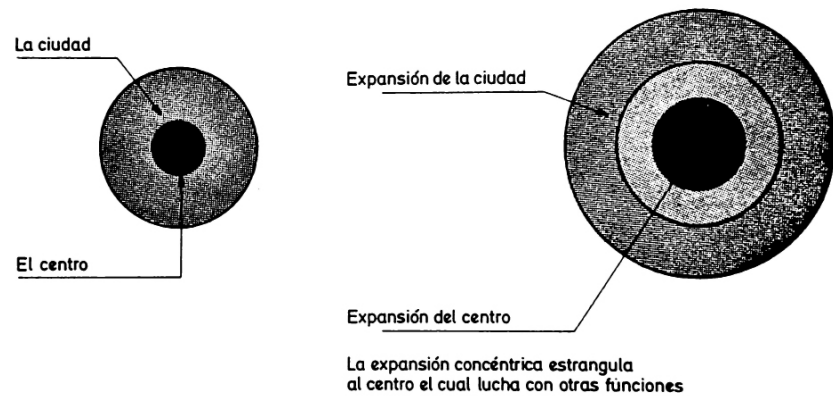


Fig. 28. *Ciudades de Destino*, gráfico de Constantinos A. Doxiadis

<sup>155</sup> Serres, Michel, *op. cit.*, p. 40.

<sup>156</sup> Culler, Jonathan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 79.

<sup>157</sup> Toynbee, Arnold, *Ciudades de Destino*, Madrid, Aguilar, 1968. p. 348.

Y es precisamente en este marco donde se desarrolla el Ciclo de *Oikos*. No obstante, a partir de estos dos esquema, el Ciclo de *Oikos* propone la unión entre arquitectura y paisaje, es decir, lo que se conoce como paisaje urbano. Puesto que nos interesa definir qué es o qué papel juega actualmente la ciudad. Por otro lado, no deja de ser un proyecto artístico sobre la ciudad, pues, se trata, además, de oponer dos esferas: la del lenguaje plástico con la del paisaje urbano. Y con ello, ya no es <<el encuentro de paisaje y no-paisaje>> o <<el encuentro de arquitectura con no-arquitectura>> como propone Rosalind Krauss en *La escultura en el campo expandido*<sup>158</sup>, sino que es el encuentro de paisaje urbano (mundo tangible) con la representación pictórica y gráfica (mundo intangible), es a partir de este encuentro que buscamos describir el ‘habitar’ de la ciudad a través del lenguaje pictórico. Como indica gráficamente (Fig. 29):



Fig. 29. La suma del habitar

Este esquema de conceptos que mostramos a continuación, nos sirve como ejercicio para describir tanto lo que queremos transmitir en el trabajo práctico, como nuestra manera de entender el paisaje urbano actual. Un medio de entendimiento en el que se trata de buscar en el lenguaje artístico y un ejercicio conceptual para entender el planteamiento global en el que se basa nuestro proyecto: hacia dónde nos dirigimos, qué es lo que queremos transmitir, qué es lo que nos interesa explicar a través de la pintura y cuál es nuestra manera de entender la ciudad en sí. Con ello, en el Ciclo de *Oikos* surgen, como ya hemos mencionado a priori, tres pilares fundamentales: el ‘monumento’, lo “non.u.mental” y la ‘ruina’. Básicamente lo que tratamos de explicar con estos términos es la idea de la “deconstrucción” y la confrontación entre la conservación urbanística y la demolición de la ciudad (Fig. 32).

<sup>158</sup> Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.



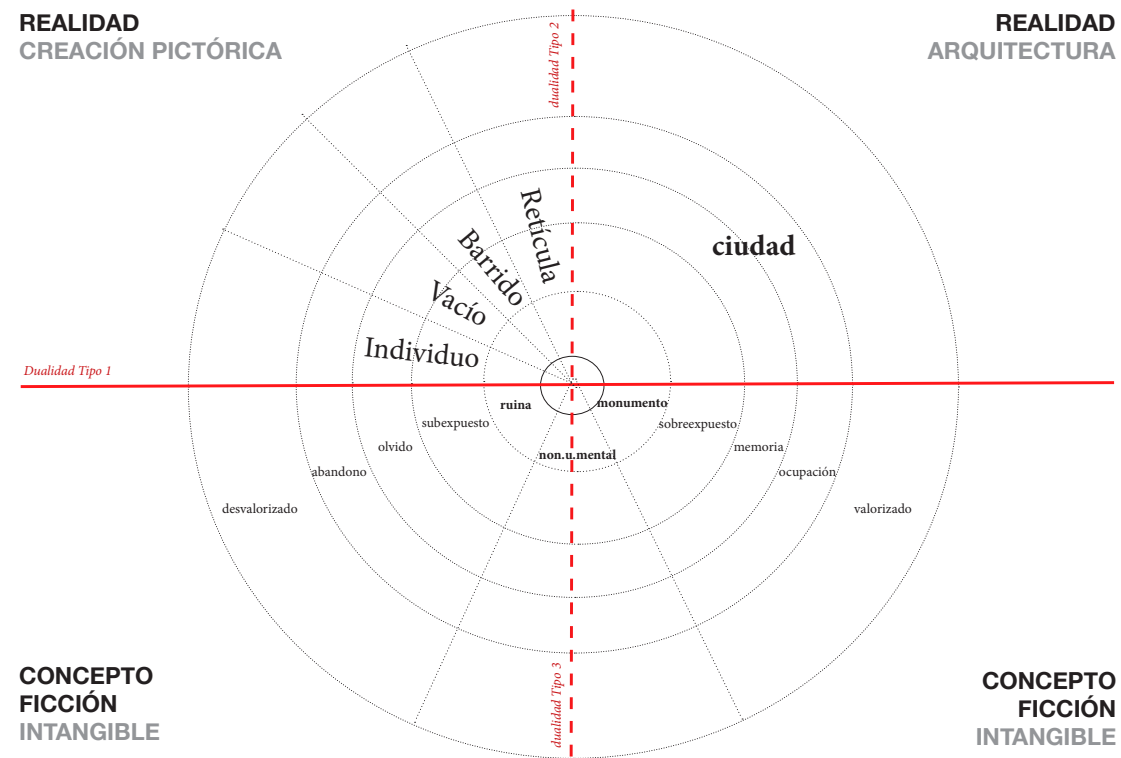


Fig. 30. El Ciclo de Oikos

A continuación se dedica un apartado a explicar este mapa.

### 5.1 Descripción del Ciclo de Oikos

Por consiguiente, el mapa que proponemos se organiza en dos esferas: arriba la realidad con la que se enfrenta el proyecto, es decir, la pintura y la ciudad como escenario urbano; y abajo, el concepto que en ella (la realidad) se desarrolla. Lo que nos lleva a trazar un eje horizontal para delimitar las dos esferas, y un eje vertical que tendría similitud con “el eje de las ideas” planteado por José Luis Brea<sup>159</sup>, y de esta forma describir el diálogo que se crea entre estas dos franjas. (Fig. 31 y 32)

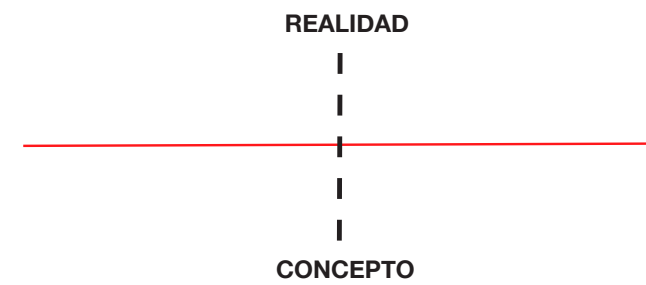


Fig. 31. Realidad versus Concepto

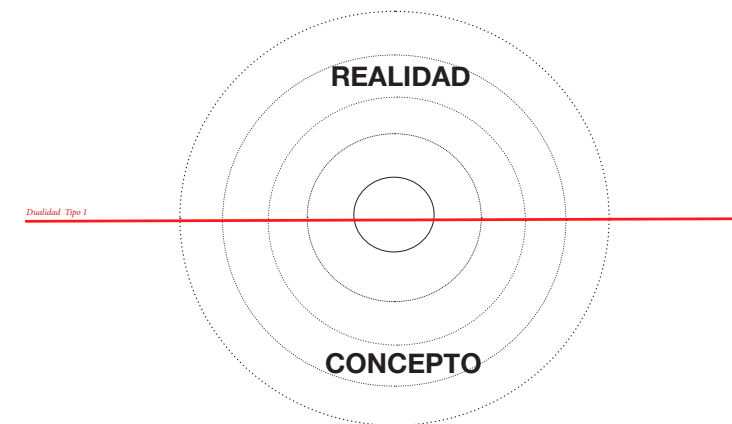


Fig. 32. Primer dualismo: Realidad versus Concepto II

<sup>159</sup> Brea, José Luis, Ornamento y utopia *Evoluciones de la escultura de los años ochenta y noventa*, [en línea], Valencia, 1996, [consulta 12 de Julio de 2014], disponible en <[http://issuu.com/nirbhe/docs/brea\\_ornamento\\_y\\_utopia](http://issuu.com/nirbhe/docs/brea_ornamento_y_utopia)>.

Partiendo del gráfico anterior proponemos el siguiente esquema, estableciéndose un orden conceptual (Fig. 33).

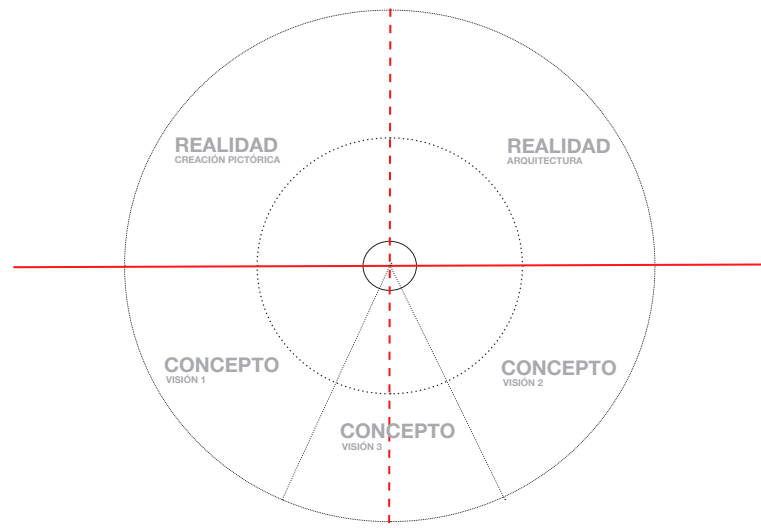


Fig. 33. Fragmentación y detalle de los cuatro triángulos

La primera parte nos conduce a la dualidad misma de la realidad. Por un lado, la realidad artística: las estrategias visuales que se utilizan en la pintura tales como el vacío, el barrido, la retícula y el individuo. Y por otro, la realidad arquitectónica: el lugar geográfico que se analiza y en el que actualmente estamos trabajando: Valencia (Fig. 34). Lo que nos lleva a trazar la primera mitad del eje vertical para describir el segundo dualismo (Fig. 35).

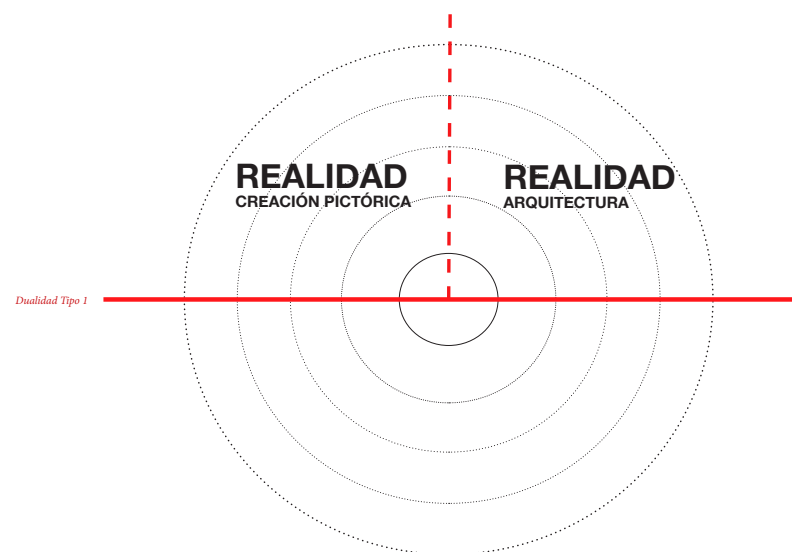


Fig. 34. Segundo dualismo en la Realidad.

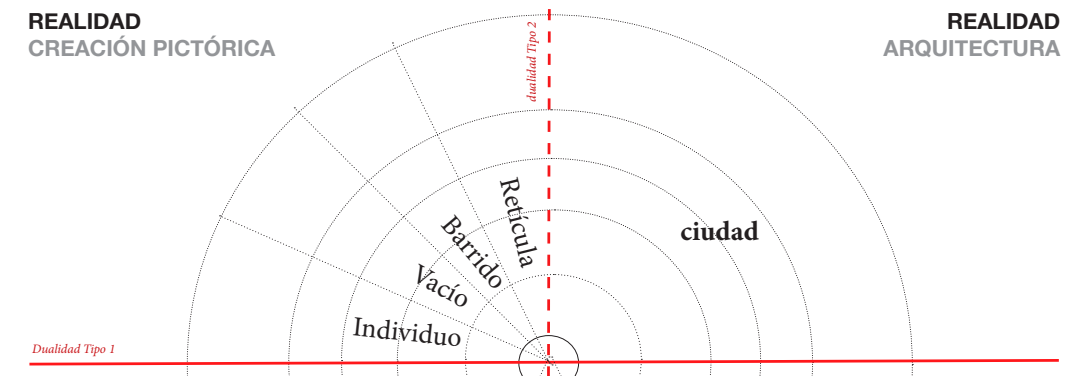


Fig. 35. Detalle de segundo dualismo en la Realidad.

La segunda parte refleja el concepto (zona inferior del círculo). En él se crea un confrontamiento de términos a partir de la 'ruina' y del 'monumento', (Fig. 36).

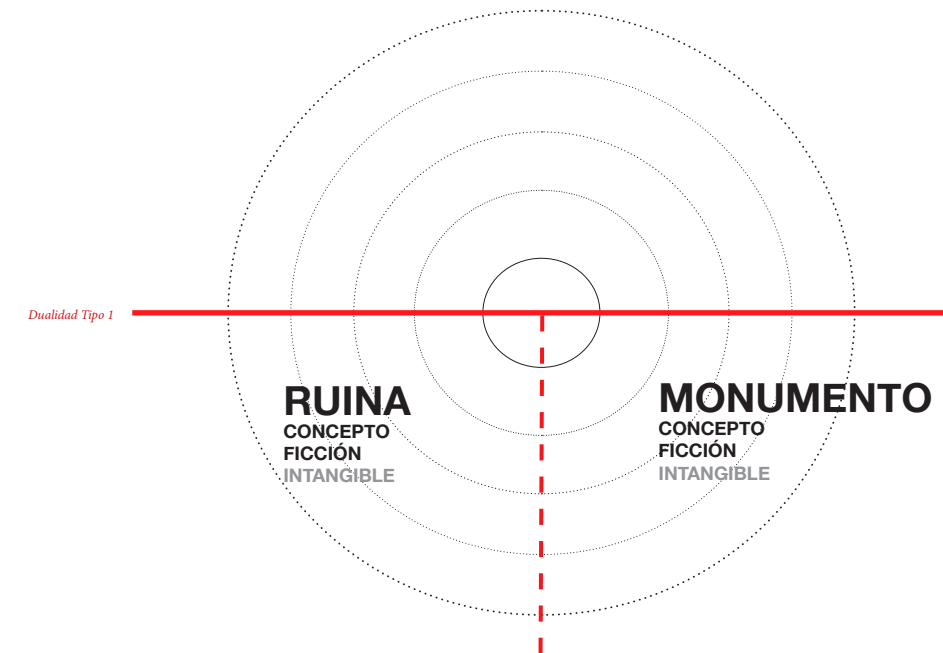


Fig. 36. Dualidad del concepto.

Finalmente, esta segunda parte se completa con el segundo dualismo en el eje vertical, y a su vez, dará lugar al tercer término: lo “non.u.mental” (Fig. 37).

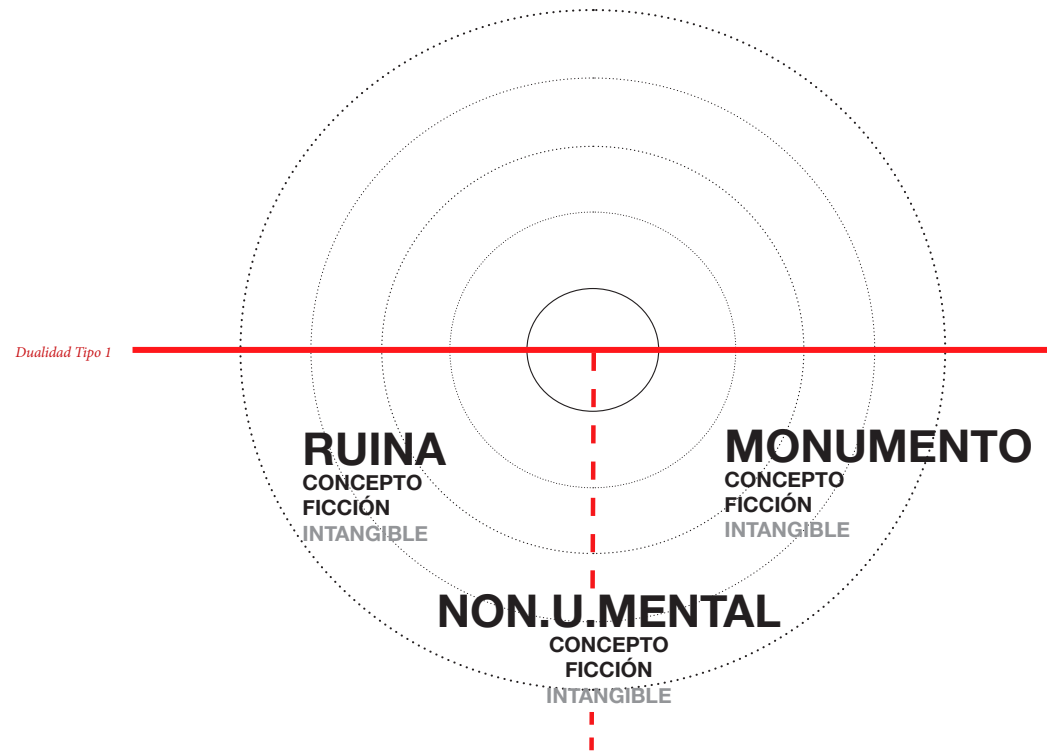


Fig 37. M + “N” + R

Para concluir, cabe mencionar que la suma de ambas visiones genera, como ya se ha dicho, la contraposición entre la conservación urbanística y la destrucción. Este esquema nos lleva a dividir la obra por conceptos, para distinguir mejor la totalidad del proyecto, ya que el significado se incrementa y se complica cada vez más. Por esta razón, se genera una necesidad de trabajar los conceptos por separado para poder profundizar en cada uno de ellos. No obstante, en la ciudad de Valencia realizamos un conjunto de trabajos para tratar de unificar todo el planteamiento que reúne el Ciclo de *Oikos*, con el objetivo de elaborar en una sola pintura los tres términos en el que se basa el círculo: ‘monumento’, ‘non.u.mental’ y ‘ruina’. Por un lado, el concepto ‘monumento’ como punto de inicio de la conservación urbanística, que luego deriva en lo sobreexpuesto, la memoria, la ocupación y lo valorizado. Y por otro, la destrucción que lleva al concepto ‘ruina’, que simboliza la pérdida de un lugar habitado, vivido y experimentado; y que conduce a lo subexpuesto, el olvido, el abandono y lo desvalorizado (Fig. 40).

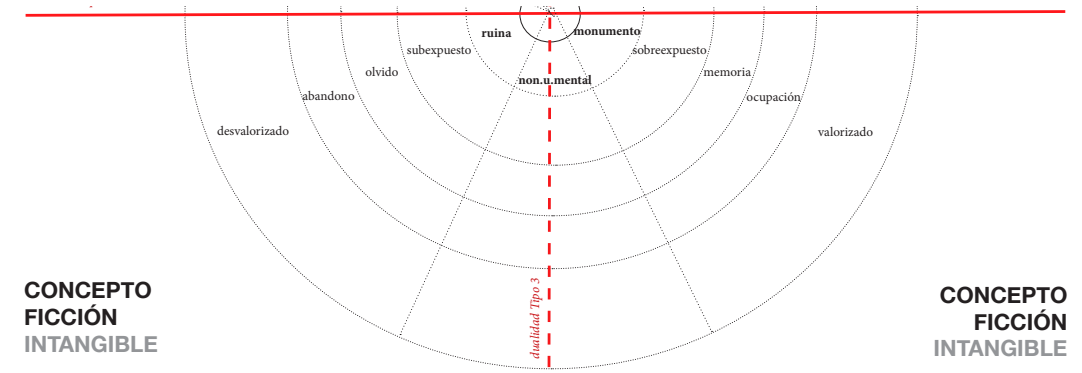


Fig. 38. Detalle de M + “N” + R

Por este motivo, el Ciclo de *Oikos* es el punto de partida y a su vez, una de las conclusiones del proyecto. No obstante finaliza, por ahora, como una breve reflexión.

Para acabar con la descripción del Ciclo de *Oikos*, observamos que se trata de ubicar la realidad: la realidad pictórica y la realidad arquitectónica de la ciudad donde nos encontramos. En resumen: en el esquema tratamos de establecer el concepto, es decir, los términos abordados, y los que la ciudad misma nos proporciona para el desarrollo a nuestra producción artística (Fig. 39 y 40).

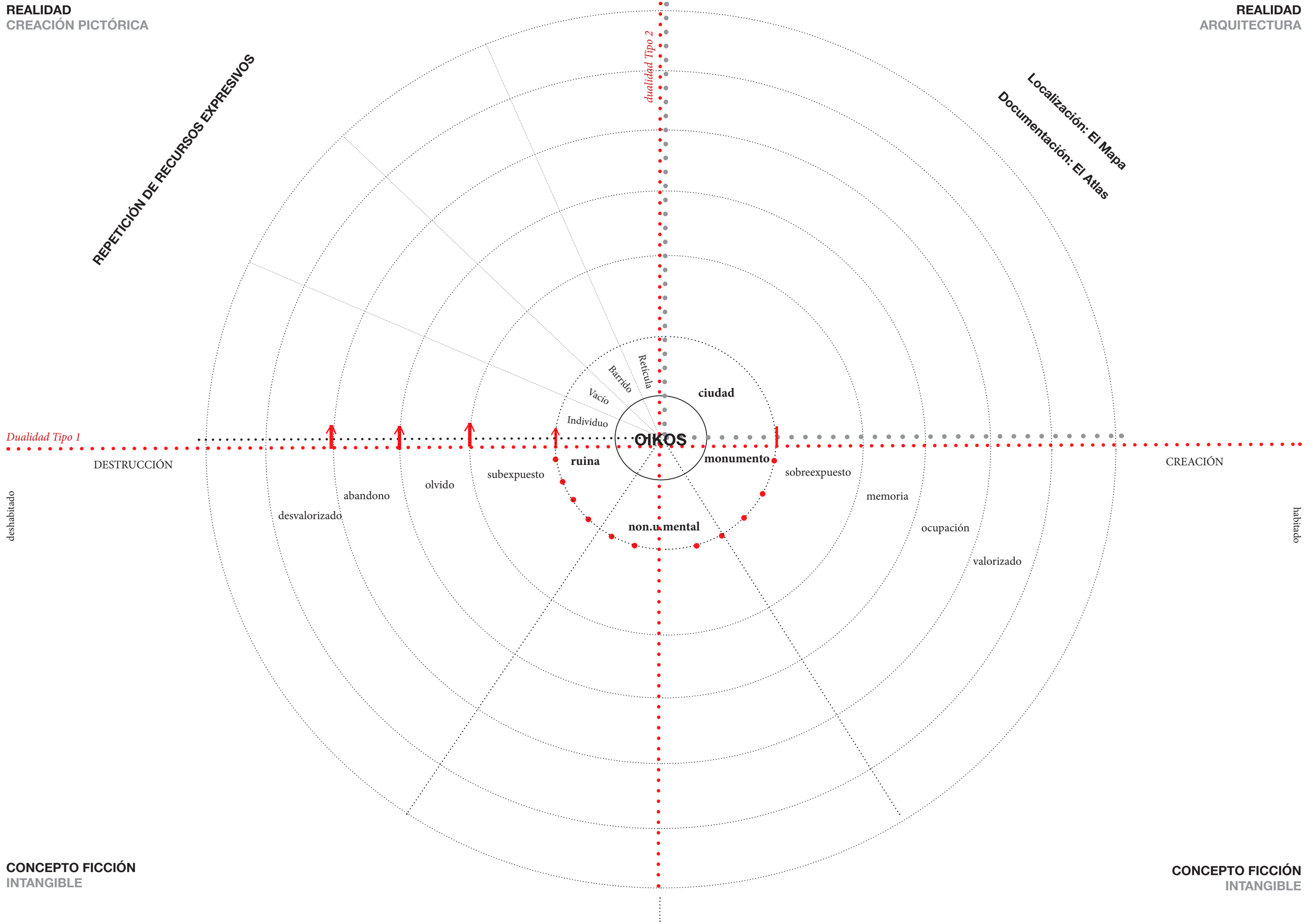
A continuación mostramos los dos gráficos, en el siguiente orden:

Fig. 39. El Ciclo de *Oikos*.

Fig. 40. El Ciclo de *Oikos*. El círculo en cuadrado: Construcción de la representación.

REALIDAD  
CREACIÓN PICTÓRICA

REALIDAD  
ARQUITECTURA

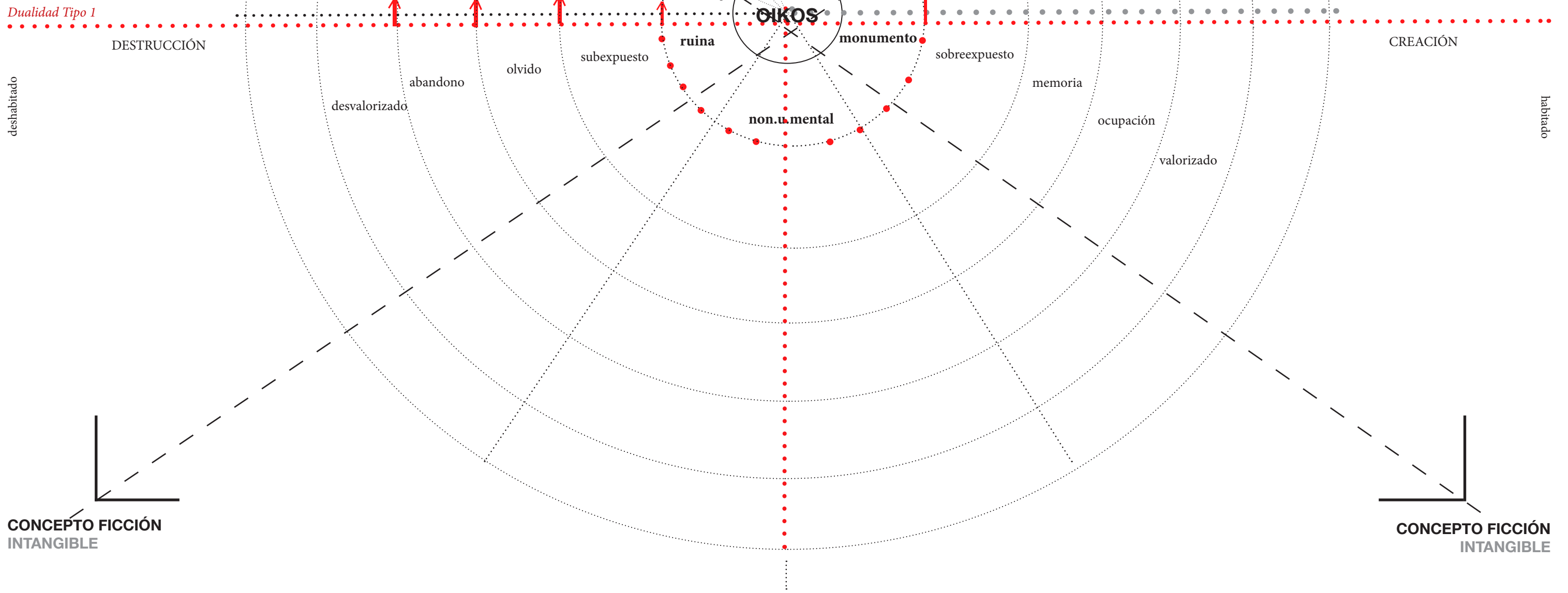


REALIDAD  
CREACIÓN PICTÓRICA

REALIDAD  
ARQUITECTURA

REPETICIÓN DE RECURSOS EXPRESIVOS

Localización: El Mapa  
Documentación: El Atlas



CONCEPTO FICCIÓN  
INTANGIBLE

CONCEPTO FICCIÓN  
INTANGIBLE

DESTRUCCIÓN

CREACIÓN

deshabitado

habitado

OLKOS

ciudad

monumento

ruina

non.umental

memoria

ocupación

valorizado

desvalorizado

abandono

olvido

subexpuesto

sobreexpuesto

Individuo

Vacío

Barrido

Reticula

dualidad Tipo 2

Dualidad Tipo 1

### 3.2 Reflexión: enfrentar, oponer e invertir

Volver al origen significa abrir un paréntesis y dejar a un lado, el término ‘economía’ para conocer sus raíces: ‘oikos’.<sup>160</sup>

“En una oposición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica de términos contrapuestos sino una violenta jerarquía. Uno de los términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc), ocupa la posición dominante. Deconstruir la oposición es ante todo, en un momento dado, invertir la jerarquía.”<sup>161</sup>

La “deconstrucción” que propone Jacques Derrida es que siempre hay unos opuestos que no están nivelados, sino jerarquizados.<sup>162</sup> De esta manera, invertir la relación de poder entre ‘economía’ y ‘oikos’ implica: enfrentar la relación semántica y la relación de significados entre ambos términos, y llevárnoslos al mismo nivel. Pues, “La deconstrucción cambia la jerarquía produciendo un intercambio de propiedades.”<sup>163</sup>

Por consiguiente, en este mismo proceso de enfrentamiento e inversión entre estos dos conceptos: ‘economía’ y ‘oikos’. También, nos preguntamos lo que sucede cuándo se representa al mismo nivel el monumento, lo “non.u.mental” y la ruina. Por ejemplo, en el caso de nuestras pinturas, el papel del monumento se pierde entre las habitaciones, entre las ruinas y con ello, se construye un nuevo paisaje urbano. Cómo dice Derrida hace falta una “inversión de la oposición clásica”, es decir, el monumento hace una inversión perdiendo su grandiosidad arquitectónica y su contexto cambia. Esta desubicación la generamos a partir de una descontextualización visual y de significados.<sup>164</sup>

<sup>160</sup> “ECONOMÍA, tomado del gr. οἰκονομία (lat. *oeconomía*), ‘dirección o administración de una casa’, derivado de οἰκονόμος ‘administrador’, ‘intendente’, y éste compuesto de οἶκος ‘casa’ y νεμεῖν ‘distribuir’, ‘administrar’. 1ª. doc.: 1607, Oudin; 1620, Góngora; 1640, Saavedra F.

DERIV. *Económico* [1607, Oudin; Góngora; 1627, Lope], de οἰκονομικός ‘relativo a la administración de una casa’. *Economista, Economizar*.

*Ecónomo* [ 1591, Percivale; 1607, Oudin; arancel de 1722 en *Aut.*], tomado de οἰκονόμος; *economato*./ Otros compuestos de οἶκος: *ecología* [falta aún Acad. 1899], compuesto con λόγος ‘tratado’, en el sentido de ‘estudio del lugar en que vive o se halla algo’; *ecológico*. *Anteco*. [1709], tomado de ἀντοῖος ‘el que vive del lado opuesto’, formado con ἀντι ‘enfrente, al otro lado’. *Meteco*, de μετοῖχος ‘que vive alrededor’.

*Ecotado*, V. *acotar* *Ectasia, éctasis*, V. *tender* *Ectodermo, ectópago, ectoparásito*, V. *extra* *Ectopia*, V. *topografía* *Ecuable, ecuación, ecuador, ecuánime, ecuanimidad, ecuante, ecuatorial*, V. *igual* *Ecuestre, ecúleo*, V. *yegua* *Ecuo, ecúreo*, V. *igual*”. Véase en, Corominas, Joan; Pascual, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, (Tomo II), p. 540.

<sup>161</sup> Culler, Jonathan, *op.cit.*, p. 79. La cita son palabras de Jacques Derrida en *Positions*: “He aquí a Derrida describiendo <<une stratégie générale de la déconstruction>>”

<sup>162</sup> Culler, Jonathan, *op.cit.*, p. 126. “La deconstrucción no consiste en pasar de un concepto a otro sino en invertir y cambiar tanto un orden conceptual como uno no conceptual con el que se articula.”

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>164</sup> Jonathan Culler aclara el significado de la deconstrucción en el pensamiento de Derrida, y nos sirve también,

## **SEGUNDO ACTO**

## 1. ASPECTOS NARRATIVOS EN EL CICLO DE *OIKOS*: MICRORELATOS

*La imaginación sería entonces un terreno de elección para la meditación de la vida*<sup>165</sup>

*El aire y los sueños*, Gaston Bachelard

En este apartado cuestionamos los recursos narrativos que se establecen en nuestra obra como método para ver y entender el porqué del propio lenguaje visual como narración e introspección. En este sentido, los recursos narrativos no dejan de ser herramientas para reflexionar acerca del habitar del ser humano en torno al espacio urbano.

Desde ese punto de partida la pintura, el grabado o los propios *collages* muestran unas escenas narrativas que nos permiten experimentar y trasladar los términos claves del proyecto, y procesar todo el *corpus* teórico planteado en la primera parte del trabajo para encaminarlo hacia una expresión y representación poética: hacer de ello una realidad visual, una “realidad dibujada”<sup>166</sup>. Por esta razón, no hay que olvidar que la búsqueda poética de la imagen está presente en el lenguaje pictórico y gráfico de manera representativa en cada una de las piezas realizadas. El objetivo radica en construir, fundamentándonos en las deconstrucciones de mundos imaginarios y crear espacios ficticios y literarios, fuente de una introspección previa.

Frente a ello, proponemos una selección de artistas cuyos aspectos narrativos en su obra resultan básicos, a la hora de analizar nuestra producción artística. Uno de los propósitos que nos planteamos, y que no debemos perder de vista, ni excluir, es la propia imagen como soporte para comunicar. Conviene, sin embargo, preguntarnos: ¿Cómo transcribir las teorías en las que profundiza el trabajo de producción a palabras? ¿Cómo expresar todo un arsenal de ideas en una o varias imágenes? Debemos comprender que también es imprescindible analizar el porqué y el para qué, y para ello nos apoyamos en la noción literaria de microrrelato, para elaborar los *collages*,

---

para llevarlo a nuestro ámbito artístico: “La deconstrucción hace hincapié en que el discurso, el significado y la lectura son completamente históricos, y se producen en procesos de contextualización, descontextualización y re-contextualización.” En Culler, Jonnathan, *Ibidem*, p. 115.

<sup>165</sup> Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica de España, 1997, p. 314.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 24. Véase la frase completa: “La palabra *ala*, la palabra *nube*, son en seguida pruebas de esta ambivalencia de lo real y de lo imaginario. El lector lo aprovechará como quiera: hará de ellas una vista o una visión, una realidad dibujada o un movimiento soñado.”

los grabados y las pinturas. Insistimos pues en que el matiz narrativo de la imagen está presente, en este caso, en la obra realizada en los últimos meses; hacemos de cada imagen un pequeño relato; sin letras y sin palabras. Esta expresión de lo poético la formula **Gaston Bachelard** del siguiente modo: “materializar lo imaginario”.<sup>167</sup> De ahí, buscamos alterar la realidad y ficcionarla, ¿pero de qué manera? ¿Puede ser un recurso que promueva el enriquecimiento de la pintura, y acercarnos a la esencia del habitar del ser humano, y a su relación recíproca con el espacio arquitectónico? El aspecto narrativo ya estaba presente en las tablas góticas y en el arte del Renacimiento, pero no lo hacemos del mismo modo, podríamos hablar más bien de relatos visuales.

El objetivo de la producción reside, como ya hemos dicho, en enfatizar el aspecto narrativo de la obra, para descontextualizar la ciudad. Para conseguirlo, tenemos que distorsionar el paisaje urbano: a los individuos, a los objetos y a la propia arquitectura: distorsiones de escala, de jerarquía, de orden, cosificación. Lo que equivaldría a, ¿cómo representar la sociedad?, ¿cómo representar el sistema de los objetos? de Jean Baudrillard?, ¿y cómo escenificar el sistema arquitectónico?

Dado que buscamos reflejar la confrontación entre la imagen de la ciudad antigua y la de la ciudad contemporánea y, también, la conservación urbanística con la destrucción y devastación de la ciudad, en este apartado tenemos que referirnos a la descontextualización del espacio público y del privado. Por eso, los elementos retóricos ocupan un lugar esencial a la hora de abordar la poética en esta investigación. Tampoco debemos olvidar a algunos autores literarios que resuelven sus relatos con una carga poética e imaginaria, repleta de simbolismos, como Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Italo Calvino, George Perec y Julio Cortázar; y autores de nuestro ámbito como **Charles Simonds**, **Michaël Borremans** y **Matthias Weischer**, que serían el principal objeto de estudio de esta segunda parte.

---

<sup>167</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p.17.



## 1.1 De la ficción a la realidad: Billeto de ida y vuelta

*El habitar es un carácter fundamental de la vida humana, que es hoy lentamente comprendido en todo su significado. El hombre habita en su casa. En un sentido más general también habita en la ciudad. Pero habitar es más que un mero “estar” o “encontrarse”, pues ambos conceptos sólo tienen una relación periférica con el espacio.*<sup>168</sup>

*Hombre y espacio*, Otto Friedrich Bollnow

La imaginación, como dice Bachelard, debe deformar las imágenes. Por esta razón, en nuestro proyecto se busca un imaginario para descontextualizar la imagen representada y “reubicar” a quien la percibe. Nos desplazamos pues, a la deformación de la realidad de la ciudad, alterando el mundo real y transformándolo en otro mundo completamente distinto, que no deja de formar parte de la realidad misma: la ciudad de Valencia descompuesta. El fotógrafo **Joan Fontcuberta** es un artista que ha profundizado acerca de la verosimilitud frente a la realidad. En el libro, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, el artista escribe en uno de los capítulos: “Fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo”.<sup>169</sup> Ahora bien: si la fotografía es un instrumento para desenmascarar la realidad, es decir, hacer visible algo, y sirve como herramienta para poner en crisis lo que tomamos por realidad y verosímil, ¿podríamos decir lo mismo en el caso de las pinturas, de los *collages* y de los grabados de nuestro proyecto? ¿La pintura es una manera de “extraer lo invisible”<sup>170</sup>?

### 1.1.1 Edificar: espacios literarios y elementos retóricos

Edificar espacios literarios y elementos retóricos es el camino que seguimos para analizar y ofrecer una introspección poética a través de los distintos mecanismos con los que jugamos y así poder escenificarlo adecuadamente en la obra. Nos sirve, además, para comprender hacia dónde tenemos que dirigirnos. Fontcuberta expone en el texto antes citado uno de sus proyectos sobre los paisajes industriales, donde evidencia el concepto de huella con el propósito de elaborar, “una mirada *collage*, en definitiva, que conduce al *trompe-l'oeil* y al palimpsesto, a la escritura en diálogo con otra escritura,

<sup>168</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *op.cit.*, p. 119.

<sup>169</sup> Fontcuberta, Joan, *El beso de judas: fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 35.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

a un bosque de signos que se hacen guiños entre sí.”<sup>171</sup> El artista utiliza el fotograma para indagar acerca del *trompe-l'oeil*, interesándose sobre la identidad del territorio. ¿Cómo? Contrastando la decadencia, el desastre y los restos de una zona industrial con la riqueza del monumento, esa es la “mirada *collage*”.

#### 1.1.1.1 Civilizaciones desubicadas en Charles Simonds

Nueva York, París, Berlín, Dublín, China, Zurich y Valencia son ciudades llenas de antiguas civilizaciones: pueblos antiguos de arcilla y pequeñas construcciones que albergan individuos anónimos. Pueblos sin nombre que se encuentran diseminados en distintos rincones de la ciudad: entre los muros de un barrio, entre las grietas de una fachada y entre las aceras de la calle. Pueblos nómadas perdidos en una ventana de un edificio de Dublín o de Nueva York. Aldeas efímeras, pueblos que una vez construidos por el artista, son abandonados y dejados en manos del tiempo.

“La obra de Charles Simonds comienza a finales de los sesenta con los *dwellings*, urbanismo de corte bonsai realizado con tierra sin cocer, es decir, derribable en cualquier momento. Construye escenografías urbanas de paisaje aborígenes, de pueblos extraños, lejanos a la civilización neoyorquina, y los coloca a lo largo de agujeros, ruinas, esquinas de la ciudad como una cigüeña que va poniendo sus nidos no en lo alto de los campanarios de los museos sino en los rincones más insospechados de los barrios.”<sup>172</sup>

Charles Simonds, un artista influenciado por los pueblos indios y por sus rituales, juega con la vulnerabilidad de los materiales, con el tiempo, con el cambio y el sentido de escala,<sup>173</sup> donde “(...) conjuga una especie de geografía urbanizada, o en estado de ruina, con otras formas más caóticas, volcánicas. Sus ciudades no son envases, sino fragmentos.”<sup>174</sup>

<sup>171</sup> Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, p. 67.

<sup>172</sup> De Barañano, Kosme, “Simonds: territorios poéticos”, en *Charles Simonds*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003, p. 17.

<sup>173</sup> “Después vienen sus *Floating Cities* (Ciudades flotantes) de 1978, la obra se estructura ya como pieza, la poesía de Simonds abandona el propio cuerpo (la insignificancia del haiku personal) y pasa a la poética del espacio de Gaston Bachelard, y a la metafísica del habitar de Martin Heidegger, del estar solo, del ser para la muerte. Pero ya en estas ciudades se plantea un problema con el sentido de la escala.” De Barañano, Kosme, “Simonds: territorios poéticos”, en *Charles Simonds*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003, p.25.

<sup>174</sup> De Barañano, Kosme, *op. cit.*, p. 29.

### “Mundos Imaginados

Estas moradas, que de la calle pasaron a independizarse y montarse sobre peanas, aparecían siempre como restos de una civilización nómada que las abandonaba para proseguir su camino y las condenaba a la ruina progresiva. No es ninguna civilización histórica, aunque engloba a todas las civilizaciones, el devenir de la humanidad en ese itinerario inexorable que es nacer, desarrollarse i morir. Para contar todo eso Simonds ha creado su propia civilización, la de los Little People, completamente imaginada, pero cuyas construcciones recuerdan laberintos, (...).<sup>175</sup>

Aldeas ficticias, silenciosas y escondidas que se confrontan con la vida del ser humano y sus ciudades: diminutos espacios arquitectónicos integrados entre los imponentes edificios levantados por la mano del ser humano:

“A su vez, no conozco mejor pórtico a las fantasías de Simonds que juegan con el paso del tiempo –construir, multiplicar y borrar mundos– y con el imaginario y profundo embebimiento que muestran los niños en sus ficticios juegos (como construir castillos de arena o llevar una casa)”<sup>176</sup>

Niños, niñas, hombres y mujeres que tropiezan con los *Dwellings* de Simonds, diminutos lugares que no sólo se construyen a dos manos, sino que a veces, la gente del barrio acude a mirar, a ayudar y a jugar con el artista para crear estos “castillos de arena”.<sup>177</sup>



Fig. 41 y 42. Charles Simonds, *Dwelling*, arcilla, arena y madera, Guilin, China, 1980

<sup>175</sup>“Diálogos con la arcilla”, [en línea], En *La Vanguardia*, Barcelona, 26 de Abril 1994, p. 36, [consulta 22 de Julio de 2014], disponible en <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1994/04/26/pagina36/34414919/pdf.html?search=dialogos%20de%20arcilla>>.

<sup>176</sup> Anfam, David, “El dominio de Simonds: fragmentos y secretos del tiempo”, en *Charles Simonds*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003, p. 67.

<sup>177</sup> Véase vídeo en “Dwellings”, [en línea], En *youtube*, 1992, [consulta 22 de Julio de 2014], disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=mgI66suWifQ>>.



Fig. 43. Charles Simonds trabajando, fotografía, 1980



Fig. 44. Charles Simonds, *Gutter*, arcilla, arena y madera, Greene Street, Nueva York, 1970



Fig. 45. Charles Simonds, *Dwelling*, arcilla, arena y madera, Dublin Irlanda, 1980-1989

### 1.1.1.2 Micromundos en Michaël Borremans

Mundos extraños y en miniatura: son espacios inventados y escenas estremecedoras e indescifrables. Estos lugares han sido creados por Michaël Borremans, un artista belga conocido por su misteriosa obra pictórica y sus dibujos<sup>178</sup> sobre papel, un guiño a la sociedad de masas. Libros antiguos, enciclopedias e imágenes del cine y de la televisión son algunas de las fuentes que utiliza el artista para envolver sus lienzos:

“<<No me veo a mi mismo como un puro pintor, pero utilizo el medio porque es el más adecuado para mí.... Creo un tipo de imagen específica.

También sería posible crearla por medio de la fotografía y con la ayuda de las técnicas digitales, pero la pintura me parece más interesante. Una pintura... es un objeto con un carácter complejo, y debido a la dimensión histórica es imposible tratarla con indiferencia. En nuestra realidad, un retrato es también siempre una reproducción. El filósofo francés Jean Baudrillard dijo que la pintura se había convertido en un sin sentido, porque vivimos en un mundo en el que las pinturas son simplemente reproducciones. Sin embargo, las pinturas se encuentran entre las imágenes más reproducidas. Te hacen pensar.>>”<sup>179</sup>

Espacios donde el tiempo se paraliza, bajo un espectador o un público, frente a una multitud. Personajes anónimos que pasean en *The House of Opportunity (The Chance of a Life Time)* (Fig. 46); extraños individuos esperando a que ocurra algo, o simplemente, a que no suceda nada en *The Spirit of Modelmaking* (Fig. 47); individuos desconocidos manejados por gigantes en *Trickland* (Fig. 48).

En la serie *Trickland*, el aspecto de laboratorio está vigente en las escenas, donde parecen experimentos que involucran al paisaje, a las construcciones arquitectónicas y a los individuos. Lugares oscuros y paisajes desproporcionados que ocultan las acciones de

<sup>178</sup> Véase el texto que habla acerca de los dibujos de Borremans. Texto en inglés en DRESSLER, Iris; D. CHRIST, Hans, Catálogo de la exposición, *Michaël Borremans: Eating the beard*, Alemania, 2011, p. 22: “Borremans’s drawings are miniatures. They stand for themselves and are not preliminary studies for his paintings. At first glance, they come across as classic drawings in the style of the old masters– the artist has virtually embedded his drawing in their aesthetics: in the familiar gamut of tinted paper and fine white highlights that stand out in the sepia environment to lend the figures and space volume. (...)”.

<sup>179</sup> Traducción del autor. Véase el texto en inglés en DRESSLER, Iris; D. CHRIST, Hans, *Ibidem*, p. 20: “<<I don’t see myself as a pure painter, but use the medium because it’s the most suitable one for me. ... I create a specific kind of picture. It would also be possible in the medium of photography and with the assistance of digital techniques, but I just find painting more interesting. A painting... is an object with a complex character, and because of the historical dimension it is impossible to treat it impartially. In our reality, a portrayal is also always a reproduction. French philosopher Jean Baudrillard said that painting had become pointless because we live in a world in which paintings are simply reproduced. Yet they are paintings that are among the most widely reproduced pictures. It makes you think.>>”

los individuos. “Mundos de juguete” donde los gigantes son los espectadores de todo un territorio: un lugar de experimentos,<sup>180</sup> donde tienen una panorámica y pueden moverse alrededor del lugar, desde dentro y desde fuera. Gigantes que muestran una actitud superior y una posición de poder frente a unos bosques y unos campos: todos ellos manejan lo que hay a su alrededor.

“los cuadros anteriores reflejan el ojo vigilante el Panóptico de Bentham y Foucault, proyectando cosas y observando a la gente realizando actividades espantosas que tendrían que permanecer ocultas. Los escenarios recuerdan a campos de trabajo y de prisión, fábricas, laboratorios, y asilos, aunque en todos estos sitios circulan las mismas ideas. Las pinturas hablan de espantosos experimentos que implican a sus protagonistas”<sup>181</sup>

En *The German*, una sala con personas diminutas frente a una gran pantalla, donde se proyecta a un individuo: la escena parece recordarnos al Gran Hermano de George Orwell,<sup>182</sup> que sugiere el control de los individuos (Fig. 49).

Aún así, nadie puede saber con exactitud qué sucede en estas escenas: figuras andantes y diminutas están aisladas del mundo externo y, a su vez, se encuentran sometidas a la observación de unos individuos: los espectadores. ¿Qué dice Borremans? Para él los dibujos como la literatura requieren ser leídos.

<sup>180</sup> BAWAG CONTEMPORARY, Catálogo de la exposición, *Michaël Borremans: Magnetics*, Viena, 2013.

<sup>181</sup> BAWAG CONTEMPORARY, *Ibidem*, p. 44. Texto en inglés: “the early pictures reflect the watchful eye of the Benthamian-Foucauldian Panopticon, showing things and observing people engaging in gruesome activities that would have better remained unseen. The settings recall labor and prison camps, factories, laboratories, and asylums, though all these ideas of places flow together. The paintings tell of gruesome experiments involving their stolid protagonists”

<sup>182</sup> La novela de 1984 de George Orwell.



Fig. 46 . Michaël Borremans,  
*The House of Opportunity (The Chance of a life Time)*,  
32 x 36 x 2,2 cm, Óleo sobre cartón, 2003

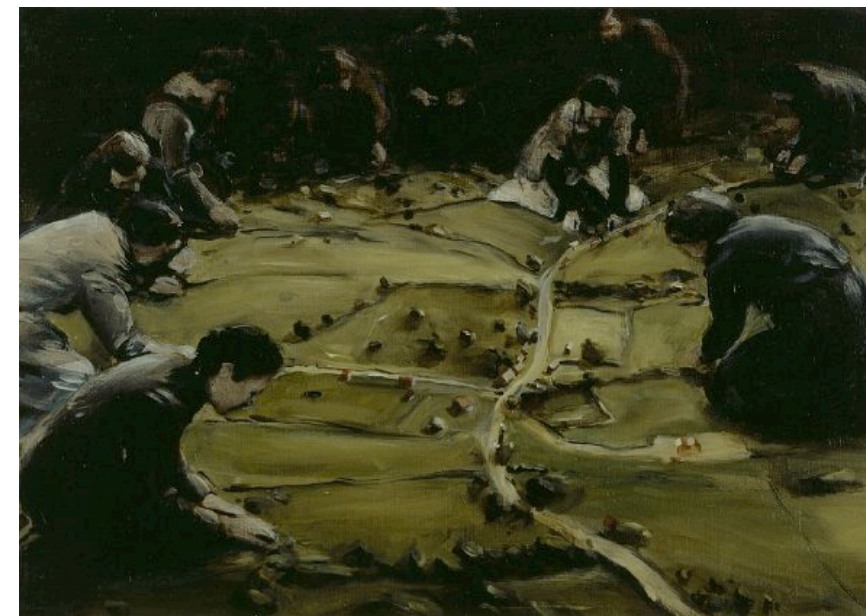


Fig. 48. Michaël Borremans, *Trickland*, 38 x 55 cm, Óleo  
sobre tela, 2002



Fig. 47. Michaël Borremans,  
*The Spirit of Modelmaking*, 27,4 x 30,2 cm,  
técnica mixta sobre papel, 2001

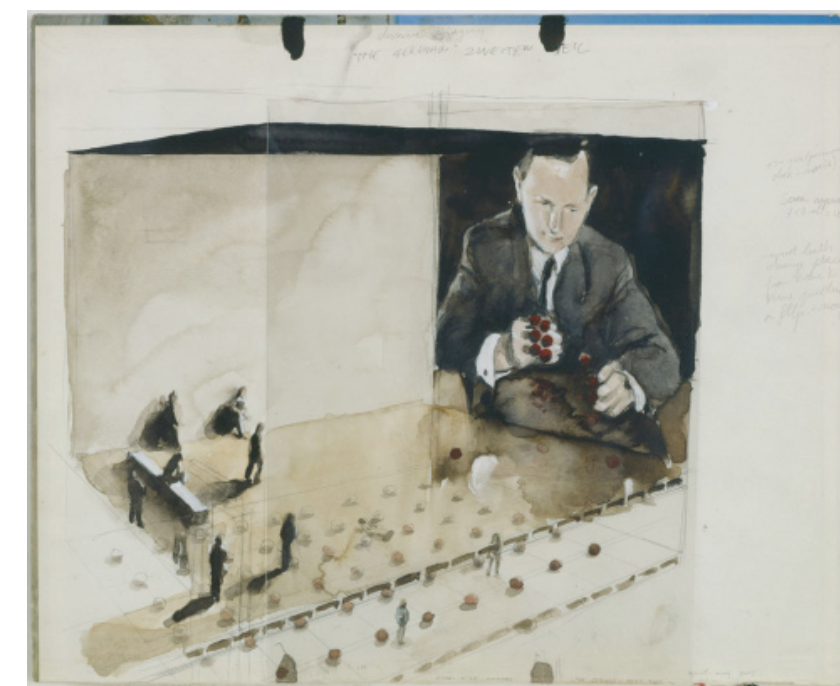


Fig. 49. Michaël Borremans, *The German (part two)*, 24,8 x 31 cm,  
Lápiz, acuarela, tinta blanca y negra, cinta transparente sobre cartón, 2002

### 1.1.1.3 Interiores en Matthias Weischer<sup>183</sup>

Matthias Weischer, artista de la Nueva Escuela de Leipzig se dedica a crear interiores vacíos; habitaciones abiertas al mundo exterior; salas llenas de objetos acumulados. Un conjunto de representaciones pictóricas que:

“El hombre contemporáneo y su experiencia de la realidad que día a día crea pero que deshabita: la de su entorno y la de su casa. La idea que subyace es el tránsito permanente hacia otro lugar como condición moderna del hombre.”<sup>184</sup>

Influenciado por David Hockney, transita de los espacios interiores, creados en su taller, a los “paisajes y jardines”, donde el primer encuentro es en la ciudad eterna, Roma. Aún así, ¿Qué hay en estos interiores?:

“restos de un atrezo extraviado: libros, pipas, copas, botellas, lámparas, floreros, cortinas y biombos, espejos, cuadros, varios fruteros y algún que otro busto clásico encontrado en la más académica de las academias, descolocados honoríficamente pero encajados a la perfección en un plano bidimensional. Se crea así un complejo concepto de interpretación del espacio que radica precisamente en la multiplicación de la multiplicación del propio espacio del cuadro.”<sup>185</sup>

El mundo pictórico de Matthias Weischer consiste en una búsqueda sobre “el espacio de la representación” para entender el sentido de la pintura. También, nosotros intentamos entender y preguntarnos sobre su significado, qué implica realizar una pintura, y cuál es el valor o el grado de comunicación, es decir, hasta dónde se puede llegar con una imagen para comunicar.

<sup>183</sup> La bibliografía recogida de este artista es escasa dado que hay pocos textos publicados sobre su producción artística.

<sup>184</sup> CAC MÁLAGA Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Catálogo de la exposición, *Matthias Weischer. In the space between*, p. 20.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 23.



Fig. 50. Matthias Weischer, *Spiegel*, 40 x 60 cm, Óleo sobre tela, 2005



Fig. 51. Matthias Weischer, *o. T.*, 46 x 46 cm, Óleo sobre tela, 2004

## 1.2 Reflexión: microrelatos

“<<Los dibujos son para mi...como la literatura — tienen que ser leídos.>>”<sup>186</sup>

Michaël Borremans

En resumen, estos espacios propuestos por los artistas citados, son “el lugar donde el hombre <<habita>> en su mundo, donde se encuentra <<en casa>> y siempre puede volver <<al hogar>>”<sup>187</sup>. *Espacios vivenciales* donde se narra como es, hoy, la ciudad; y, el simulacro y la parodia que se narra sobre la actualidad, donde el individuo y la arquitectura son los protagonistas por excelencia.

Nuestro objetivo, en este proyecto artístico, reside en crear nuevos espacios; subvertir los significados de los objetos y de la arquitectura; construir espacios narrativos como cajas que alberguen preguntas, dudas, significados. Imágenes que comuniquen, que pregunten, que oculten, y con ello, buscamos desde una visión poética, descontextualizar la idea de la ciudad, creando nuevos espacios que nos aproximen a un ámbito narrativo/literario/poético.

La creación de espacios cubiculares es un medio para proyectar la problemática del habitar del individuo contemporáneo. La obra se apropia de los lugares de la ciudad para abordar y componer una imagen. Con ello, se construyen escenarios y espacios diáfanos donde se almacenan una serie de elementos pertenecientes a la ciudad: construcciones de lugares imaginarios que son fruto del mundo actual. Por otro lado, algunas de estas salas interiores se conectan con el mundo exterior de la calle o del mar: el espacio público y el privado dejan de existir como opuestos, y se conciben como un solo lugar, todo uno, aludiendo a la posibilidad de un mundo más abierto.

Como expone Bollnow en *Hombre y Espacio*, haciendo referencia a Eliade: “Cada casa, dice, es una imagen del mundo en su totalidad, *una Imago mundi*. El mundo total se refleja en la casa.”<sup>11</sup> Es decir, cada uno de estos escenarios son una imagen del mundo, de la ciudad, del individuo contemporáneo: la sociedad de hoy. Por consiguiente, ¿cuál es la funcionalidad de estos espacios? Un depósito del mundo exterior.

<sup>186</sup> Traducido por el autor. Véase el texto en inglés en DRESSLER, Iris; D. CHRIST, Hans, *op. cit.*, p. 23: “<<Drawings are for me... like literature —they have to be read.>>”

<sup>187</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 28.

“(...) El poetizar construye la esencia del habitar. Poetizar y habitar no sólo no se excluyen. No, poetizar y habitar, exigiéndose alternativamente el uno al otro, se pertenecen el uno al otro. “Poéticamente habita el hombre...” ¿Habitamos nosotros poéticamente? Probablemente habitamos de un modo absolutamente impoético.”<sup>188</sup>

Cabría decir que buscamos un campo abierto de lo que sucede en la ciudad, y, simplemente plantear más preguntas transformando el paisaje urbano. Ahora bien, lo que es más importante es: ¿cómo se puede materializar la realidad? O ¿Podemos de veras materializar el habitar del ser humano contemporáneo? Conviene mencionar, otra vez, a Bachelard, como anclaje a nuestras reflexiones: “Para experimentar de veras el papel imaginador del lenguaje, es preciso buscar pacientemente, respecto a todas las palabras, los deseos de alteración, de doble sentido, de metáfora.”<sup>189</sup>

Antes de continuar, insistimos en la necesidad de construir imágenes que nos dirijan hacia una reflexión sobre la ciudad actual; y para ello recurrimos al discurso narrativo como un pilar fundamental para acercarnos a la problemática del habitar del individuo contemporáneo; y afrontándolo desde la producción artística para resolver estas cuestiones y preguntas que inicialmente se abordan en la introducción.

<sup>188</sup> Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 150.

<sup>189</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 12.

## 2. REPETICIÓN DE RECURSOS EXPRESIVOS

En este apartado tratamos de explicar la importancia y una explicación de las razones de las estrategias y se ha detectado que se emplean habitualmente en la obra pictórica: la retícula, el barrido, el vacío y el individuo vienen siendo una constante. Estos elementos formales no intentan englobar el significado total de la pintura, sino más bien pretenden abrir un motivo de reflexión.<sup>190</sup>

### 2.1 La Retícula

Este apartado surge a modo de análisis sobre la retícula en nuestro proceso pictórico, más allá del uso de la cuadrícula para resolver compositivamente la imagen.

“una estructura que se ha convertido desde entonces en emblema de los anhelos modernos en el ámbito de las artes visuales. Tras emerger en la pintura cubista de preguerra, haciéndose cada vez más rigurosa y manifiesta, la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso”<sup>191</sup>

Rosalind Krauss plantea en el texto, *Retículas*, un recorrido sobre el paradigma de la retícula en el arte a partir del siglo XX, un viaje histórico que comienza con los estudios de la perspectiva, los tratados científicos<sup>192</sup>, la vinculación entre la ventana y la retícula en el arte simbolista hasta convertirse en un mito<sup>193</sup>, una estructura donde coexisten dos mundos opuestos: “los valores de la ciencia y los valores espirituales”. El éxito y el poder de este sistema de ejes conquista a las artes visuales y a todo un grupo de artistas.<sup>194</sup>

<sup>190</sup> Es preciso remarcar que en este capítulo no desarrollamos en profundidad cada una de las estrategias, sino que intentamos plantear una serie de interrogantes y reflexiones que nos permitan un uso más consciente y reflexivo de los cuatro recursos citados en futuras investigaciones.

<sup>191</sup> Kraus, Rosalind, *op. cit.*, p. 23.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 30. “Tratados sobre óptica fisiológica”.

<sup>193</sup> *Ibidem*, pp. 24 y 26.

<sup>194</sup> Kraus, Rosalind, *Ibidem.*: Artistas del ámbito pictórico tales como Mondrian, Malevich, Ad Reinhardt y Agnes Martin; y artistas escultóricos como Sol Le Witt o, incluso, dentro del campo arquitectónico como Frank Lloyd Wright.

De dicho siglo, la retícula va cogiendo forma y distintas posiciones: por un lado, este mundo reticular se diferencian las instancias temporales y las espaciales;<sup>195</sup> por otro lado, está las visiones centrífuga y centrípeta de la retícula. Aún así, según Krauss: “En realidad, a medida que va creciendo nuestro contacto con la retícula, vamos descubriendo que uno de sus caracteres más modernos es su capacidad para servir como paradigma o modelo de lo antievolutivo, lo antinarrativo y lo antihistórico.”<sup>196</sup>

A continuación, proponemos una serie de preguntas: ¿Por qué hay un interés sobre la retícula más allá de la determinación estética? ¿La retícula mantiene siempre el mismo significado en todos estos casos? No sólo reafirma la composición y el perfeccionamiento del dibujo, sino que “el eje vertical y el plano horizontal forman en común el esquema más simple del espacio humano concreto”.<sup>197</sup> ¿La retícula en sí genera ya una “deconstrucción” por separar ambos mundos?

“es una re-presentación de todo aquello que separa a la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otro objetos. La retícula es una introyección de los límites del mundo en el interior de la obra: es una proyección del espacio que hay dentro del marco sobre sí mismo. Es una modalidad de repetición”<sup>198</sup>

No queremos dar una definición concreta sobre lo que es la retícula, sólo tomar conciencia de que se trata de una estrategia discursiva que juega un papel importante en nuestra pintura, y es un campo donde queremos insistir, de modo que “Debemos seguir inspeccionando las dos direcciones, la vertical y la horizontal”.<sup>199</sup>

<sup>195</sup> Rosalind Kraus las define de la siguiente manera: “La retícula reafirma la modernidad del arte moderno de dos maneras distintas. Una de ellas es espacial; la otra, temporal. En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando se vuelve la espalda a la naturaleza. (...) no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética. (...) La retícula declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte.

En la dimensión temporal, la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente eso: la forma ubicua en el arte de nuestro siglo, inexistente en el arte del siglo pasado. (...) Al contrario que la perspectiva, la retícula no proyecta el espacio de una habitación, o un paisaje, o un grupo de figuras sobre la superficie de una pintura. De hecho, si es que proyecta algo, proyecta la superficie de la pintura en sí.” *Ibidem*. p. 23-24.

<sup>196</sup> Kraus, Rosalind, *Ibidem*, p. 36-37.

<sup>197</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 50.

<sup>198</sup> Kraus, Rosalind, *op. cit.*, p. 36.

<sup>199</sup> Bollnow, Otto Friedrich, , *op. cit.*, p. 51.



Fig. 52. Sin título, 50 x 50 cm, Óleo sobre tabla, 2013



Fig. 53. La Plaza de Toros de los Califas, 27 x 16 cm, Óleo sobre tabla, 2013

## 2.2. El Barrido

*Una imagen estable y acabada corta las alas a la imaginación.*<sup>200</sup>

¿Por qué recurrir al barrido? ¿De que nos sirve? En el caso de Gerhard Richter se cuestiona sobre la convivencia entre la pintura y la fotografía. De esta manera, en sus pinturas utiliza el monocromo y el desenfoco para evidenciar que se trata de un registro fotográfico, pero al crear los efectos del barrido la imagen se vuelve más compleja: una imagen que se desvanece o que recuerda al movimiento.<sup>201</sup>

El pintor alemán se cuestiona sobre el sentido de la pintura, desde la que plantea intentar entender lo confuso y el matiz de la imagen en movimiento<sup>202</sup>, tomando como referente, la fotografía: el “*flou* artificial que modula los grados de precisión fotográfica simulada. (...) Todas las técnicas de aplicación de la pintura son empleadas para crear espacios pictóricos que se oponen a los espacios aplanados de la reproducción fotográfica.”<sup>203</sup>



Fig. 54. Gerhard Richter,  
*La Esfinge de Guiza*,  
120 x 130 cm,  
Óleo sobre tela, 1964

<sup>200</sup> Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, p. 10.

<sup>201</sup> Traducción del autor. Texto original en inglés: “Certainly the grays and the blurs in his painting, both of which register as photographic, can be muting, even taming in effect. Of course the grays and the blurs also work in the other, often opposite ways, and this ambiguity is key to the enigmatic nature of his work (...). For example, the grays can be read, undecidably, as both the material actuality of pigment and the mediated virtuality of print. And the association of the blurs are even more complex: they can evoke the Speedy o fan object or the distraction of a viewer; a <<memory image>> or the fading-way of the same; a lurid, even obscene scene or a screened, obscured one; and so on.” Foster, Hal, “Semblance According to Gerhard Richter”, en *Gerhard Richter. October Files 8*, Benjamin H. D. Buchloh, England, The Mit Press, pp. 122-123.

<sup>202</sup> Rochlitz, Rainer, “ <<El punto en que nos hallamos>>”, en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, 1999 (1ª edición), p. 255. “El pintor escenifica la forma en que una imagen nos habla y subraya discretamente su idioma: el *flou*, la imagen movida, el temblor de la foto de aficionado, la insistencia dirigista, (...)”

<sup>203</sup> Rochlitz, Rainer, *op. cit.*, p. 258.



Pero, ¿qué es lo que queremos contar nosotros a través del borrado? ¿Por qué nos interesa que la imagen pierda nitidez y se encuentre en un contexto de transformación? ¿Implica la desaparición del paisaje urbano? ¿Funciona como un impulso de querer ocultar o suprimir tal monumento? ¿Será la representación del movimiento? ¿Si es así que tipo de movimiento? ¿A caso es el tránsito del individuo frente al monumento? ¿Es recurrir a la idea del paso del tiempo, de la memoria? ¿Es explicar que estamos sujetos al pasado? ¿Es evidenciar el acto pictórico? ¿El borrado podría ser un guiño al tipo de sociedad que vivimos? En el caso de Richter:

“El efecto borroso en el que Richter insiste en sus foto-pinturas es una sus características más inquietantes. Los comentaristas, sólo alguna vez, se refieren a ello de paso. En 1972, en una entrevista con Gerhard Richter para la *Deutsche Zeitung*, Rolf Schön propone la pregunta, <<¿Qué significa el desenfoco en tus pinturas?>> — Claramente esto es una pregunta sin respuesta, ya que el desenfoco no puede <<significar algo>>— de hecho, tal vez la pregunta era simplemente una investigación en cuanto a las posibles intenciones del artista. Richter admitió que lo borroso está relacionado con una técnica inepta y un temblor de la cámara, pero al mismo tiempo quería distinguir los impulsos diferentes que le conducen a una pintura o a una fotografía. (...) Desde el punto de vista de Richter, <<el borrado>> indica que la pintura es algo <<diferente>>.”<sup>204</sup>



Fig. 55. *El desconocido y el Gran Capitán*, 12 x 16 cm, Óleo sobre tabla, 2013

<sup>204</sup> Texto traducido por la autora. “The blurred effect that Richter insists on for his photo-paintings is their most unsettling feature. Commentators only ever refer to it in passing. In 1972, in an interview with Gerhard Richter for the *Deutsche Zeitung*, Rolf Schön posed the question, <<What does the blurring mean in your pictures?>> —Clearly this is an unanswerable question, for the blurring cannot <<mean something>>— indeed perhaps the question was simply an enquiry as to what the artist’s intentions might have been. Richter admitted the blurring is related to technical ineptness and camera-shake, but at the same time wanted to distinguish the different impulses which lead either to a painting or to a photograph. (...) In Richter’s view, <<blurring>> indicates that the painting is something <<different>>.”

Bätschmann, Oskar, Catálogo de la exposición, “Landscapes at One Remove”, en Gerhard Richter. *Landscapes*, Hatje Cantz, 2012, p. 68.

### 2.3. El Vacío

En este apartado nos preguntamos acerca de la superficie del cuadro, y el por qué mostramos la naturaleza del soporte en algunas de las pinturas: ¿Qué necesidad hay de cubrir todo un lienzo o dejar una zona de la tela sin pintar? ¿Cuál es la diferencia? ¿Es una necesidad para lograr un equilibrio visual de la imagen representada? ¿Es remitir a la idea de lo inacabado o dejar implícito el proceso ejecutivo de la obra? ¿Es una dicotomía entre lo no pintado y lo pintado? ¿Ocultar o destacar? Pero, ¿cuál es la finalidad del vacío?



Fig. 56. *Centro Cultural*, 41,2 x 20,8 cm, Óleo sobre tabla, 2013

### 2.4. El Individuo

Un dato importante es la incorporación del individuo en las piezas y que, poco a poco, se ha convertido en un elemento esencial para abordar el cuadro. Tanto es así, que nos cuestionamos si el individuo es otro recurso en nuestro microrrelato o es simplemente una característica más de lo urbano. Es evidente que el individuo altera la percepción de la pintura y de la arquitectura, pero según el razonamiento expuesto en el proyecto: ¿es el individuo en la escena pictórica un avance, un retroceso o una facilidad? ¿En qué casos concretos funciona como estrategia?. Desde nuestro punto de vista, el individuo resulta un elemento esencial para encajar, aún más, la idea del habitar. Éste es el protagonista de los espacios pictóricos literarios, de nuestros microrrelatos.

Cabría decir que más que afirmaciones, sentimos la necesidad de hacernos preguntas y afrontarlas, y, sin encontrar una respuesta precisa. Pues, los mismo buscamos con el espectador: tiene que hacerse preguntas.

## **TERCER ACTO**

## **OBRA: EL CICLO DE OIKOS COMO DISPOSITIVO GRÁFICO Y PICTÓRICO**

Llegados a este punto, exponemos el conjunto de la obra que hemos realizado a lo largo de este curso dividida en dos bloques: la obra gráfica y la obra pictórica. El primer bloque, la obra gráfica se divide, a su vez, en diferentes técnicas y soportes: los dibujos, las postales, los grabados y los *collages*. En el segundo y último bloque, las pinturas realizadas a través de la técnica al óleo sobre lino y sobre tabla.

**OBRA**  
GRÁFICA

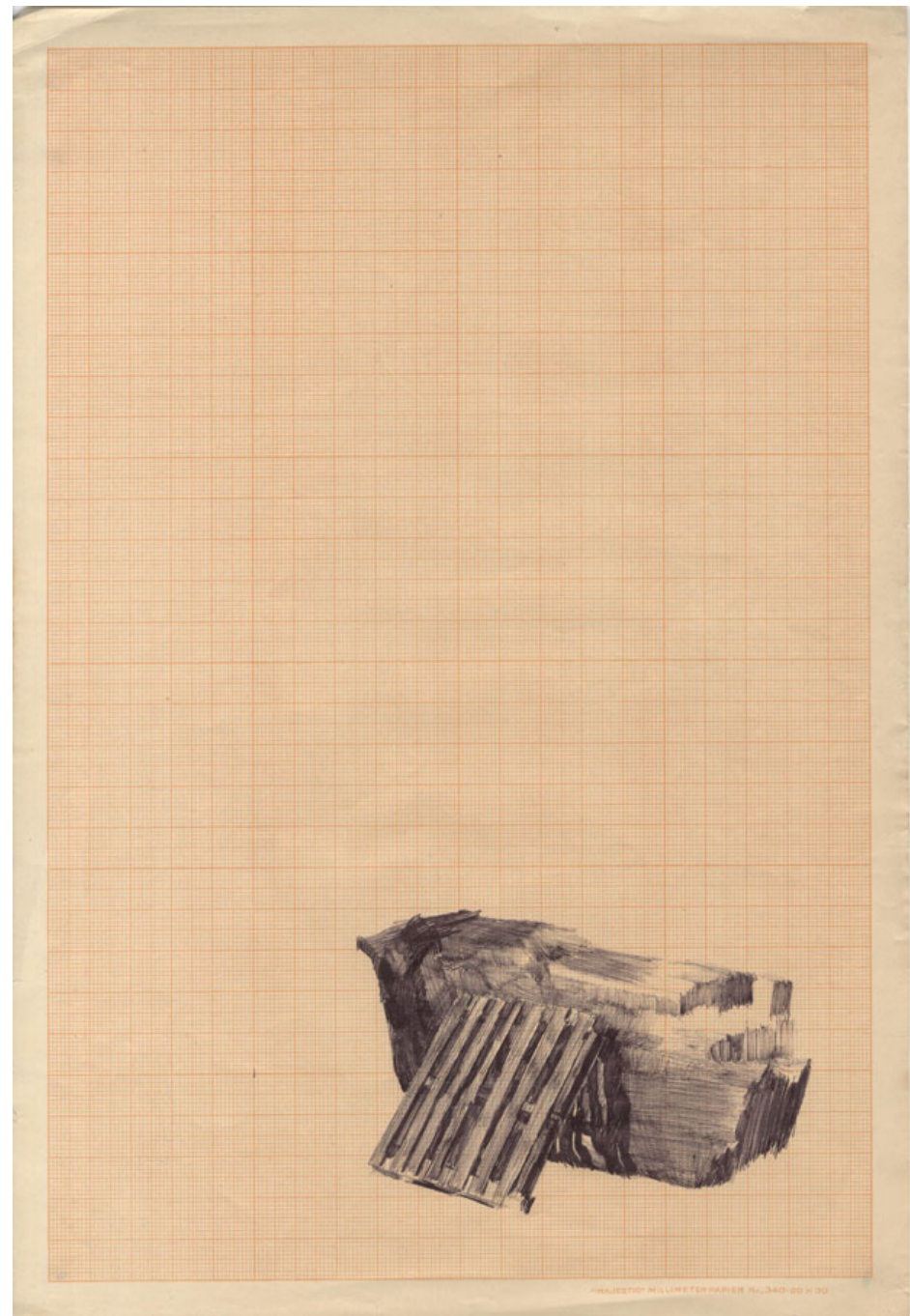


Fig. 57. *Sin título*,  
bolígrafo negro sobre papel milimetrado  
31,9 x 21,8 cm  
2013

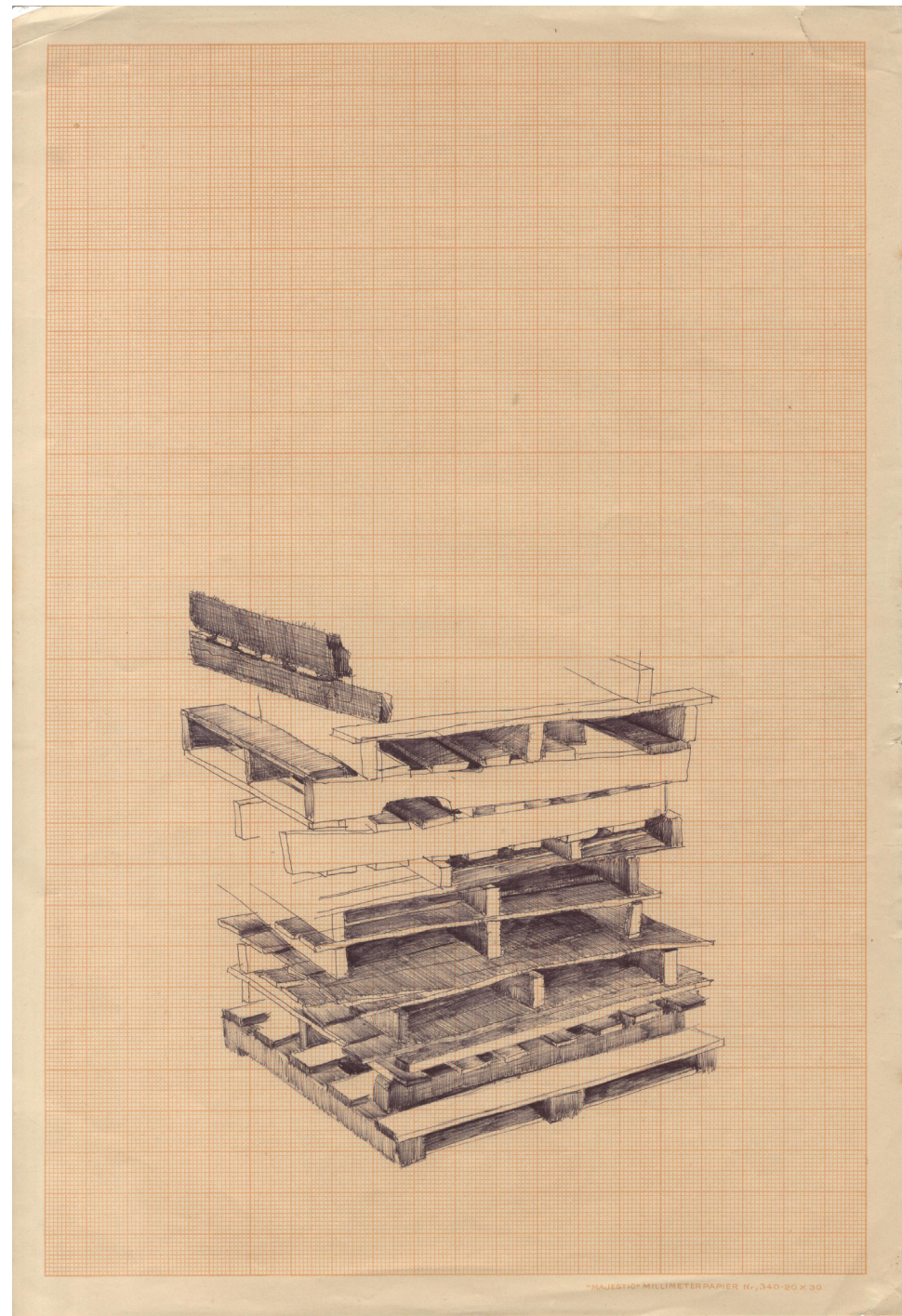


Fig. 58. *Sin título*,  
bolígrafo negro sobre papel milimetrado  
31,9 x 21,8 cm  
2013

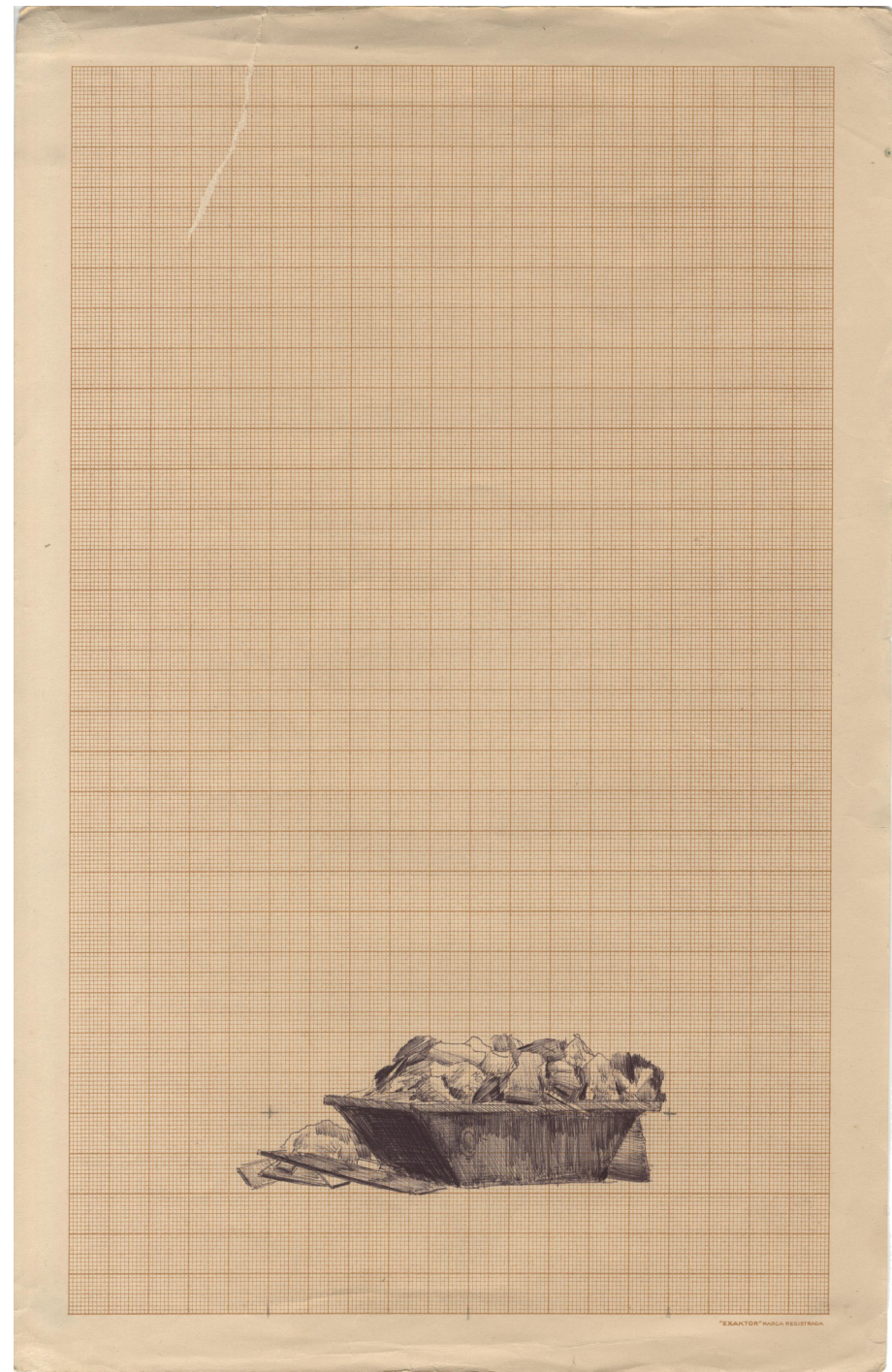


Fig. 59. *Sin título*,  
bolígrafo negro sobre papel milimetrado  
34 x 21,9 cm  
2014

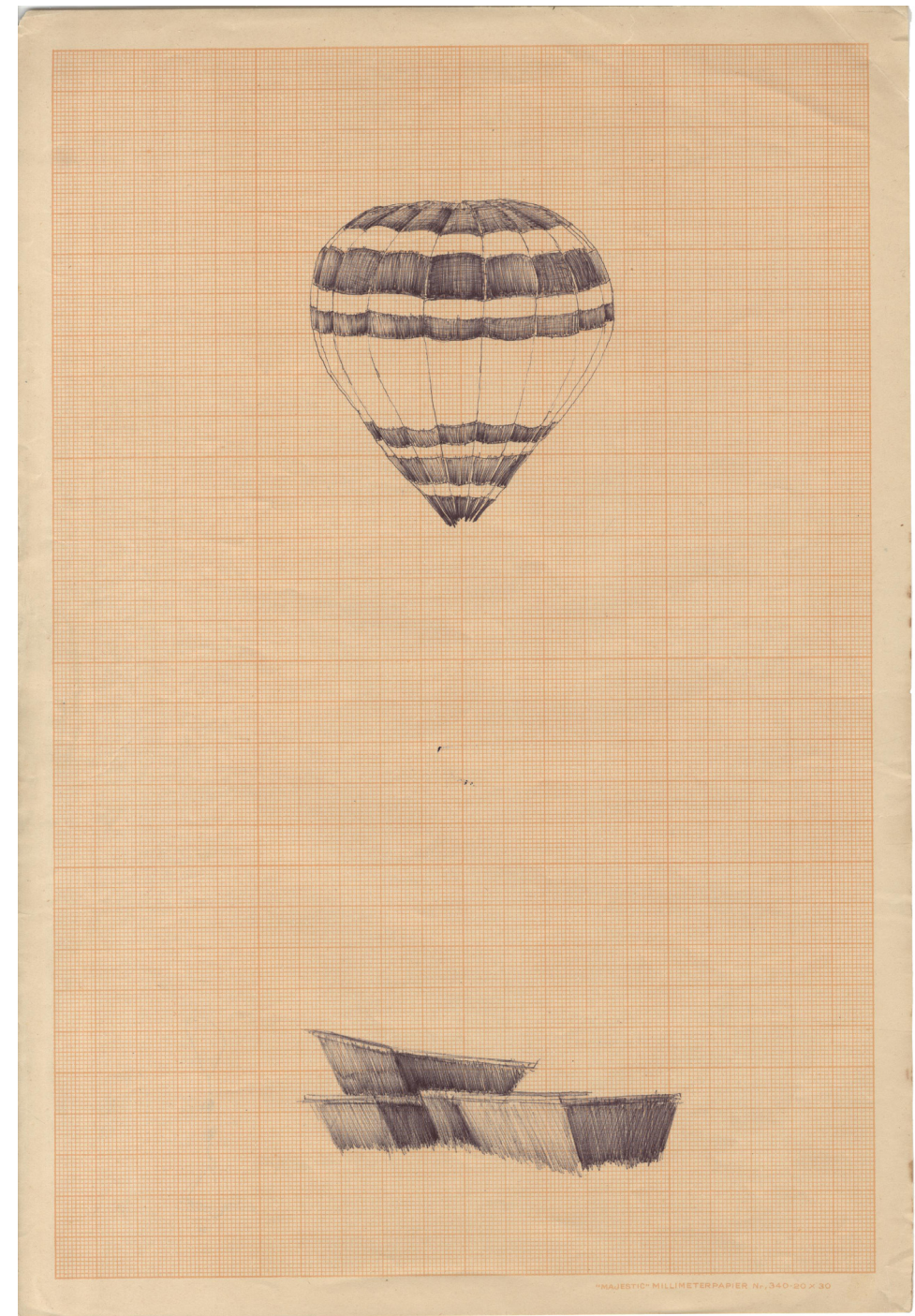


Fig. 60. *Sin título*,  
bolígrafo negro sobre papel milimetrado  
31,9 x 21,8 cm  
2014

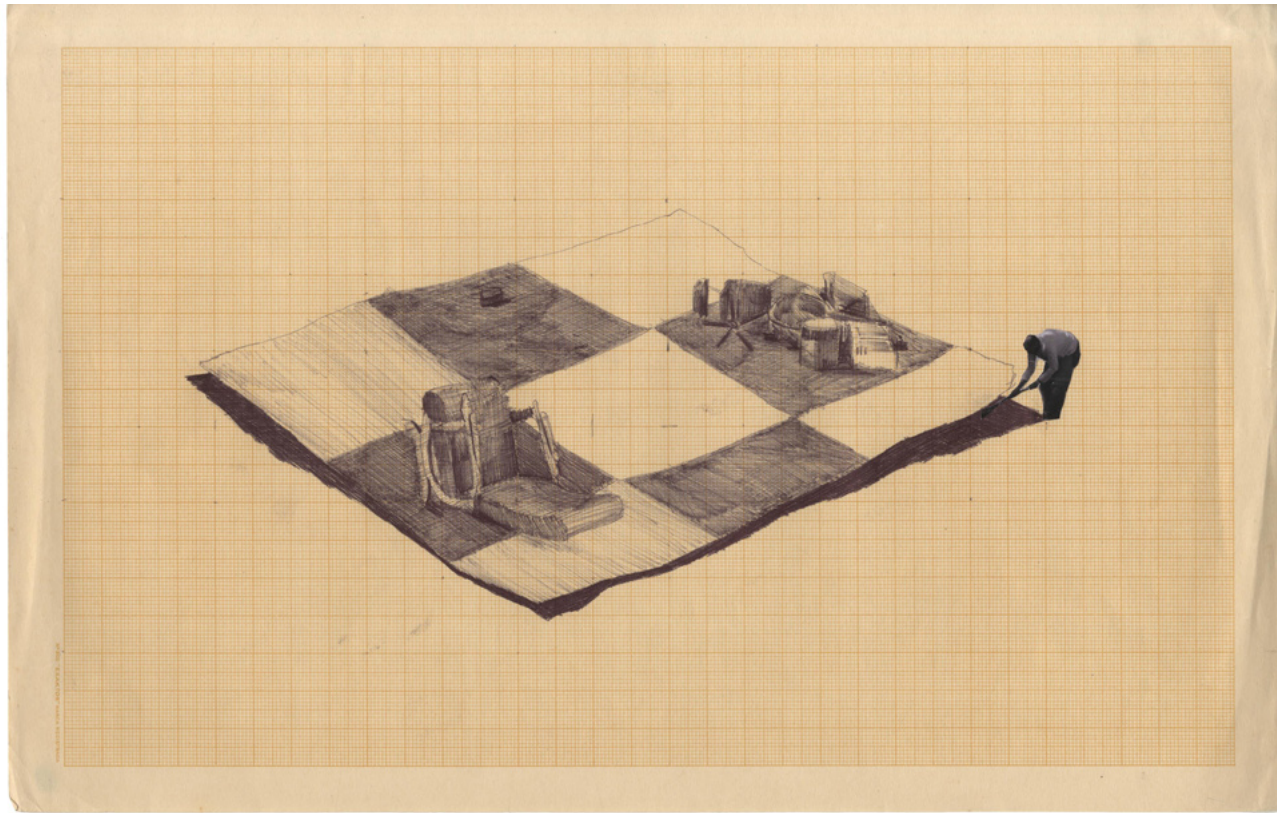


Fig. 61. *Sin título*,  
bolígrafo negro sobre papel milimetrado  
21,4 x 33,6 cm  
2014



Fig. 62. *Sin título*,  
Collage sobre papel  
29 x 41 cm  
2013



Fig. 63. *Extramuros*,  
Collage sobre papel  
29 x 41 cm  
2013



Fig. 64. *Sin titulo*,  
Collage sobre papel  
29 x 41 cm  
2013



Fig. 65. *El resto*,  
Collage sobre papel  
29 x 41 cm  
2013



Fig. 66. *El árbol de la ciudad*,  
Collage sobre papel  
29 x 41 cm  
2013





Fig. 67. *Sin título*,  
Collage sobre papel  
29 x 41 cm  
2013



Fig. 68. *El director de la vida urbana*,  
Collage sobre papel  
41 x 29 cm  
2014



Fig. 69. *Sin título*,  
Collage sobre papel  
41 x 29 cm  
2014



Fig. 70. *Sin título*,  
Collage sobre papel  
41 x 29 cm  
2014



Fig. 71. *Sin título,*  
Collage sobre papel  
29 x 41 cm  
2013

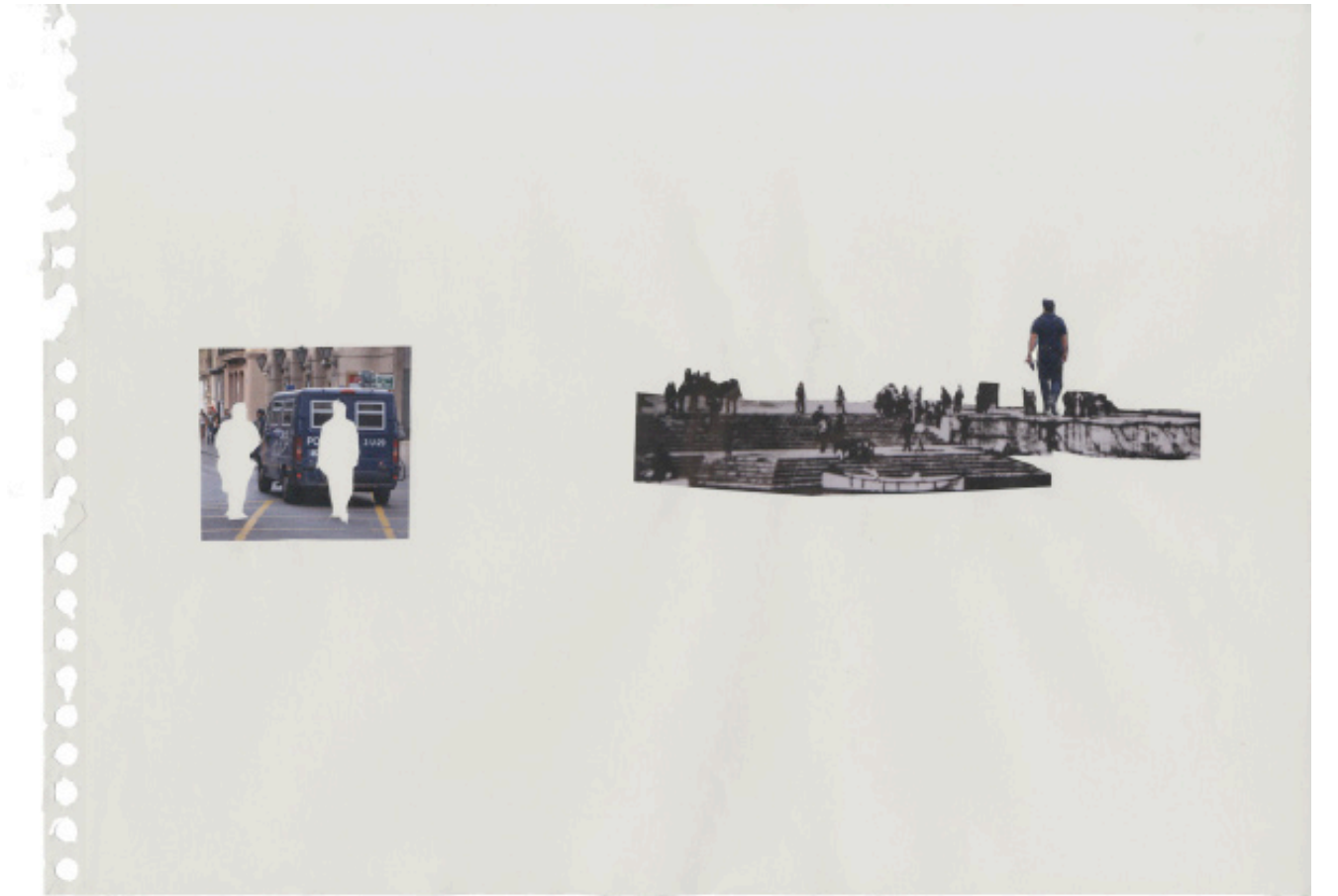


Fig. 72. *Sin título,*  
Collage sobre papel  
29 x 41 cm  
2014



Fig. 73. *Ciudad de Cristal*,  
Collage sobre papel  
34 x 39,8 cm  
2014

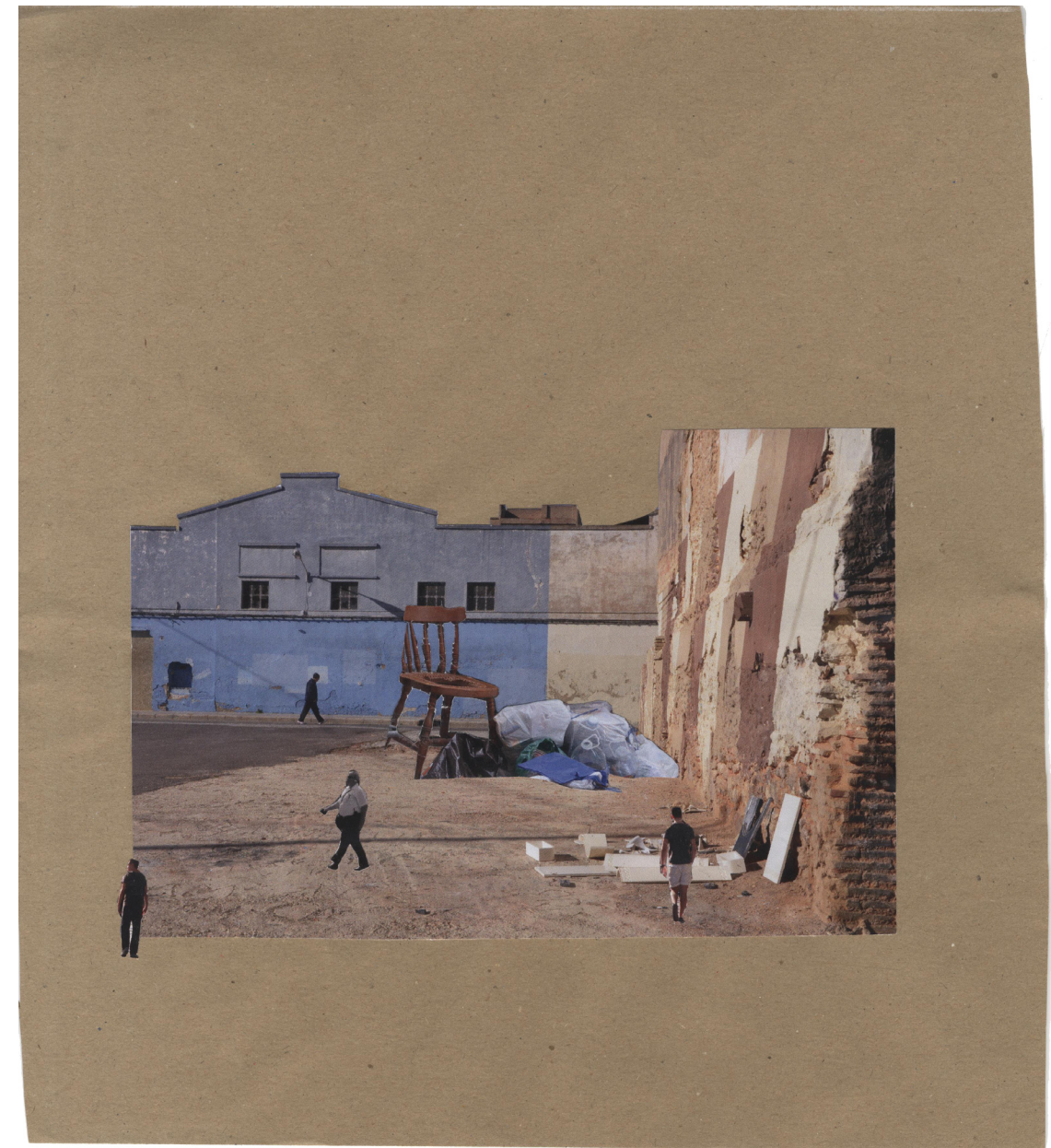


Fig. 74. *Sin título*,  
Collage sobre papel  
29,6 x 26,1 cm  
2014



Fig. 75. *Sin título*,  
Collage sobre papel  
59,5 x 44,6 cm  
2014



Fig. 76. *Sin título*, acrílico sobre postal, 10,2 x 14,7 cm, 2014



Fig. 77. *Sin título II*, acrílico sobre postal, 10,2 x 14,7 cm, 2014



Fig. 78. *Sin título III*, acrílico sobre postal, 10,2 x 14,7 cm, 2014

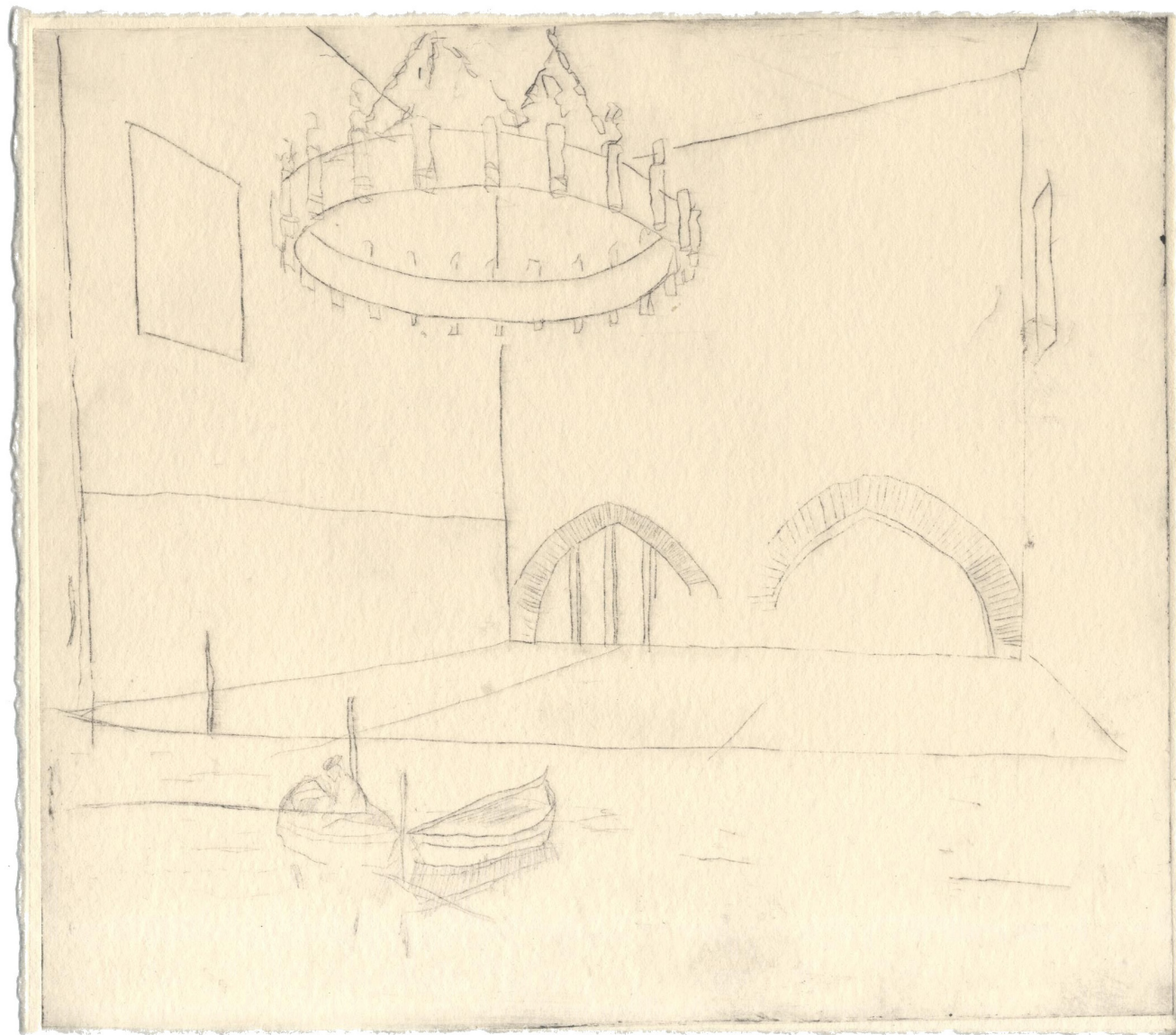


Fig. 79. *Sin título*, Calcografía sobre papel  
Hahnemühle 230 gr.  
21,5 x 15 cm  
2014

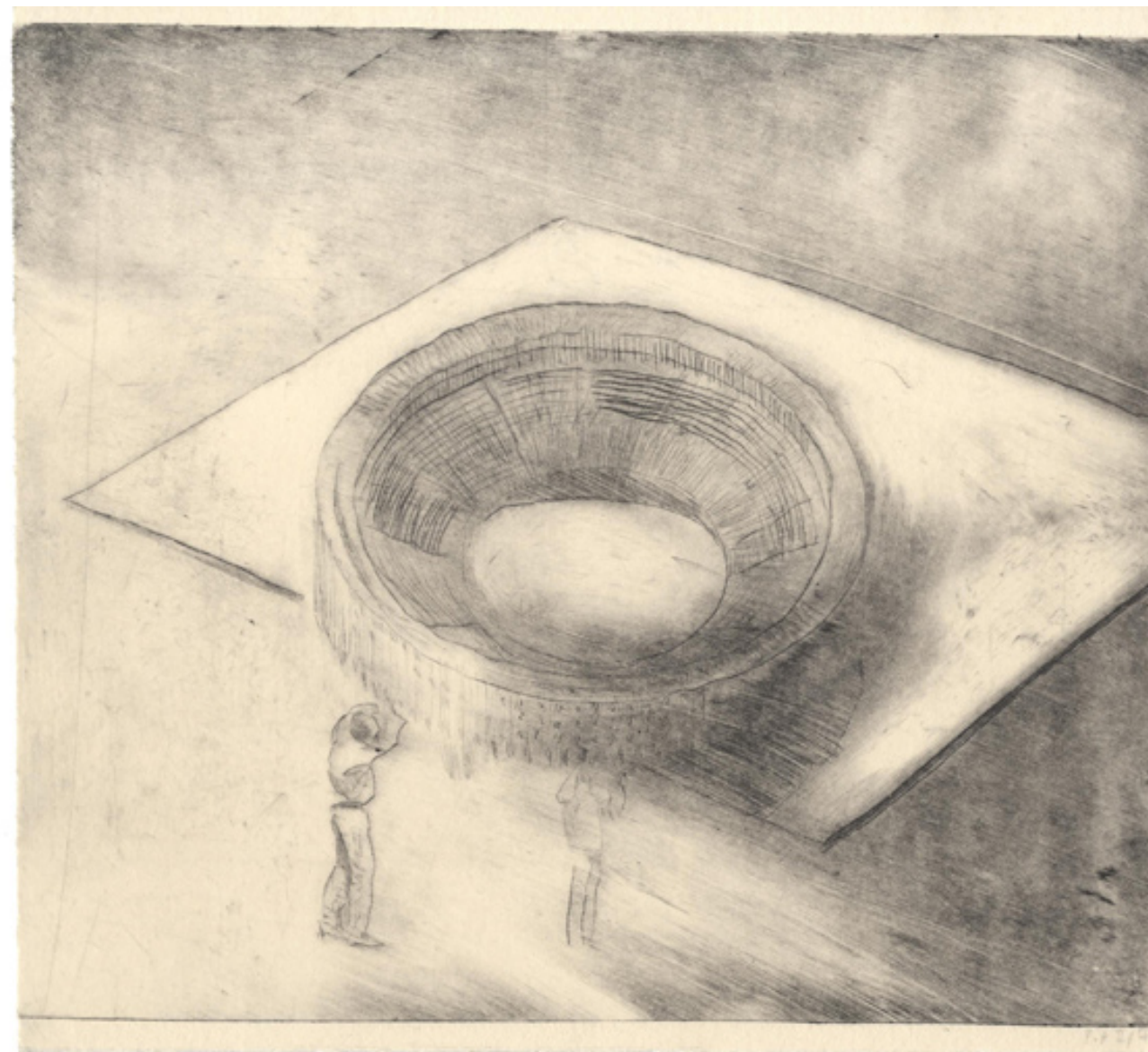


Fig. 80. *Sin título*, Calcografía sobre papel superalfa  
250 gr.  
17,8 x 19,6 cm  
2014

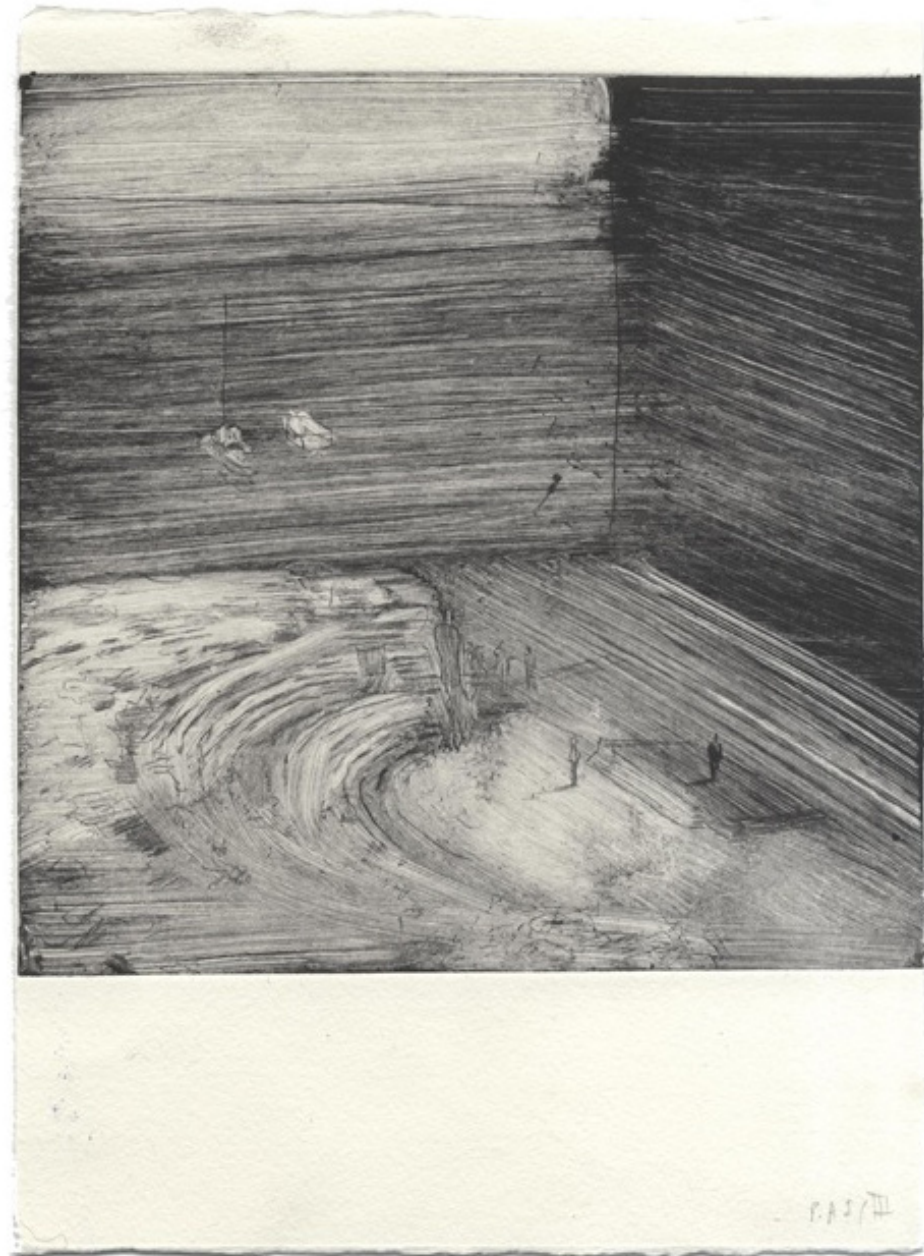


Fig. 81. *El teatro de la memoria*, Calcografía sobre papel Hahnemühle 230 gr.  
21,5 x 15,6 cm  
2014



Fig. 82. *Sin título*, Calcografía sobre papel Superalfa 250 gr.  
23,6 x 29,6 cm  
2014



Fig. 83. *Sin título*, Calcografía sobre  
papel Superalfa 250 gr.  
17,7 x 22 cm  
2014

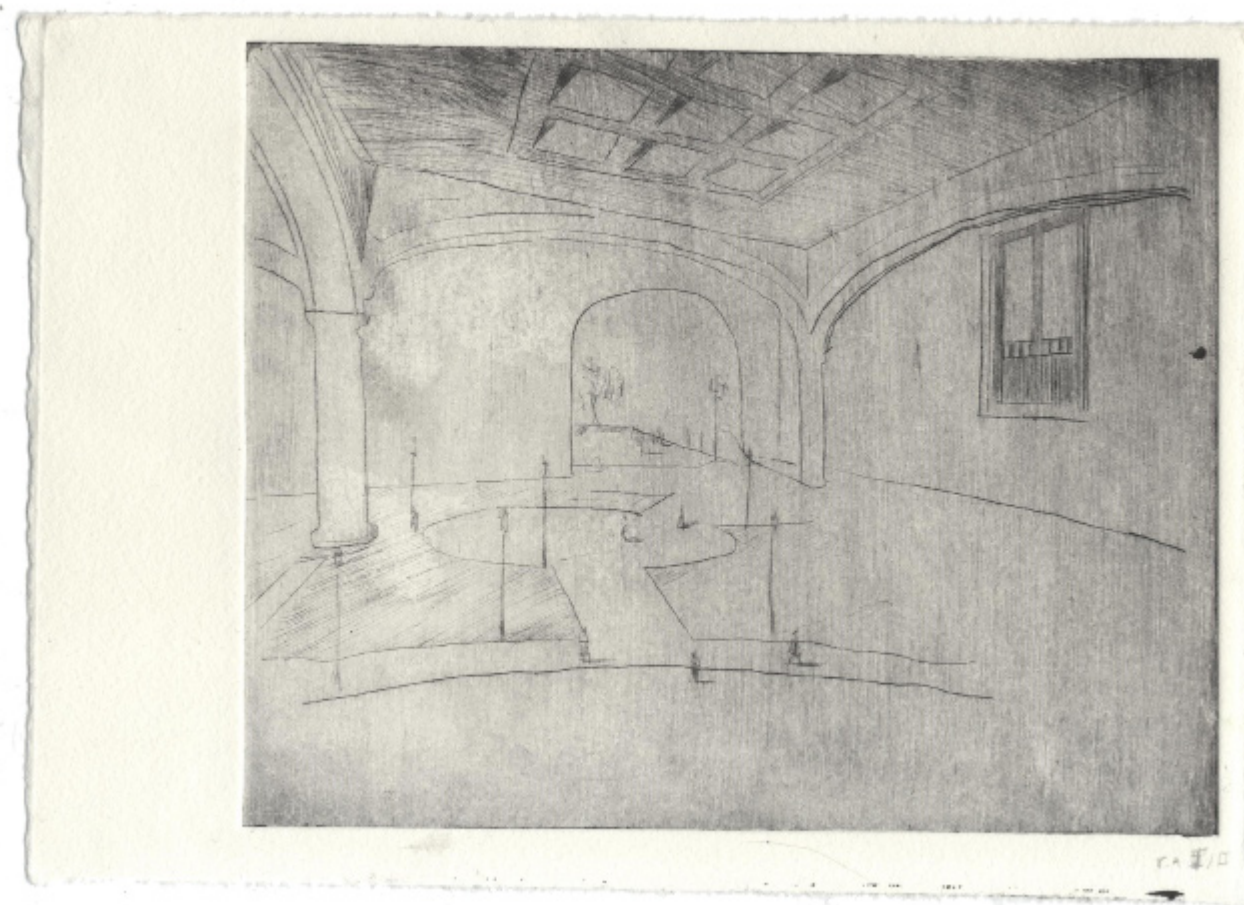


Fig. 84. *Sin título*, Calcografía sobre papel  
Hahnemühle 230 gr.  
13,8 x 17,2 cm  
2014



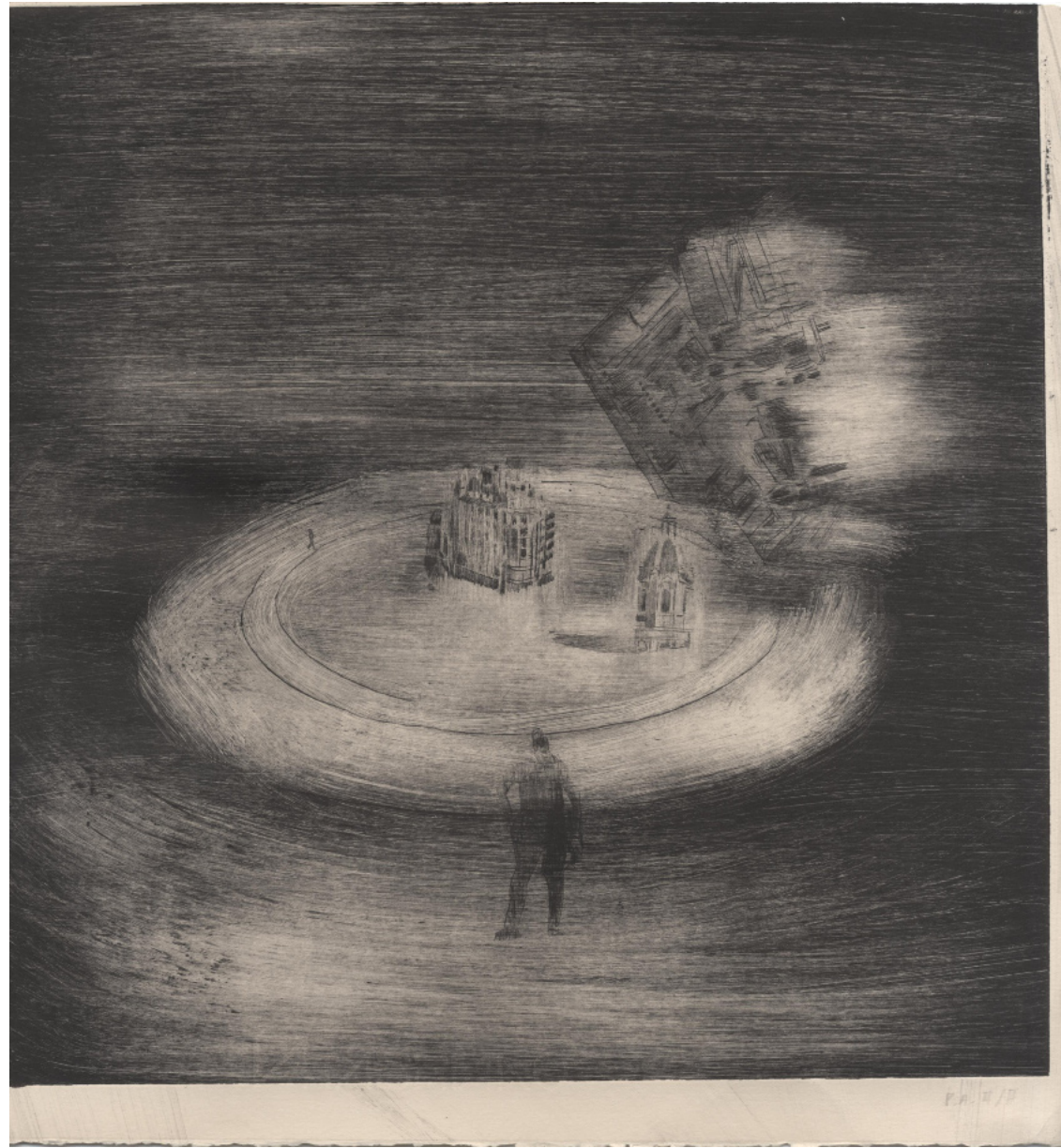
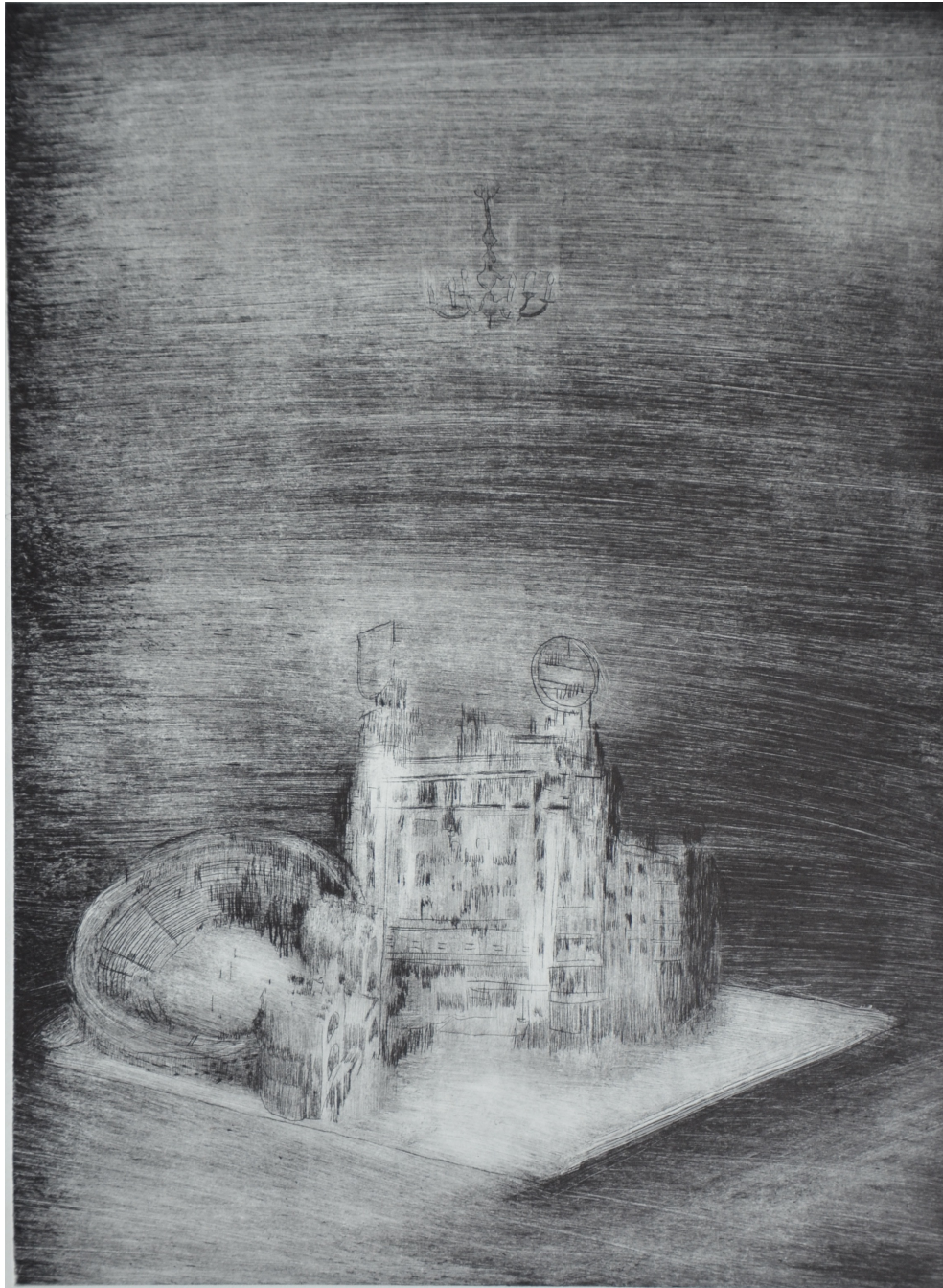


Fig. 85. *Sin título*, Calcografía sobre papel Fabriano  
Rosaspina 220 gr.  
32,1 x 31,2 cm  
2014



Fig. 86. *Sin título*, Calcografía sobre papel Fabriano  
Rosaspina 220 gr.  
43,3 x 33,1 cm  
2013



**OBRA**  
PICTÓRICA

Fig. 87. *Sin título*, Calcografía sobre papel, 220 gr.  
48,5 x 31 cm  
2013



Fig. 88. *Incertidumbre*, Óleo  
sobre tabla  
70 x 70 cm  
2013



Fig. 89. *Los otros*,  
Óleo sobre lino  
102 x 102 cm  
2014

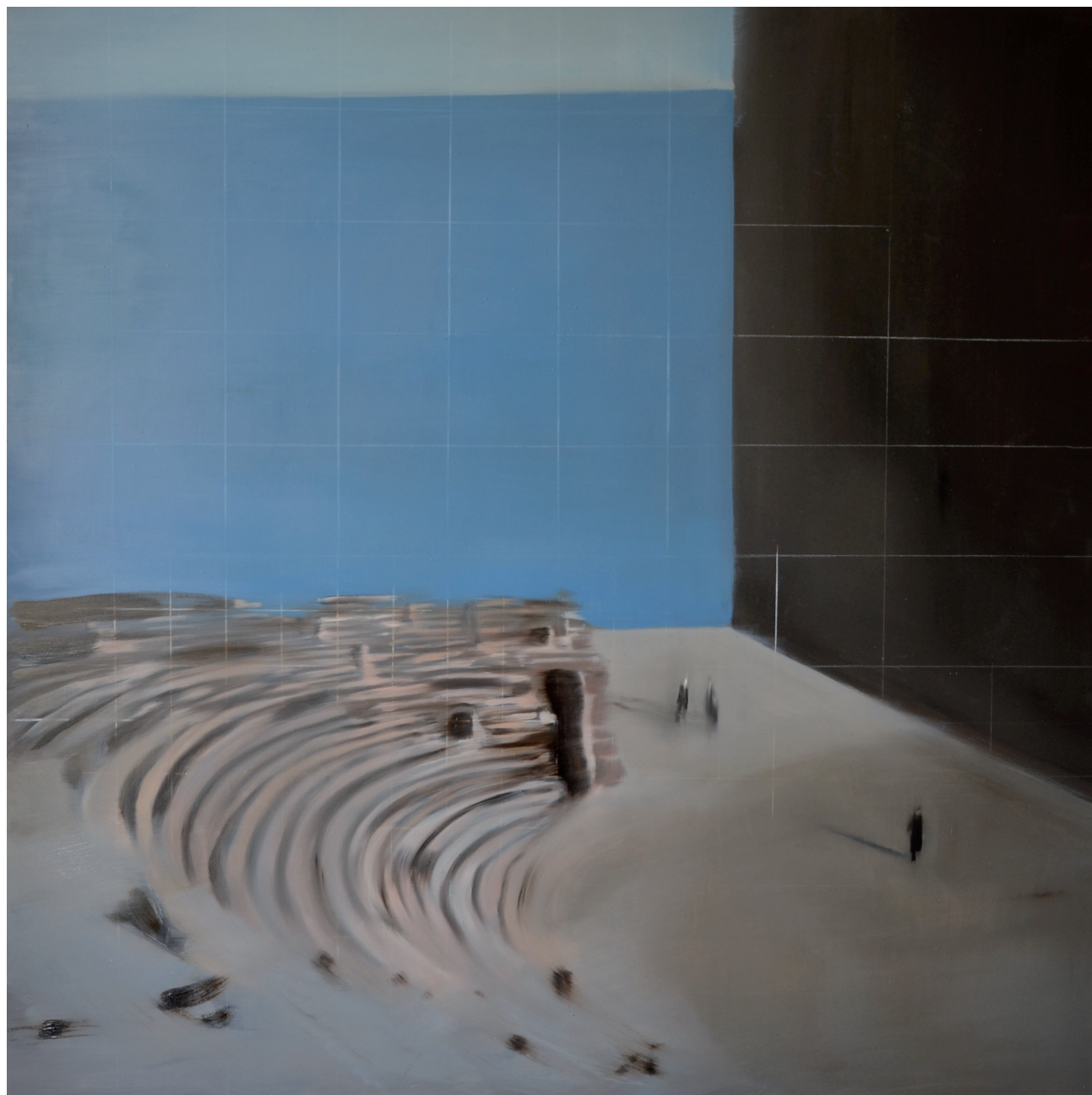


Fig. 90. *El teatro de la memoria*,  
Óleo sobre tabla  
100 x 100 cm  
2014

## CONCLUSIONES Y ÚLTIMAS NOTAS

Para acabar, abrimos este último punto como ejercicio de reflexión, donde exponemos un fondo blanco donde trazar unas últimas notas sobre el estudio de la ciudad y del individuo contemporáneo, que toma forma en un marco teórico y artístico: dos lenguajes que se van complementado a lo largo del proyecto.

Los universos de imágenes de **Aby Warburg** y **Gerhard Richter** nos han servido para profundizar y avanzar en lo que significan para nosotros las imágenes, lo poderosas que pueden llegar a ser y el peso que pueden llegar a tener para entender el complejo sistema arquitectónico como paisaje social. A partir de aquí, hemos moldeado una idea, un concepto, un archivo, un boceto, un *collage*, una trama que lentamente se ha transformado en las **Cartografías**, y de ahí, hemos navegado para llegar a la **Conceptualización: Sin habitar no hay ciudad.**

A lo largo de estas páginas y a través de una ruta con sus respectivos desvíos y bifurcaciones: nuestro principal destino era HABITAR — y sigue siéndolo—. Nos hemos dado cuenta que filósofos como **Martin Heidegger** han logrado responder y desarrollar una pregunta tan sencilla como qué es habitar. **Otto Friedrich Bollnow** ha escogido el camino del ‘espacio’ para comprender las distintas formas de residir en él. En el caso de **Gaston Bachelard** ha elegido el camino de la ‘casa’ para entender las distintas formas de habitarla, en las cuáles el ser humano construye su hogar. A continuación, **Javier Maderuelo**, junto con otros autores, elige el sendero de pensar el ‘paisaje’, pues, no deja de ser una construcción social. **Jean Baudrillard** opta por bucear entre los mares del simulacro y las escenografías del habitar de la ‘sociedad’. Finalmente, **Rem Koolhaas** encuentra el camino de la ‘ciudad’ entre el “espacio basura”.

Nosotros hemos elegido recorrer sus caminos en busca del habitar perdido entre el ‘paisaje’, el ‘espacio’, la ‘sociedad’ y la ‘ciudad’, que han ido convirtiéndose en los distintos carteles que te encuentras en un itinerario para que te ayuden a orientarte, sirviéndonos de una brújula: el **Ciclo de Oikos**.

En La “**deconstrucción**” en el **Ciclo de Oikos** tratamos de concluir y, posteriormente, determinar cuáles eran los elementos que queríamos establecer en nuestra producción artística: el monumento, lo “non.u.mental” y la ruina. Al fin y al cabo, nos llevan otra vez a los conceptos ya dichos, porque se trata de elementos sin los cuales no se podría ni siquiera iniciar, y que constituyen además la base del procedimiento artístico y la noción de *oikos*.

Como vemos, éstos son los componentes principales en los que se han sumergido nuestro proyecto final de máster. Ahora bien: es un trabajo de investigación que todavía sigue en camino, y por supuesto, no termina aquí, simplemente, es un punto y seguido.

El concepto de habitar desaparece, disuelto en los *collages*, en los grabados y en la pintura, donde se diluye en otro paisaje y en un espacio ficticio, conformando nuevos microrelatos visuales. ¿Por que? Porque, como dice Michel Serres, “Para representar o simbolizar, es necesario un transporte o una traducción.”<sup>205</sup>

Un punto y seguido para continuar el proyecto, enriqueciéndolo con nuevos archivos de postales y de fotografías para ir completando nuestro d-i-a-g-n-ó-s-t-i-c-o Altas. ¿Cómo? Buscando otras ciudades que nos sirvan de estímulo para pensar y evolucionar en nuestra producción artística: creando nuevos modos de ver el habitar, de la misma manera que hace **Italo Calvino**, donde se embarca en un viaje descubriendo las características de cada ciudad. En nuestro caso, quién sabe. ¿Roma? ¿París? ¿Londres? ¿Madrid?... Nos quedan muchas ciudades con las que nos gustaría trabajar y extraer una reflexión. Por ahora, la próxima ciudad es Granada. Quizá, entonces el resultado sea “la representación del paisaje urbano desde una participación poética, alterando la realidad a la vez que se interpreta.”<sup>206</sup>

<sup>205</sup> Serres, Michel, *Atlas*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 33.

<sup>206</sup> Moure, Gloria, *op. cit.*, p. 55.

## FUENTES REFERENCIALES

### Bibliografía

- ABALOS, Iñaki, *La buena vida*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- ALLAN POE, Edgar, “El hombre de la multitud”, en *Cuentos Completos*, Barcelona, Edhasa, 2009.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios antropológicos del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- ARAGON, Louis, “1930. El desafío a la pintura”, en *Los Colages*, Madrid, Síntesis, 2001.
- BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1997.
- , *El derecho de soñar*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1985.
- , *La poética del espacio*, Mexico, Fondo de Cultura Económica de España, 1983.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, S.A., 1987.
- , “El juego del antagonismo”, en *La agonía del poder*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales*, Madrid, Akal, 2005.
- BENJAMIN, H.D. Buchloh, “El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico”, en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, Gillamard, 1999 (1ª edición).
- BESSE, Jean-Marc, “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en *Paisajes y pensamiento*, Madrid, Abada, 2006.
- BOERI, Stefano, “Atlas eclécticos”, en *Lo ordinario*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, 1969.
- CALVINO, Italo, *Las Ciudades Invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1995.
- CANCLINI, Néstor García, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México, D.F, Grijalbo, 1995.
- COLAFRANCESCHI, Daniela, *Landscapes + 100 palabras para habitarlo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- COROMINAS, Joan; PASCUAL, J. A, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, (Tomo II).
- CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid, Cátedra, 1984.
- DE PISÓN , Eduardo Martínez, “Los componentes geográficos del paisaje”, en *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada, 2006.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, *Ciudad hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y Artículos*, Barcelona, Serbal, 2001.

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

KOOLHAAS, Rem, *La Ciudad Genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

—, *Espacio basura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

LEFEBVRE, Henri, *El derecho de la ciudad*, Barcelona, Península, 1978.

MADERUELO, Javier, *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006.

—, “Introducción: Pensar el paisaje”, en *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada, 2006.

MARÍAS, Julián, *Breve tratado de la ilusión: la realidad y la palabra*, Madrid, Alianza, 1984.

SABORIT, José, “Naturaleza como mentira”, En *La construcción de la naturaleza*, ALBELDA, José; SABORIT, José, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

SERRES, Michel, *Atlas*, Madrid, Cátedra, 1995.

ZWEITE, ARMIN, “El <<Atlas de fotografías, collages y bocetos>> de Gerhard Richter”, en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, Gillamard, 1999.

PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2004.

—, *Lo infraordinario*, Palencia, Impedimenta, 2008.

### Artículos en revistas y publicaciones periódicas

*Exit nº35. Cortar y pegar*, Madrid, Agosto-Septiembre-October, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, “La lección de Warburg es que no existe saber sin sufrimiento”, en *Carta primavera-verano*, 2011.

NOGUÉ, Joan, “Paisajes de la destrucción”, en *La Vanguardia: Culturas*, Miércoles, 14 Marzo 2007.

TAVANI, Elenea, “Orientarse en el Atlas”, en *Carta primavera-verano*, 2011.

### Catálogos

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Catálogo de la exposición, *Charles Simonds*, 2003.

CAC MÁLAGA Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Catálogo de la exposición, *Matthias Weischer. In the space between*,

BAWAG CONTEMPORARY, Catálogo de la exposición, *Michaël Borremans: Magnetics*, Viena, 2013.

DRESSLER, Iris; D. CHRIST, Hans, Catálogo de la exposición, *Michaël Borremans: Eating the beard*, Alemania, 2011.

MOURE, Gloria, Catálogo de la exposición, *Gordon Matta-Clark. Obra y escritos*, Barcelona, Polígrafa, 2006.

### Documentos y vídeos electrónicos

BORGES, Jorge Luis, *Del Rigor en la ciencia* [en línea], s.l., Scribd, 1946, [consulta 30 de Junio de 2014], disponible en <<http://es.scribd.com/doc/89212635/Del-Rigor-en-La-Ciencia>>.

BREA, José Luis, *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura de los años ochenta y noventa*, [en línea], Valencia, 1996, [consulta 12 de Julio de 2014], disponible en <[http://issuu.com/nirbhe/docs/brea\\_ornamento\\_y\\_utopia](http://issuu.com/nirbhe/docs/brea_ornamento_y_utopia)>.

“Diálogos con la arcilla”, [en línea], En *La Vanguardia*, Barcelona, 26 de Abril 1994, [consulta 22 de Julio de 2014], disponible en <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1994/04/26/pagina36/34414919/pdf.html?search=dialogos%20de%20arcilla>>.

“Dwellings”, [en línea], En *youtube*, 1992, [consulta 22 de Julio de 2014], disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=mgI66suWifQ>>.

ECHEVERRÍA, Bolívar, *El ángel de la historia y el materialismo histórico*, [en línea], 2005, [consulta 30 de Junio de 2014], disponible en <[http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=11&ved=0CEwQFjAK&url=http%3A%2F%2Fexcavarymemoria.files.wordpress.com%2F2011%2F12%2Fescanear0002.pdf&ei=Nv3BU\\_zXGobT7Abd14GYAg&usq=AFQjCNEPBaK3aoytXrTJdfgY9gtxclHNg&bvm=bv.70810081,d.ZGU](http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=11&ved=0CEwQFjAK&url=http%3A%2F%2Fexcavarymemoria.files.wordpress.com%2F2011%2F12%2Fescanear0002.pdf&ei=Nv3BU_zXGobT7Abd14GYAg&usq=AFQjCNEPBaK3aoytXrTJdfgY9gtxclHNg&bvm=bv.70810081,d.ZGU)>.

PELIOWSKI, Amari, *Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico* [en línea], s.l., número 9, Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos, 2009, [consulta 12 de Julio de 2014], disponible en <[http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?revista\\_busqueda=12282&tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&clave\\_busqueda=2009](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?revista_busqueda=12282&tipo_busqueda=ANUALIDAD&clave_busqueda=2009)>.

## Páginas web

<http://www.charles-simonds.com/>  
<http://www.christojeanneclaude.net/>  
<http://www.matthiasweischer.de/>  
<http://www.gerhard-richter.com/>  
<http://warburg.sas.ac.uk>  
<http://www.davidzwirner.com/>  
<http://www.zeno-x.com>

## Trabajos final de máster

MORANT GARCÍA, Gustavo, *[tocar] los lugares. Una propuesta para habitar el espacio*, Universitat Politècnica de València, 2012.

PISANO, Serena, *Oikonomia*, Universitat Politècnica de València, 2012.

## INDICE DE IMÁGENES

- Figura 1.** MAPA, Valencia. Plano e Índice, 74 x 120 cm, 2013. Fuente: Del autor. p. 23.
- Figura 2.** Aby Warburg, *Mnmosyne Atlas*, Paneles de la exposición sobre Rembrandt, 1926. p. 30.  
Fuente: <http://www.mediaartnet.org/>
- Figura 3.** Aby Warburg, *Mnmosyne Atlas*, Nr. 45, 1924. Fuente: <http://www.mediaartnet.org/>. p. 30.
- Figura 4.** Aby Warburg, *Mnmosyne Atlas*, Panel A, 1926. p. 30.  
Fuente: <http://www.mediaartnet.org/>
- Figura 5.** Gerhard Richter, *Atlas*, 51,7 cm x 66,7 cm, Newspaper & Album Photos, panel 5, 1962. p. 32.  
Fuente: <http://www.gerhard-richter.com/>
- Figura 6.** Gerhard Richter, *Atlas*, 51,7 cm x 66,7 cm, Gebirge Mountain Ranges, panel 127, 1968. p. 32.  
Fuente: <http://www.gerhard-richter.com/>
- Figura 7.** Selección del Archivo de postales. Fuente: Archivo de la autora. p. 36.
- Figura 8.** 23 *Valencia Vista general del puerto*, Tarjeta Postal, 9 x 14 cm, 1908, Valencia. p. 37.  
Fuente: Archivo de la autora
- Figura 9.** *Puerto. Paseo de Poniente. Rotonda Compañía Tranvías*, Tarjeta Postal, 9 x 14 cm, Valencia. p. 37.  
Fuente: Archivo de la autora
- Figura 10.** *Calle de las Barcas*, Tarjeta Postal, 8,5 x 14 cm, Valencia. p. 38.  
Fuente: Archivo de la autora
- Figura 11.** *Vista panorámica*, Tarjeta Postal, 10,5 x 15 cm, Valencia. Fuente: Archivo de la autora. p. 38.
- Figura 12.** Selección del Archivo fotográfico. Fuente: De la autora. p. 39.
- Figura 13.** *Octubre*, Fotografía digital, Valencia, 2013. Fuente: De la autora. p. 40.
- Figura 14.** *Diciembre*, Fotografía digital, Valencia, 2013. Fuente: De la autora. p. 40.
- Figura 15.** *Febrero*, Fotografía digital, Valencia, 2014. Fuente: De la autora. p. 41.
- Figura 16.** *Marzo*, Fotografía digital, Valencia, 2014. Fuente: De la autora. p. 41.
- Figura 17.** *El árbol de la ciudad*, collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 45.
- Figura 18.** *Sin título*, collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 46.
- Figura 19.** *Ciudad de cristal*, collage sobre papel, 34 x 39,8 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 46.
- Figura 20.** Esquema metodológico: Cartografías. Primera fase. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 47.
- Figura 21.** Esquema metodológico: Cartografías. Segunda fase. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 48.
- Figura 22.** Esquema metodológico: Cartografías. Tercera y última fase. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p.49
- Figura 23.** Christo y Jeanne-Claude, *Reichstag envuelto*, (*Proyecto para Der Deutsche Reichstag - Berlin*), Collage, (56 x 71 cm), Lápiz, tela, cordel, pastel, carboncillo y cera, Kunstmuseum Bonn, Alemania, 1977. p. 71.  
Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/>
- Figura 24.** Christo y Jeanne-Claude, *Monumento de Leonardo da Vinci envuelto*, Plaza de la Scala, Milan, Italia, 1970. p. 71. Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/>
- Figura 25.** Gordon Matta-Clark, *Office Baroque (oficina barroca)*, Fotografía en blanco y negro, 119 x 88 cm, 1977. Fuente: Del catálogo, Gordon Matta-Clark. Obra y escritos, de Gloria Moure
- Figura 26.** Gordon Matta-Clark, *Splitting (partición)*, collage de fotografías en color, 24,4 x 10,6, 1974. p. 73.  
Fuente: Del catálogo, Gordon Matta-Clark. Obra y escritos, de Gloria Moure
- Figura 27.** Gordon Matta-Clark, *Bingo Collage*, cuatro fotografías blanco y negro, 40 x 60,3 cm cada una, 1974. p. 75.  
Fuente: Del catálogo, Gordon Matta-Clark. Obra y escritos, de Gloria Moure
- Figura 28.** Ciudades de Destino, gráfico de Constantinos A. Doxiadis. Fuente: Toynbee, Arnold, *Ciudades de Destino*, Madrid, Aguilar, 1968. p. 348. p. 80.
- Figura 29.** La suma del habitar. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 81.
- Figura 30.** El Ciclo de *Oikos*. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 82.
- Figura 31.** Realidad *versus* Concepto. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 83.
- Figura 32.** Primer dualismo: Realidad *versus* Concepto II. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 83.
- Figura 33.** Fragmentación y detalle de los cuatro triángulos. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 84.
- Figura 34.** Segundo dualismo en la Realidad. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 84.
- Figura 35.** Detalle de segundo dualismo en la Realidad. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 85.
- Figura 36.** Dualidad del concepto. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 85.
- Figura 37.** M + "N" + R. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 86.
- Figura 38.** Detalle de M + "N" + R. Fuente: Gráfico realizado por la autora. p. 87.
- Figura 39.** El Ciclo de *Oikos*. Fuente: Gráfico realizado por la autora. pp. 88-89.
- Figura 40.** El Ciclo de *Oikos*. El círculo en cuadrado: Construcción de la representación. pp. 90-91.  
Fuente: Gráfico realizado por la autora
- Figura 41.** Charles Simonds, *Dwelling*, arcilla, arena y madera, Guilin, China, 1980. p. 100.  
Fuente: <http://www.charles-simonds.com/>
- Figura 42.** Charles Simonds, *Dwelling*, arcilla, arena y madera, Guilin, China, 1980. p. 100.



Fuente: <http://www.charles-simonds.com/>

**Figura 43.** Charles Simonds trabajando, fotografía, 1980, Fuente: <http://www.charles-simonds.com/> p. 101.

**Figura 44.** Charles Simonds, *Gutter*, arcilla, arena y madera, Greene Street, Nueva York, 1980. p. 101.  
Fuente: <http://www.charles-simonds.com/>

**Figura 45.** Charles Simonds, *Dwelling*, arcilla, arena y madera, Dublin, Irlanda, 1980-1989. p. 101.  
Fuente: <http://www.charles-simonds.com/>

**Figura 46.** Michaël Borremans, *The House of Opportunity (The Chance of a life Time)*, 32 x 36 x 2,2 cm, Óleo sobre cartón, 2003. Fuente: <http://theartstack.com> p. 104.

**Figura 47.** Michaël Borremans, *The Spirit of Modelmaking*, 27,4 x 30,2 cm, Técnica mixta sobre papel, 2001. p. 104.  
Fuente: <http://www.zeno-x.com>

**Figura 48.** Michaël Borremans, *Trickland*, 38 x 55 cm, Óleo sobre tela, 2002. p. 105.  
Fuente: <http://www.davidzwirner.com/>

**Figura 49.** Michaël Borremans, *The German (part two)*, 24,8 x 31 cm, Lápiz, acuarela, tinta blanca y negra, cinta transparente sobre cartón, 2002. Fuente: <http://www.zeno-x.com> p. 105.

**Figura 50.** Matthias Weischer, *Spiegel*, 40 x 60 cm, Óleo sobre tela, 2005. p. 107.  
Fuente: <http://www.matthiasweischer.de/>

**Figura 51.** Matthias Weischer, *o. T.*, 46 x 46 cm, Óleo sobre tela, 2004. p. 107.  
Fuente: <http://www.matthiasweischer.de/>

**Figura 52.** *Sin título*, 50 x 50 cm, Óleo sobre tabla, 2013. Fuente: De la autora. p. 112.

**Figura 53.** *La Plaza de Toros de los Califas*, 27 x 16 cm, Óleo sobre tabla, 2013. Fuente: De la autora. p. 112.

**Figura 54.** Gerhard Richter, *La Esfinge de Guiza*, 120 x 130 cm, Óleo sobre tela, 1964. p. 113.  
Fuente: <http://www.gerhard-richter.com/>

**Figura 55.** *El desconocido y el Gran Capitán*, 12 x 16 cm, Óleo sobre tabla, 2013. Fuente: De la autora. p. 114.

**Figura 56.** *Centro Cultural*, 41,2 x 20,8 cm, Óleo sobre tabla, 2013. Fuente: De la autora. p. 115.

**Figura 57.** *Sin título*, bolígrafo negro sobre papel milimetrado, 31,9 x 21,8 cm, 2013. p. 120.  
Fuente: De la autora.

**Figura 58.** *Sin título*, bolígrafo negro sobre papel milimetrado, 31,9 x 21,8 cm, 2013. p. 121.  
Fuente: De la autora

**Figura 59.** *Sin título*, bolígrafo negro sobre papel milimetrado, 34 x 21,9 cm, 2014. p. 122.  
Fuente: De la autora

**Figura 60.** *Sin título*, bolígrafo negro sobre papel milimetrado, 31,9 x 21,8 cm, 2014. p. 123.  
Fuente: De la autora

**Figura 61.** *Sin título*, bolígrafo negro sobre papel milimetrado, 21,4 x 33,6 cm, 2014. p. 124.  
Fuente: De la autora

**Figura 62.** *Sin título*, Collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 125.

**Figura 63.** *Extramuros*, Collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 126.

**Figura 64.** *Sin título*, Collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 127.

**Figura 65.** *El resto*, Collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 128.

**Figura 66.** *El árbol de la ciudad*, Collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 129.

**Figura 67.** *Sin título*, Collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 130.

**Figura 68.** *El director de la vida urbana*, Collage sobre papel, 41 x 29 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 131.

**Figura 69.** *Sin título*, Collage sobre papel, 41 x 29 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 132.

**Figura 70.** *Sin título*, Collage sobre papel, 41 x 29 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 133.

**Figura 71.** *Sin título*, Collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 134.

**Figura 72.** *Sin título*, Collage sobre papel, 29 x 41 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 135.

**Figura 73.** *Ciudad de Cristal*, Collage sobre papel, 34 x 39,8 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 136.

**Figura 74.** *Sin título*, Collage sobre papel, 29,6 x 26,1 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 137.

**Figura 75.** *Sin título*, Collage sobre papel, 59,5 x 44,6 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 138.

**Figura 76.** *Sin título*, acrílico sobre postal, 10,2 x 14,7 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 139.

**Figura 77.** *Sin título II*, acrílico sobre postal, 10,2 x 14,7 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 139.

**Figura 78.** *Sin título III*, acrílico sobre postal, 10,2 x 14,7 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 139.

**Figura 79.** *Sin título*, Calcografía sobre papel Hahnemühle 230 gr., 21,5 x 15,6 cm, 2014. p. 140.  
Fuente: De la autora

**Figura 80.** *Sin título*, Calcografía sobre papel superalfa 250 gr., 17,8 x 19,6 cm, 2014. p. 141.  
Fuente: De la autora

**Figura 81.** *El teatro de la memoria*, Calcografía sobre papel Hahnemühle 230 gr., 21,5 x 15,6 cm, 2014.  
Fuente: De la autora. p.142

**Figura 82.** *Sin título*, Calcografía sobre papel Superalfa 250 gr., 23,6 x 29,6 cm, 2014. p. 143.  
Fuente: De la autora

**Figura 83.** *Sin título*, Calcografía sobre papel Superalfa 250 gr., 17,7 x 22 cm, 2014. p. 144.  
Fuente: De la autora

**Figura 84.** *Sin título*, Calcografía sobre papel Hahnemühle 230 gr., 13,8 x 17,2 cm 2014. p. 145.  
Fuente: De la autora

**Figura 85.** *Sin título*, Calcografía sobre papel Fabriano Rosaspina 220 gr., 32,1 x 31,2 cm 2014. p. 146.  
Fuente: De la autora

**Figura 86.** *Sin título*, Calcografía sobre papel Fabriano Rosaspina 220 gr., 43,3 x 33,1 cm, 2013. p. 147.  
Fuente: De la autora

**Figura 87.** *Sin título*, Calcografía sobre papel, 220 gr., 48,5 x 31 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 148.

**Figura 88.** *Incertidumbre*, Óleo sobre tabla, 70 x 70 cm, 2013. Fuente: De la autora. p. 150.

**Figura 89.** *Los otros*, Óleo sobre lino, 102 x 102 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 151.

**Figura 89.** *El teatro de la memoria*, Óleo sobre tabla, 100 x 100 cm, 2014. Fuente: De la autora. p. 152.

