

TFG

INTERFERÈNCIES.

ACUPUNTURA URBANA AL BARRI DE BENIMACLET

Presentat per Carles Llonch Molina

Tutor: Joan Llavería i Arasa

Cotutor: Juan Antonio Canales Hidalgo

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grau en Belles Arts

Curs 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUM

Aquest projecte recull una sèrie de micro-intervencions en els espais descuidats o degradats de l'entorn urbà, la finalitat de les quals és restaurar la unitat d'estil d'una secció de la ciutat de València.

Amb el present treball es vol captar l'atenció dels habitants del barri de Benimaclet sobre el seu cos identitari, fer que desviïn la seva mirada cap a detalls que potser els havien passat desapercebuts. La manera de fer-ho és mitjançant la còpia i descontextualització de volums i colors.

Per a aquesta fi, d'una banda, s'ha dut a terme un mapeatge de la zona metòdic i alhora, sensible. D'altra banda, s'ha desenvolupat una cerca experimental formal amb materials com ara l'escaiola, la silicona o la fusta. Paral·lelament a aquestes experiències de procés, s'ha desenvolupat una investigació teòrica per tal d'acotar-ne l'àmbit conceptual i els antecedents.

Paraules clau: escultura, art urbà, art contemporani, art públic, intervenció artística.

RESUMEN

Este proyecto recoge una serie de micro-intervenciones en los espacios descuidados o degradados del entorno urbano, la finalidad de las cuales es restaurar la unidad de estilo de una sección de la ciudad de Valencia.

Con el presente trabajo se quiere captar la atención de los habitantes del barrio de Benimaclet sobre su cuerpo identitario, hacer que desvíen su mirada hacia detalles que quizás los habían pasado desapercibidos. La manera de hacerlo es mediante la copia y descontextualización de volúmenes y colores.

Con esta finalidad, por un lado, se ha llevado a cabo un mapeo de la zona metódico y a la vez, sensible. Por otro lado, se ha desarrollado una busca experimental formal con materiales como por ejemplo la escayola, la silicona o la madera. Paralelamente a estas experiencias de proceso, se ha desarrollado una investigación teórica para acotar su ámbito conceptual y los antecedentes.

Palabras clave: escultura, arte urbano, arte contemporáneo, arte público, intervención artística.

ABSTRACT

This project includes a series of micro-interventions in urban areas which are neglected or degraded, and the aim of those micro-interventions is to restore the unity of style of a section of the city of Valencia.

With this work we want to attract the attention of Benimaclet local residents towards the area's identity and to make shift their gaze to details that might have gone unnoticed. The way to do this is by copying and contextualizing volumes and colors.

To reach this goal, on the one hand, it has been undertaken a mapping of the area, either in a methodical and sensitive way. On the other hand, a formal experimental materials research (with plaster, wood or silicone) has been undertaken. Simultaneously to these process experiences, it has been developed a theoretical research in order to narrow the project's conceptual and background scope.

Key words: sculpture, urban art, contemporary art, public art, art intervention.

Vull dedicar aquest treball a la meva família per la seva estima i recolzament incondicionals, especialment a la meva germana per la seva ajuda. Agrair també els consells i indicacions dels meus tutors Juan Antonio Canales i Joan Llovería i la paciència i recolzament de la meva companya Marina. Sense totes elles, aquest projecte no hauria pogut fer-se realitat.

ÍNDEX

1. Introducció_6
2. Objectius_8
 - 2.1. Objectius generals_8
 - 2.2. Objectius específics_8
3. Metodologia_8
 - 3.1. Primera fase: Formulació del projecte_9
 - 3.2. Segona fase: treball de camp i experimentació_10
 - 3.2.1. Treball de camp: mapatge de Benimaclet_10
 - 3.2.2. Experimentació al taller_11
 - 3.3. Tercera fase: producció_12
 - 3.3.1. Anàlisi, classificació i ponderació de la informació extreta en el treball de camp_12
 - 3.3.2. Producció sistemàtica_13
 - 3.4. Quarta fase: instal·lació i catalogació_13
4. Acotació conceptual del marc d'actuació del projecte_14
 - 4.1. Interferències en l'entorn urbà_14
 - 4.1.1. Interferències entre arquitectura i escultura_14
 - 4.1.2. Estructures axiomàtiques_16
 - 4.1.3. Diferències entre art públic i monument_17
 - 4.1.4. Art públic independent. Intervencions específiques_18
 - 4.2. Àmbit d'intervenció_19
 - 4.2.1. Espai geogràfic: el barri_19
 - 4.2.2. Espai vivencial: l'espai a l'abast_19
 - 4.2.3. Espai subjectiu: la secció_20
 - 4.3. L' intervenció com a cura_21
 - 4.3.1. Restauració identitària i acupuntura urbana_21
 - 4.3.2. Intersticis i esperit lúdic_23
5. Antecedents_24
 - 5.1. Estructures i arquitectura_24
 - 5.1.1. Gordon Matta-Clark_24
 - 5.1.2. Rachel Whiteread_25
 - 5.2. Pell i petja_26
 - 5.2.1. Jorge Otero-Pailos_26
 - 5.2.2. Juancho Arregui_26
 - 5.2.3. Patricia Gómez i María Jesús González_27
 - 5.3. Intervencions mínimes_27
 - 5.3.1. Marlon de Azambuja_28

5.3.2. Brad Downey_29

6. Processos_29

6.1. Producció experimental_29

6.2. Producció de les peces per a les intervencions_30

6.2.1. Peces escaiola_30

6.2.2. Peces de fusta_31

6.2.3. Color_32

7. Catalogació d' intervencions_32

8. Conclusions_36

9. Bibliografia_ 38

1. INTRODUCCIÓ

L'escultura ha estat relacionada amb l'arquitectura des dels inicis de la Història de l'Art; si bé la primera va estar supeditada a la lògica del monument pràcticament fins a finals del segle XIX, quant va succeir la denominada pèrdua del pedestal que més endavant es detallarà. Al segle XX l'escultura va emancipar-se i poc a poc va anar dotant-se de la suficient autonomia com per investigar llocs que li havien estat vetats fins llavors, endinsant-se en els espais de confluència fronterers, tan característics de la segona meitat del segle passat.

L'obra escultòrica ja no es tractava necessàriament d'un volum tancat sobre un pedestal, sinó que perdia la seva centralitat, s'obria i ocupava l'espai, interferint amb l'arquitectura i el paisatge. D'aquests, no en prenia només les formes, sinó també els usos, de manera que es feia ja difícil de distingir què era què.

A finals del segle XX va aparèixer una nova manera d'art públic independent, el qual es movia lliurement dins d'aquests espais de confluència i que d'alguna manera obria les possibilitats de influir en la conformació de la idea de ciutat. El projecte que aquí es defensa es mou, d'una banda, dins d'aquesta branca de l'art urbà que més endavant acotarem com a intervencions específiques, i, de l'altra, en l'espai d'interferència entre arquitectura i escultura.

Aquest treball consta d'un seguit d'intervencions a les façanes de les cases d'un sector del barri de Benimaclet, la finalitat última de les quals és la de reflexionar sobre la possibilitat de millorar una zona mitjançant actuacions concretes, de la mateixa manera que ho faria un acupuntor. Aquestes intervencions puntuals, de petita escala i temporals, en la majoria dels casos, ocupen espais descuidats amb formes i colors que provenen de l'entorn, mitjançant materials com l'escaiola i la fusta.

Tot allò que es transita i es veu en una ciutat pot entendre's com una pell. És en aquesta on s'emmagatzema la informació simbòlica que fa que els espais es converteixin en llocs, mitjançant no només la forma, sinó sobretot el color.

És de l'epidermis del barri de la que se n'ha fet una lectura o, per emprar el llenguatge mèdic, un diagnòstic i la que ha estat la matèria primera per a les peces del projecte. En ella s'ha dut a terme un collage de formes i colors, triats mitjançant la intuïció, de manera que les peces no es dotessin d'una càrrega simbòlica més enllà d'allò que es pot reconèixer.

Les maneres en què s'aspira a millorar l'entorn són diverses. La primera i més evident és la de senyalar espais que es troben descuidats i fer que els propietaris dels mateixos en siguin conscients. La segona i més superficial, però no menys important, és la de sorprendre la mirada dels habitants en els seus trajectes quotidians i portar la seva atenció cap als espais que els poden haver passat desapercebuts.

Una tercera, i més difícil de veure, seria la de reivindicar la influència dels petits detalls en la manera en què es genera la unitat identitària del barri. Aquesta lectura, més restrictiva, requereix del coneixement de certes regles i de cert metallenguatge explicatiu. Això és així perquè les obres instauren un codi autònom, certa codificació que requereix de la seva presentació, cosa de la qual s'encarrega el capítol quart d'aquest escrit. D'aquesta manera, dependent del nivell d'esforç de l'espectadora se n'extraurà una o altra conclusió.

Arribats a aquest punt és necessari fer una observació important. Aquesta memòria no s'ha de llegir com la descripció d'un projecte acabat, tot i que ho hagi d'aparentar degut als requeriments acadèmics imposats pel marc del Treball de Final de Grau; s'ha d'entendre més aviat com a una fotografia en un punt concret d'un procés que es dilata en el temps.

Seguidament, per tal de facilitar-ne la lectura, es farà una breu descripció del contingut d'aquest text. Començant per la definició dels objectius, tot seguit es descriu, en el tercer apartat, la metodologia emprada en el projecte, el qual s'ha dut a terme en tres fronts d'actuació diferents. El primer front ha estat el d'investigació teòrica de la literatura específica; el segon, el d'experimentació plàstica i operativa al taller, i, el tercer, el treball de camp al carrer. D'aquest últim, n'ha resultat un mapatge d'allò que ha quedat cons-tància a la xarxa. Aquesta metodologia respon a una lògica d'espiral evolutiva dins la qual les diferents parts del projecte s'han desenvolupat simultàniament.

Pel que fa al punt quart, es provarà de fer una definició del projecte emprant la terminologia que s'ha après en la recerca teòrica. Allà, s'aclariran conceptes com *espai a l'abast* o *acupuntura urbana*.

Es continuarà tot desxifrant les claus d'alguns dels referents més propers conceptual i plàsticament parlant i es justificarà en cada cas el perquè. Tot seguit es passarà a descriure els processos emprats per crear les diferents peces i a la catalogació de les mateixes, així com de les intervencions. Per acabar, s'extrauran les conclusions del treball.

Per enmagatzemar tota la documentació que per imperatiu de forma

ha quedat fora de la memòria, s'ha creat un blog¹ al qual es remetrà constantment des del text mitjançant enllaços interactius diferenciats per un subratllat . Esmentar, per acabar, que s'ha provat al llarg del text de fer un ús no sexista de la llengua, fent cas a les guies i documents que l'exemplifiquen².

2. OBJECTIUS

2.1 OBJECTIUS GENERALS

- Explorar les possibilitats de la creació artística contemporània en el marc del camp comú entre arquitectura i escultura en el context urbà.
- Generar una metodologia de projectes adient a les necessitats plàstiques d'aquest projecte que es pugui aplicar a d'altres més endavant.
- Iniciació en l'estudi teòric en l'àmbit de l'art públic.
- Millorar l'espai a l'abast.

2.2.OBJECTIUS ESPECÍFICS

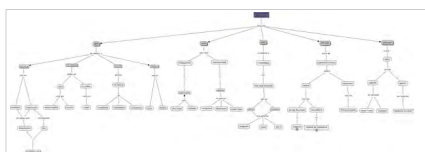
- Posar en pràctica i el perfeccionament dels coneixements tècnics adquirits en el grau en relació al color, la matèria i la forma.
- Experimentar amb diversos materials de motlles.
- Iniciar el treball al carrer.
- Exposar sintètica i ordenadament les idees que subjauen al projecte.
- Descobrir artistes que treballin dins del camp marc dels punts comuns entre arquitectura i escultura.

3. METODOLOGIA

Si bé sembla que creació i projecte poden ser contradictoris a primera vista, el procés de creació artística és essencialment intuïtiu, la qual cosa no implica que se n'exclouï qualsevol tipus de mètode. De fet, tot i que el plantejament de la metodologia de projectes es sol veure com una seqüència lineal, és ben impossible si es tenen en compte factors sensibles com la intuïció. És comú als processos de creació artística que s'anteposi prèviament una idea abstracta de manera que aquests s'acabin convertint en la cristallització d'un

1 <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/>

2 MARÇAL, H., KELSO, F. i NOGUÉS, M., 2008. Guia per a l'ús no sexista del llenguatge a la Universitat Autònoma de Barcelona



Mapa conceptual, 2014

Creació de l'autor amb l'eina Cmap Tools

projecte ideal. Entre la idea i la forma, doncs, és on es situa necessàriament el projecte que aquí es descriu.

En els processos creatius no és factible operar d'igual manera com ho fa el mètode científic, mitjançant axiomes³. Moltes vegades, la natura mateixa del procés creatiu té un caràcter interactiu i una forma més propera a una espiral evolutiva que a la d'una escala recta. Això és així degut a que les diferents parts que el conformen es solapen en el temps i es van verificant constantment a través dels diferents estadis sense haver d'esperar a què les fases prèvies hagin estat concloses. Es tracta, doncs, d'un procés continu en què les parts es van avaluant a mesura que evoluciona. Per això s'ha de considerar el mètode d'aquest procés tant o més important que el resultat final.

Tot i així, es pot fer una temporització aproximada del projecte en quatre fases. En una primera fase prèvia es va formular el projecte i es van organitzar un seguit d'idees més o menys vagues entorn a una de cada cop més clara. En una segona fase de desenvolupament de projecte, van simultaniejar-se la investigació teòrica, el treball de camp i l'experimentació formal. En una tercera fase, s'analitzen les dades extretes del treball de camp i del taller i es produeixen les peces per a col·locar. En una quarta fase es duen a terme les intervencions i es cataloguen.

3.1. PRIMERA FASE: FORMULACIÓ DEL PROJECTE.

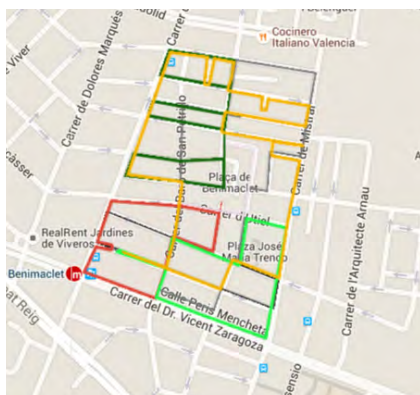
La llavor de les intervencions són, d'una banda, la necessitat de formar part de la realitat i transformar-la positivament i, d'altra banda, l'interès al voltant de l'escultura i el suport arquitectònic.

Així, en una primera fase, es va imposar la necessitat d'aclarir les premisses de les quals s'anava a partir. Els esbossos i collage primigenis⁴ versaven sobre l'adherència de peces de caràcter geomètric i abstracte en l'arquitectura que incitaven a la idea de pròtesi. A aquestes, però, els hi mancava caràcter integrador i una dimensió funcional en un sentit ampli.

A partir d'aquestes idees vagament perfilades, es van dur a terme pluges d'idees en forma d'esquemes de bombolles a partir dels quals es van desenvolupar mapes conceptuals més elaborats. En aquests es va provar de respondre les preguntes bàsiques que un projecte planteja (Qui? Què? Com? On? Quan? Per què?) per tal d'establir quines vies eren prioritàries o podien

³ ESTEVE DE QUESADA, A. *Creación y proyecto : el método en diseño y otras artes*, p.72

⁴ Tots consultables a: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/03/esbossos-iniciais.html>



Plànol 1: Rutes, 2015
Captura mapa on-line

Plànol 2: Punts d'interés, 2015
Captura mapa on-line

ésser més interessants⁵.

A partir d'aquests esquemes, i després de les primeres lectures, es varen prendre les primeres decisions. Primerament, es decidí quin seria l'àmbit en el que es durien a terme les intervencions: el barri de Benimaclet. Seguidament, es va abandonar la idea de treballar amb grans volums tridimensionals de materials pesats i es va adoptar l'escaiola i l'emmotllat com a material i tècnica ideals pel tipus de formes que s'estaven considerant.

3.2. SEGONA FASE: TREBALL DE CAMP I EXPERIMENTACIÓ

3.2.1 Treball de camp: mapatge de Benimaclet

Es van començar duent a terme un seguit de passejos sense rumb en els quals s'establí un diàleg sensible amb l'espai urbà. Aquestes sortides evidenciaren ràpidament la necessitat d'emprar un mètode analític per tal de catalogar d'alguna manera el recorregut de la mirada.

Càmera i plànol en mà es va dur a terme una primera sortida. Es va fotografiar tot allò que atreia l'atenció: portes, finestres, façanes, textures, objectes i demés detalls. És llavors quan es va començar a fer servir l'eina *MyMaps* de Google, per tal de catalogar la sortida. A més de crear un plànol on s'anaven col·locant les fotos, es pujava tota aquesta informació a un blog.

Aquesta primera ruta, tot i que de manera inconscient, ja dibuixava el perímetre d'allò que seria l'àrea de treball al barri. Dins d'aquesta zona, la qual més endavant definirem com a secció, es van dur a terme sis sortides més, tal com s'observa al plànol 1. Totes es troben detallades en sengles entrades del blog, a les quals es poden trobar una selecció de casi 400 fotografies fetes en el transcurs del procés⁶.

Tota la informació fotogràfica i geogràfica es va abocar sobre un mapa interactiu nou⁷, en el que cada punt representava el lloc exacte on s'havia fet una o diverses fotografies que, de manera interactiva, es podien consultar fent clic sobre el localitzador. El plànol 2 en representa una captura.

5 Per consultar en tamany complet: http://4.bp.blogspot.com/-AVvFPHa4UWw/VZVOU-tooEkl/AAAAAAAAAJNA/Del12Wz8r3E/s1600/mapa%2Bconceptual_TFG.jpg

6 Sortida 1: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/03/sortida-1.html>

Sortida 2: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/03/deriva-2.html>

Sortida 3: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/04/blog-post.html>

Sortida 4: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/04/sortida-4.html>

Sortida 5: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/04/sortida-5.html>

Sortida 6: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/05/sortida-6.html>

Sortida 7: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/sortida-7.html>

7 Consultable a: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/punts-dinteres.html>

3.2.2. Experimentació al taller

Poc després d'iniciat el treball de camp, es començaren les experiències al taller amb l'escaiola. Es partí de les premisses ja citades de no generar volums excessius i treballar en escala no-monumental. A partir d'un mètode de combinatòria de tres paràmetres (natura del motlle, color i forma) es van ordenar diferents grups de proves.

Unes primeres proves van ser de caràcter geomètric i partien d'esbossos en cartró, desenvolupats amb el professor Pablo Sedeño a l'assignatura Escultura i Entorn. Unes segones estaven ja encarades a relleus en format de rajola i en elles s'experimentava també amb les formes. El tercer grup de proves ho feia amb el color i retardants per l'escaiola. En el quart, es van provar materials alternatius d'emmotllat.

Va ser a l'acabar aquesta etapa quan es van prendre dues decisions que afectarien l'aspecte final del projecte: d'una banda, el policromar l'escaiola en comptes de tenyir-la i, de l'altra, la utilització de la fusta també com a material. Pel que fa a la primera decisió, es va prendre per la dificultat de copiar colors que es trobaven al carrer i, la segona, per una qüestió pràctica deguda a la fragilitat de l'escaiola en planxes de poc gruix.

Per tal de poder crear peces adequades a les manques de ceràmica, va ser necessari prendre mesures dels forats en l'enrajolat. Això va fer que en les últimes sortides ja es prenguessin mides immediatament després de fer les fotografies .

La introducció de la silicona per tal de treure motlles del natural en l'arquitectura va suposar una ampliació substancial de les possibilitats plàstiques. Això va ser així pel fet de descobrir el material a l'assignatura de Tècniques de Reproducció Escultòrica impartida pel professor Jaime Tenas.

Arribats a aquest punt, es va dur a terme un canvi d'estratègia substancial per tal de desbloquejar algunes idees prèvies a nivell estètic. Així, es va abandonar la idea de generar formes i colors que no tinguessin un caràcter integrador amb l'entorn i es va decidir començar a treballar amb l'arquitectura com a figura. D'igual manera, s'estudiaren les formes en què es podien reproduir elements arquitectònics o decoratius per tal de deslocalitzar-los i generar la idea d'intersticis.



3.3. TERCERA FASE: PRODUCCIÓ

3.3.1. Anàlisi, classificació i ponderació de la informació extreta en el treball de camp

Va ser aleshores quan, després d'analitzar les fotografies fetes en el procés de mapatge, es van poder classificar els espais en dues grans categories: d'una banda, els objectius a intervenir i, d'altra banda, la decoració susceptible a ser emulada. En el primer grup s'encabiren ferides que hi poden haver en la pell del barri. Les tipologies serien les següents:

- Rajoles ceràmiques trencades en façanes
- Manques de rajoles ceràmiques en façanes
- Manques de maons
- Forats al morter que enllueix façanes
- Estants a llindes de portes i finestres
- Estants a cornises
- Regates decoratives en façanes
- Manques de peces ceràmiques en balcons
- Testos de morter o fusta malmesos

En el segon grup es troben els elements que són susceptibles de ser mititzats en quant matèria i forma, i són els de la relació següent:

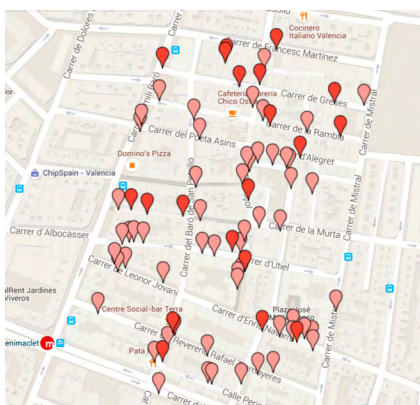
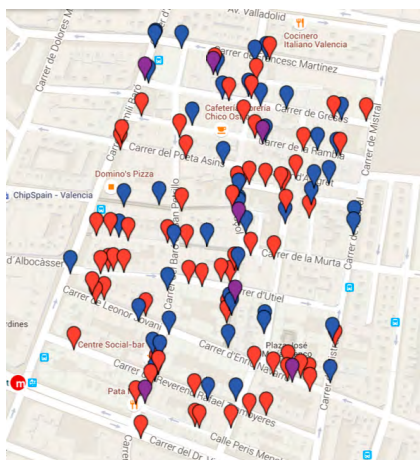
- Decoració ceràmica en façanes
- Elements decoratius de morter
- Persianes metàl·liques i reixes
- Decoració de portes de fusta
- Maons de respiració
- Rajoles hidràuliques al terra dels portals
- Tapes del clavegueram
- Tipografia en rajola ceràmica
- Parts del mobiliari llençat a les escombraries
- Mobiliari urbà

Carles Llonch Molina
Sense títol, esboç de cartró al carrer, 2014
Cartró

Carles Llonch Molina
Sense títol, esboç de cartró a interior, 2014
Cartró

D'aquesta classificació en sortí un mapa nou, en el qual es diferenciaven per colors els elements corresponents a una categoria dels corresponents a l'altra. Així, doncs, es marca en color vermell els possibles espais a intervenir; en color blau, els possibles orígens d'inspiració o còpia, i en violeta aquells que podrien correspondre a totes dues categories, tal com es pot observar al plànol 3.

Arribats a aquest punt ja es començaven a entreveure al taller les possi-



Plànol 3: Punts classificats, 2015
Captura mapa on-line

Plànol4: Ponderació dels punts
d'intervenció, 2015
Captura mapa on-line

bles solucions formals que es podien prendre, tal com veurem més endavant. Es va procedir a fer una classificació i ponderació dels espais a intervenir. D'una primera tria se'n van destriar els que resultaven més interessants, representats al plànol 4 pels punts de color més intens⁸.

Amb els restants se'n va fer una taula en la qual es nombrava els espais a intervenir i es relacionaven amb les possibilitats d'espais a emular. A aquesta s'hi afegiren les mesures que s'havien pres in situ i poc a poc s'anava concretant el material, el color i la tècnica de emmotllat (en cas necessari) que s'anaven a fer servir. D'aquesta manera és va dur a terme una planificació adequada d'allò que posteriorment s'anava a desenvolupar al taller. La taula es pot consultar al següen enllaç:

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/taula-evaluacio.html>

3.3.2. Producció sistemàtica

Amb la informació ben estructurada, es va planificar la producció de les peces. Es van diferenciar les que es produïen en escaiola mitjançant emmotllat d'aquelles que es produïen en fusta, ja sia creades o extretes de peces reciclades al carrer. Fou llavors quan es va sortir al carrer a extreure motlles de silicona de les formes triades. Aquesta part del projecte es descriu detalladament a l'apartat dedicat als processos.

3.4. QUARTA FASE: INSTAL·LACIÓ I CATALOGACIÓ

Amb totes les peces creades es va començar a sortir al carrer a col·locar-les. D'una banda, a les cases habitades i, de l'altra, a les deshabitades o abandonades.

A les propietats habitades es trucava a la porta sempre i s'explicava el projecte. Tot seguit es demanava permís per a poder fer les fotografies. Si les persones que hi viuen no hi eren, es tornava un altre dia. Es va donar el cas que, en certs espais els habitants, donaren permís per instal·lar-les definitivament mitjançant adhesius industrials. D'altres varen donar permís per a fer-ho temporalment i la majoria només va permetre fer-ne la catalogació.

En el cas de les cases deshabitades, es va provar de conèixer-ne la propietat de manera verbal, parlant amb els veïns. Davant de la impossibilitat de fer-ho en la majoria es va decidir instal·lar-hi les peces de manera temporal.

⁸ Plànol interactiu a: <http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/llocs-on-sha-intervingut.html>

4. ACOTACIÓ CONCEPTUAL DEL MARC D'ACTUACIÓ DEL PROJECTE

Si s'hagués de definir aquest projecte en una sola frase, es diria que tracta d'una *intervenció d'art públic independent en la qual es col·loquen estructures en interferència amb l'arquitectura, les quals proven de generar una acupuntura urbana en una secció de l'espai a l'abast mitjançant la creació d'intersticis*. En el present capítol es provarà de justificar la utilització de cadascun d'aquests termes.

4.1 INTERFERÈNCIES EN L'ENTORN URBÀ

4.1.1. *Interferències entre arquitectura i escultura*

Aquest terme es va prendre en un principi de l'obra del teòric Javier Madueño, que el fa servir per descriure l'àmbit de confluència entre l'arquitectura i l'escultura inaugurat als anys 60 en el que les dues disciplines s'influencien l'una a l'altra.

Si bé escultura i arquitectura han estat estretament relacionades en tota la Història de l'Art, obres de finals del segle XIX com *Les portes de l'infern* de Rodin van suposar en gran mesura l'inici de la reivindicació de l'escultura com a art autònoma en la manera que les avantguardes ho entengueren.

Haurien de passar molts anys fins que d'altres artistes comencessin a interessar-se en aquestes derives. Un dels primers en fer-ho va ser Constantin Brancusi, que l'any 1938 creà, a la ciutat romanesa de Tîrgu Jiu, un ambient escultòric format per tres peces desplegades sobre un eix de més d'un kilòmetre. *La porta del petó*, *La columna sense fi* i *La taula del silenci* no només reproduïen formes dels monuments commemoratius tradicionals, sinó que, a més, eren transitables, és a dir, tenien una concepció gairebé urbanística.

La gradual pèrdua del seu caràcter antropomorf de l'escultura durant les avantguardes fa que algunes pràctiques s'apropin a tesis d'abstracció que la porten a parlar de la natura mateixa de l'espai. Un exemple d'això són les caixes buides de finals dels anys 50 de Jorge Oteiza. En elles s'allibera el centre de l'escultura mentre es genera quelcom molt semblant a l'espai arquitectònic.

Una dècada més tard, als anys 60, s'inicien les interferències pròpiament dites entre escultura i arquitectura. Mitjançant un procés de contaminació, l'escultura pren tècniques, formes i fins a usos arquitectònics, mentre l'arquitectura assimila algunes propostes de l'escultura. Un exemple



Auguste Rodin (en col·laboració amb Camille Claudel)

Les portes de l'Inferno, 1880-1917

Bronze

Constantin Brancusi

La columna sense fi, 1938

Pedra

Jorge Oteiza

Caixa buida, 1958

Acer corten



d'aquestes primeres interferències pot ser l'obra de Carl Andre *Plain* de 1969, el caràcter de la qual ataca el concepte volumètric de l'escultura tradicional alhora que genera un espai eminentment arquitectònic, gairebé geogràfic. De fet, Andre i altres escultors minimalistes com Robert Morris o Donald Judd seran els que protagonitzaran l'inici de les interferències, precisament per trobar-se en la condició categòrica negativa de l'escultura, com veurem més endavant.

L'escultura, en entrar en l'espai d'interferència, hauria perdut el seu centre i en molts casos adquireix el caràcter espacial típic de l'arquitectura. Les escultures, mancades de centre, estableixen relacions noves i indissolubles amb l'espai que les envolta⁹. D'aquesta manera comencen a moure's per zones que costa descriure com a escultòriques, però que, com veurem en el següent punt, poblen un camp expandit comú.

4.1.2. Estructures axiomàtiques

El terme *estructura axiomàtica* acotaria una mica més en certa mesura l'àmbit d'interferència entre arquitectura i escultura. Va ser encunyat per Rosalind Krauss al seu text *L'escultura en el camp expandit*, publicat per primer cop l'any 1979¹⁰. En aquest escrit l'autora es pregunta sobre la incapacitat de la categoria tradicional *escultura* per tal de descriure una sèrie de pràctiques que en el seu temps s'estaven duent a terme.

⁹ MADERUELO, J. *El espacio raptado : interferencias entre arquitectura y escultura*. p.68

¹⁰ KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. A: *La posmodernidad*



Carl Andre
Plain, 1969
Zinc

Robert Morris
Two columns, 1961
Fusta i acrílic

La seva tesi defensa que si bé en l'antiguitat la lògica de l'escultura era indissoluble de la del monument i la fita, des de finals del segle XIX s'havia produït una important transformació a partir d'obres com el *Monument a Balzac* de Rodin. Aquesta mutació o moviment cap avall que es va iniciar amb la pèrdua o absorció del pedestal desemboca en l'autonomia total de l'entorn. Això hauria portat cada cop més les pràctiques escultòriques cap a un terreny d'absència categòrica en el que es definien de manera negativa com allò que es trobava en o davant d'un edifici que no era un edifici, o allò que es trobava al paisatge que no era un paisatge¹¹. És en aquesta condició on es troben precisament les obres dels minimalistes, com per exemple *Two Columns* de Robert Morris, formes abstractes de geometria contundent la condició escultòrica de les quals es determina per ser allò que està a la sala que no és realment la sala¹².

Amb la finalitat de crear un marc que permeti categoritzar aquelles noves produccions que s'escapaven d'aquesta definició negativa, Krauss estableix una estructura lògica que posa en relació els elements paisatge i arquitectura i els seus oposats (no-paisatge i no-escultura). Crea així tres categories que no poden ser assimilades com a escultura, però que comparteixen el mateix camp¹³. La d'*estructures axiomàtiques* en seria una, la qual pretén descriure la possibilitat de treballar simultàniament entre l'arquitectura i la no-arquitectura.

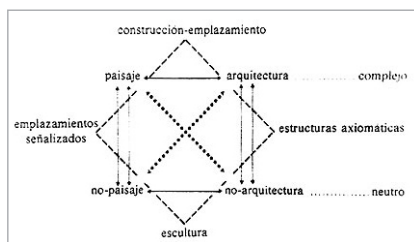
Es podria definir aquestes estructures axiomàtiques com intervencions que d'alguna manera son inseparables de l'arquitectura. El terme axiomàtiques faria referència a aquesta impossibilitat. L'obra transforma l'arquitectura sense que aquesta perdi la seva essència. Un exemple paradigmàtic d'aquesta categoria serien les obres de Gordon Matta-Clark en les quals foradava o tallava edificis. A *Splitting* l'artista tracta l'edifici com un bloc de pedra i en secciona completament teulada i pisos, fent que l'arquitectura i la intervenció siguin inseparables, val a dir, d'una manera radical. Altre exemple serien les obres de Rachel Whiteread, autora sobre la qual, juntament amb Matta-Clark, es parlarà detalladament més endavant.

És important, doncs, per tal de crear lligams entre aquesta categoria i el projecte que ens ocupa, entendre la manera en què es vol cridar l'atenció sobre la arquitectura. No només se la cita i se la fa figura a representar, sinó que n'esdevé referent i suport. En aquest sentit, les intervencions que es proposen es poden considerar estructures axiomàtiques ja que aquestes no s'entén sense l'arquitectura i l'espai que les envolta.

11 *Ibid.* p.65

12 *Ibid.* p.66

13 *Íbid.* p.68



Rosalind Krauss
Camp expandit de l'escultura, 1979

Gordon Matta-Clark
Splitting, 1974
Documentació fotogràfica d'intervenció

En el cas de la intervenció del projecte les formes escultòriques no es poden entendre de manera separada a l'entorn arquitectònic, el qual a la vegada n'és suport.

4.1.3. Diferències entre art públic i monument

Com ja hem dit abans, Rosalind Krauss assenyala que la lògica de l'escultura era en l'Antiguitat inseparable de la lògica del monument. Aquest últim s'assenta en un lloc concret i parla de manera simbòlica d'aquell lloc. Com tenien vocació de senyalitzar i representar, normalment eren figuratives i verticals i els seus pedestals formen una part important de l'escultura. El pedestal era l'intermediari entre l'escultura i l'emplaçament¹⁴.

No obstant, a mesura que aquesta lògica s'abandona apareixen un seguit d'intervencions en l'espai comú que es poden catalogar com a art públic en un sentit ampli. Aquest, tot i tenir la mateixa capacitat que el monument de convertir l'espai urbà en lloc en sentit sociològic, no imposa necessàriament cap significat. En canvi, no era així en el monument commemoratiu de l'antiguitat, el qual sorgí com imposició del poder i propaganda. Sí comparteixen, però, el fet que tots dos estan destinats a la ciutadania o els vianants en general.

El monument commemoratiu es va buidar del seu significat polític i religiós quan el poder va canviar de mans cap al capital. La publicitat urbana, en certa mesura, va ocupar el seu lloc en la pugna per l'espai de representació que és el carrer¹⁵. Per tant, podem fer un ús més acotat del terme art públic per designar una pràctica diametralment oposada a monument, en el sentit de l'afirmació de l'escultor Siah Armajani:

«L'art públic és no-monumental. És baix, comú i proper a la gent»¹⁶.

En aquesta accepció més acotada del terme, les intervencions d'Art Públic no es troben col·locades arbitràriament i tenen un caràcter funcional, ja que neixen des de l'estima a la ciutat i il·lustren la necessitat de vetllar per ella com a bé comú, no des de la imposició institucional, sinó des de la vivència ciutadana¹⁷. En aquest sentit, l'art públic està lligat dialècticament al lloc, al qual pretén en certa manera transformar i enriquir.

4.1.4. Art públic independent. Intervencions específiques

Des dels anys vuitanta, però, existeixen una sèrie de pràctiques en diàleg

¹⁴ *Íbid.* p.64

¹⁵ MADERUELO, J. *Op. Cit.* p.147

¹⁶ Citat a: MADERUELO, J. *La pérdida del pedestal.* p. 74

¹⁷ MADERUELO, J. *El espacio raptado : interferencias entre arquitectura y escultura.* p.165

amb l'entorn de la ciutat que no provenen d'entorns acadèmics ni de circuits tradicionalment artístics. Aquestes es troben dins de l'àmbit del denominat *art urbà*, que engloba les formes d'actuació artística a l'espai públic que van més enllà del grafiti, però que hi tenen certs aspectes en comú com ara la il·legalitat.

Alguns investigadors defensen l'art urbà com un art públic independent el qual no està comissariat ni remunerat i que és abandonat a la seva sort. A més a més, aquest es trobaria subjecte a una condició d'il·legalitat de forma irremeiable¹⁸.

Dins de l'ampli àmbit de l'art urbà, hi han un seguit de pràctiques que dialoguen més estretament amb l'entorn arquitectònic i amb l'urbanisme. Aquestes tenen moltes vegades un component espacial o tridimensional afegit que fa que es puguin inscriure en la categoria d'estructures axiomàtiques de Krauss. Abarca les anomena intervencions *específiques* i les defineix de la següent manera:

«Cada peça neix de l'observació de l'entorn i és producte d'un procés creatiu que parteix de les particularitats d'una ubicació concreta. L'artista de la intervenció específica sol utilitzar, modificar o replicar elements del paisatge urbà. D'aquesta forma, la manera en què l'artista es fa amb el lloc –el que denominem *localització*(...)– es converteix en l'únic component de la proposta artística.»¹⁹

D'aquest àmbit interessen els autors en els quals hi ha una forta sensació de llibertat creadora, moltes vegades de caràcter lúdic. Les seves obres transmeten als vianants la idea de potencialitat de transformació, principalment degut a l'economia de mitjans amb què són produïdes. En la seva obra no hi ha ocultament, sinó que s'evidencien les estructures i els materials de manera que qualsevol persona pot sentir que és capaç de reproduir-la.

4.2. ÀMBIT D'INTERVENCIÓ

L'àmbit d'intervenció del projecte, en tant espai, es pot definir des de diferents òptiques. En aquest apartat es provarà de fer-ho des de tres en concret: una de geogràfica, una de vivencial i una de psicològica.

18 ABARCA, J. El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad. p. 42

19 *Ibid.* p.48



Plànol 5. Situació del barri de Benimaclet, 2015

Captura mapa on-line

4.2.1. Espai geogràfic: el barri

Benimaclet és un dels huitanta-set barris que segons l'Ajuntament té la ciutat de València.

Inscrit en el districte número catorze del mateix nom, es situa al nord-est de Ciutat Vella, tal com s'observa al plànol 5. Benimaclet té els seus orígens en una alqueria musulmana conquerida al segle XIII per Jaume I. Des de principis del segle XV i fins a les desamortitzacions del segle XIX va pertànyer al capítol de la Catedral de València. Es va mantenir com a poble independent fins que el 1882 va passar a ser una pedania de València, fins el 1972, quan es va convertir en barri. Des de llavors, el fort creixement urbanístic acabà d'inscriure el barri en l'urbs i el va separar de manera traumàtica de l'Horta amb la construcció de la Ronda Nord²⁰.

La seva història es reflexa en l'eclecticisme arquitectònic, com passa amb molts d'altres nuclis de l'Horta de València. Al centre de l'antiga vila conviuen edificis amb alçades que van des de plantes baixes fins a sis plantes i humils edificis eminentment agraris amb d'altres amb façanes profusament decorades en aquell estil alegrement heterodox que és el modernisme popular Valencià.

A nivell demogràfic es tracta d'un barri on el 2014 vivien gairebé 29.000 persones de diversa procedència; la majoria, d'edat avançada, que conviuen amb una gran població d'estudiants vingudes de fora. L'economia local, dedicada a l'horta fins fa relativament poc, s'ha vist abocada al sector terciari²¹.

4.2.2. Espai vivencial: l'espai a l'abast

<<L'home no es troba a l'espai com (...) un objecte en una caixa sinó que la vida consisteix de manera originària en aquesta relació amb l'espai i no pot ser deslligada d'ell ni de manera ideal²²>>

El barri de Benimaclet, però, és també aquell que s'habita. Representa l'espai en el qual es desenvolupa el dia a dia i, per tant, en un sentit pragmàtic es pot definir com l'espai a l'abast, entenent aquest últim com a aquella zona de l'espai que s'habita a la qual s'està lligat amb un sentiment de pertinença i que, a més a més, fa de pont entre la llar i el món. Si es fa una lectura inversa d'això últim, l'espai a l'abast es podria definir també com l'àmbit des del qual

20 MORENO, F. B. Benimaclet, 1974-1999:XXV aniversari de l'Associació de Veïns de Benimaclet.

21 Oficina d'estadística de l'Ajuntament de València. *Estudis de districtes de la ciutat de València*. Consultable a: http://www.valencia.es/ayuntamiento/webs/estadistica/inf_dtba/pub/Districte_14.pdf

22 BOLLNOW, O.F. *Hombre y espacio*. p.29



Plànol 6. Àmbit d'intervenció del projecte en relació amb el Barri de Benimaclet, 2015

Captura mapa on-line

s'actua per tal d'incidir al món.

També es tracta de l'*espai d'empara*, aquella ampliació de la llar on existeix familiaritat. El ja citat sentiment de pertinença és important per tal de no caure en una intervenció d'"artista paracaigudista" en la qual existeix vincle entre l'artista i l'entorn només de manera superficial.

Per això s'ha de considerar l'espai existencial, és a dir, aquell en relació amb l'existència de l'ésser humà del qual n'és l'origen i el centre permanent d'allò que Bollnow anomena *espai vivencial*.

Per tal de considerar l'espai vivencial és important reconèixer que el primer que queda lligat al subjecte és la llar. Aquest és el punt des d'on es parteix i a on es torna, el centre organitzador dels seus llocs. Les persones necessiten d'alguna manera un centre a través del qual queden arrelades al seu entorn i al qual es refereixen totes les seves circumstàncies espacials²³. Habitar significa tenir un lloc fixat en l'espai al que es pertany i al qual s'està arrelat, però aquest no ha de ser un simple punt, sinó que ha de tenir certa extensió²⁴.

4.2.3. Espai psicològic: una secció del barri de Benimaclet

L'extensió d'aquest espai que s'habita la generen tant l'urbanisme com la percepció subjectiva d'aquest. En el cas de l'àmbit d'actuació del projecte, es tracta d'una secció del barri de Benimaclet circumscrita a un perímetre establert pels carrers Mistral, Emili Baró, Doctor Vicente Zaragozà i avinguda Valladolíd, tal com es pot observar al plànol 6. Aquests carrers no només tenen una funció de frontera en els trajectes quotidians de les vianants degut a les seves característiques, sinó que també dibuixen el perímetre a partir del qual la forta influència identitària de l'arquitectura del centre disminueix.

I és que Benimaclet respon a una tipologia que per la seva història té un nucli d'un marcat caràcter, rodejat per un gradient temàtic que va disminuint a mesura que s'allunya un d'aquest punt. Els carrers de vianants i les cases baixes generen un node potent a partir del qual es crea una zona homogènia més vasta, simplement per "radiació"; és a dir, per la sensació de proximitat a aquest punt²⁵.

Quan parlem de la idea de secció ho fem referint-nos a elles com ho fa Kevin Lynch tot dient que són zones urbanes relativament grans en les quals l'observador pot ingressar amb el pensament i que tenen cert caràcter en

23 *Ibid.* p.117

24 *Ibid.* p.121

25 LYNCH, K. *La imagen de la ciudad*, p.89

comú²⁶. Aquest caràcter comú estaria indicat per una unitat temàtica basada en una infinita varietat de parts integrants que poden estar formades per qüestions arquitectòniques o formals com la textura, l'espai o el tipus de construcció, però també per qüestions sociològiques com l'ús, l'activitat o els habitants²⁷.

Paradoxalment, aquesta força identitària que genera unitat temàtica a Benimaclet es percep gràcies a la natura pintoresca i eclèctica de l'arquitectura que pobla aquest nucli d'irradiació. Les façanes d'edificis dels últims quaranta anys segueixen incloent decoració ceràmica, per influència del modernisme popular. És per això que en el projecte, encara que s'intervingui sobre rajola, es fa sobre edificis construïts en èpoques molt diferents.

És interessant el fet que, quant més s'habita en una ciutat, menys es percep com una unitat temàtica i més com una superposició de vivències. La percepció d'una persona que s'acaba de mudar a una ciutat és completament diferent a la d'algú que hi viu des de fa molts anys. Això és així perquè les persones es fan una imatge de la ciutat basada en un seguit de senderes a través de les quals l'observen i la transiten. Mitjançant la superposició d'aquestes rutes les persones organitzen i connecten els altres elements de l'urbs. És precisament a partir de les senderes personals, que de manera natural conformen la visió de l'espai que s'habita, que es van iniciar en primer terme les rutes en la fase de mapatge.

4.3. LA INTERVENCIÓ COM A CURA

4.3.1. Restauració identitària i acupuntura urbana

A principis del segle XIX van sorgir els dos paradigmes oposats que suposarien els inicis de la restauració moderna de béns culturals. D'una banda, el teòric anglès John Ruskin representava un corrent arqueològic que defensava la permanència de les ruïnes com a receptacles de l'esperit de les construccions. D'altra banda, l'arquitecte francès Eugène Viollet-le-Duc defenia un corrent de reconstrucció. Aquest últim pensava que allò important en una restauració era tornar les construccions a un estadi estilístic unitari, encara que no fos l'original. Les intervencions realitzades sota aquest criteri, tot i estar basades en criteris històrics documentats, requerien en molts moments de la recreació i de la invenció.

D'una manera semblant, les intervencions que aquí es proposen són una

26 *Ibid.* p.84

27 *Ibid.* p.86



reivindicació de l'estil d'una zona urbana. Es proposa fer visible la temàtica unitària del barri, de la qual se n'ha parlat en l'apartat anterior, mitjançant la reconstrucció física de part de la seva arquitectura. Es poden considerar com una restauració o també com un exercici d'*acupuntura urbana*, concepte encunyat per l'arquitecte i polític brasiler Jaime Lerner.

Amb aquest concepte, Lerner vol referir-se a totes aquelles accions puntuals que en l'entorn urbà tenen una funció de millora. Com faria un acupuntor, es tractaria d'actuar sobre un punt amb una punxada d'agulla que millora aquest punt i l'àrea que el rodeja. Per fer-nos una idea i emprant les seves paraules

<<Sempre vaig tenir la il·lusió i l'esperança que amb una punxada d'agulla seria possible curar les malalties. El principi de recuperar l'energia d'un punt malalt o cansat per mitjà d'una simple punxada té a veure amb la revitalització d'aquest i de l'àrea que hi ha al seu voltant>>²⁸

Podrien ser acupuntures urbanes tant la recuperació d'un espai d'horta per a fer un hort comunitari com la solidaritat anònima dels ciutadans o la simple ampliació de l'amplada d'una acera. En aquest sentit, qualsevol intervenció humana sense que es plantegi ni es dugui a terme cap obra material pot acabar sent una acupuntura.

Un acte d'acupuntura és el de mantenir o rescatar la identitat cultural d'un lloc concret²⁹ o afegir un nou costum o un hàbit a la manera de ser d'un lloc. D'aquí que les intervencions proposades en aquest projecte operen no només en un terreny merament físic, amb la cura de les façanes, sinó que també ho fan en un camp més profund i emocional.

Un cop dit això, cal tenir present que Benimaclet no és precisament una zona amb problemes identitaris, doncs existeixen iniciatives ciutadanes de documentació i reivindicació històrica que testifiquen la bona salut de què gaudeix el barri en aquest sentit³⁰. En definitiva, es tracta de generar la sensació de pertinença que fa més habitable la ciutat i de fer recordar la importància de valorar l'espai compartit que és el carrer..

4.3.2. Intersticis i esperit lúdic

<<De tal manera està organitzat l'espai concret de l'activitat pràctica a la vida humana que a cada objecte se li destina un lloc. Aquest ordre espacial està creat només en una part mínima per l'home. En gran mesura se'l tro-



Rajola decorativa clàssica a una façana de Benimaclet, 2015

Rajola decorativa contemporània a una façana de Benimaclet, 2015

28 LERNER, J. *Acupuntura urbana*, p.5

29 *Ibid.* p.9

30 *Benimaclet Conta n'és un exemple dedicant-se a la reivindicació de la memòria popular:* <http://benimacletconta.com/ca/>



Carles Llonch Molina
Interferència al carrer Rector Zaragoza número 3, 2015
 Fusta, acrílic i vernís

ba ja com un ordre supraindividual en el que ha nascut. >> ³¹

Aquesta cita descriu la percepció comú de la persona que viu en l'entorn majoritàriament utilitarista de la ciutat moderna. L'acupuntura que es du a terme en el present treball pretén desestabilitzar aquesta percepció mitjançant la introducció d'una dinàmica lúdica, de la mateixa manera que ho pretenien situacionistes com Constant Nieuwenhuys.

Aquest artista holandès diferenciava entre la societat utilitarista, la realitat fonamental de la qual seria l'explotació de la força de treball de l'ésser humà, i la societat lúdica, aquella utopia on l'ésser humà s'ha alliberat del treball i es dedica a desenvolupar la seva creativitat, que per ell seria la llibertat feta realitat³².

En aquest sentit es proposa, en certa mesura un *détournement*, la tergiversació de la ciutat que incita a cercar les textures copiades en l'entorn més proper, com si es tractés d'un joc de pistes. Es poden anomenar aquestes situacions com a parèntesis o intersticis d'allò continu que suposa la quotidianitat.

El teòric francès Nicolas Bourriaud en el seu llibre *Estètica Relacional*, introdueix el concepte d'*interstici social*, el qual, a la seva vegada, pren de Marx, que l'utilitzava per fer referència a les comunitats que escapaven de les pràctiques econòmiques del capitalisme i suggerien possibilitats d'intercanvi diferents com el troc. Els intersticis socials, doncs, serien aquells espais lliures enfront de les zones de comunicació imposades³³.

De la mateixa manera, les intervencions que proposem actuarien com a intersticis en el sentit que tenen com a finalitat obligar la mirada a apartar-se dels recorreguts que la quotidianitat i l'ús continuat de l'espai han establert. Prova de modificar les senderes mitjançant la percepció sensorial. La primera impressió de sorpresa, tot i succeir en un instant, ja transmet la potencialitat que és possible la incidència de les ciutadanes en l'entorn. Aquest fet, però, es dona en tot l'art públic independent, el qual obliga la mirada a apartar-se dels recorreguts habituals.

No obstant, com ja s'ha dit abans, en la intervenció que es proposa hi ha certa interactivitat i esperit lúdic. Això es dona pel caràcter de cita que tenen les peces, les quals, tot i trobar-se en un punt concret, en remetent a un altre en diferents nivells d'evidència. D'aquesta manera és com s'indueix a la modificació de les senderes quotidianes.

31 BOLLNOW, O.F. , *Op. cit.* p.189

32 CONSTANT. *La nueva Babilonia*. p. 10

33 BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. p.13



Carles Llonch Molina
Interferència al carrer Rector Zaragoza número 46, 2015
 Escaiola, aerosol i vernís

Gordon Matta-Clark
Conical Intersect, 1975
 Documentació fotogràfica de la intervenció

5. ANTECEDENTS

5.1. ESTRUCTURES I ARQUITECTURA

5.1.1. Gordon Matta-Clark

És un dels referents directes que va redimensionar els límits dels vincles entre arquitectura i escultura amb obres com *Conical Intersect* o *Split*. Nascut a Nova York l'any 1943 i mort prematurament l'any 1978, va començar estudis d'arquitectura que no va acabar mai.

En les obres citades, l'artista executa talls en l'arquitectura. Empra les eines de talla de l'escultor tradicional per fer sobre els edificis un exercici de desconstrucció. La seva intervenció, doncs, és absolutament inseparable de l'arquitectura complint així, de la manera més radical, la condició d'estructura axiomàtica que descriu Krauss.

Matta-Clark fa una lectura materialista de l'arquitectura, ja que la seva obra proposa aturar en gran mesura el cicle de producció i consum al que està avocada l'arquitectura sota el sistema capitalista. Ho fa practicant una arquitectura en negatiu, tergiversant dràsticament els seus usos tradicionals³⁴.

Tot i el caràcter de desconstrucció, en principi diametralment oposat als plantejaments del projecte que aquí es defensa, es poden establir certs vincles que el fan un referent inqüestionable. Un d'ells seria el fet de revisar l'estratègia dadaïsta del retallar i empegar, una tergiversació, un *détournement* tal com dirien els situacionistes, i aplicar-la en l'escultura.

Uns dels altres vincles és la seva identificació al·legòrica amb la condició d'abandonament. La seva obra depèn essencialment dels buits³⁵. El que extreu d'aquests buits, moltes vegades, és exposat, no pas amb la voluntat de preservar la història, sinó de mostrar-la, de la mateixa manera que en el nostre projecte s'extreuen còpies de les textures per a centrar-hi l'atenció del vianant. A aquest últim se li obre la possibilitat de fer lectures externes sobre l'arquitectura, de manera que pugui imaginar altres formes de concebre la propietat, allò públic i allò privat.

Un dels altres nexes seria que les obres de Matta-Clark tenen un caràcter d'*anti-monuments*, ja que no proven de recuperar la història convencional,

34 GRAHAM, D. Gordon Matta-Clark. A: *Gordon Matta-Clark* p 212

35 RUSSI KIRSHNER, J. Non-uments. A: *Gordon Matta-Clark* p.62



Rachel Whiteread.
Ghost, 1990.
Formigó

Rachel Whiteread.
House, 1993.
Formigó

sinó una de més subversiva i no acumulativa, i, a més, estan condemnats a desaparèixer i a ser catalogats i presentats com a meres obres conceptuals³⁶.

5.1.2. Rachel Whiteread

L'obra d'aquesta artista anglesa aplica les tècniques de reproducció escultòrica més clàssica en l'entorn arquitectònic. Les seves peces de caràcter més espectacular són *Ghost* de 1990 i *House*, instal·lada a l'East End londinenc el 1993 i posteriorment enderrocada. Tot i haver arribat a aquestes escales, l'artista també té tot un seguit de còpies dels buits interiors de diferents mobles com armaris o banyeres.

Els vincles que fan a aquesta artista un referent també bàsic per aquest projecte són també diversos. D'una banda, és evident la proximitat en la tècnica i els materials emprats per extreure formes de l'arquitectura. D'altra banda, és el fet de deslocalitzar aquests elements extrets.

Cap espai existeix sense el seu contrari i a la obra de Whiteread és un símbol arquitectònic que s'alimenta de sí mateix, un espai que és més que la suma de les seves parts, ja siguin físiques o mentals, viscudes o imaginàries³⁷.

Així, doncs, es pot establir un paral·lelisme entre el buit materialitzat de l'artista anglesa i la manera en què en les intervencions urbanes que es proposen en el present treball tapen els buits citant-ne d'altres situats en altres parts de l'entorn. Les dues, les obres de Whiteread i les del projecte, paren atenció sobre l'espai que hi ha entre les coses.

Bartolomeu Marí, en reflexionar sobre l'artista expressa perfectament un objectiu que es podria calcar per a la present producció. Ho fa de de la següent manera:

«L'obra de Whiteread es caracteritza per un intent de "gravar" allò invisible de l'arquitectura, de materialitzar aquests rostres i petges d'identitat àmpliament ignorades tant pels individus com per la societat, però que són fonamentals per a la percepció irracional o intuïtiva»³⁸

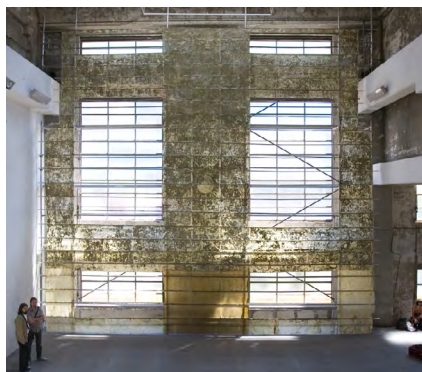
5.2. PELL I PETJA

D'aquesta manera s'han volgut catalogar una sèrie d'experiències artístiques que es mouen en les fronteres entre arquitectura, art i conservació, sobretot ja al segle XXI. Aquestes, però, tot i tractar l'arquitectura com a tema,

36 GRAHAM, D: *OP. cit.* p.214

37 MUSEO NACIONAL REINA SOFÍA. *Rachel Whiteread*, p.16

38 *Ibid.* p.29



Jorge Otero-Pailos.
The Ethics of Dust: Alumix, 2008.
Làtex i pols (fotografia de la instal·lació)

Jorge Otero-Pailos.
The Ethics of Dust: Doge's Palace, 2009.
Silicona i pols (fotografia de la instal·lació)

no tindrien cabuda en la categoria d'estructures axiomàtiques, ja que ho fan citant-la indirectament, emprant la seva petja o absència. Mitjançant diverses tècniques, centren l'atenció sobre la forma del parament i el seus residus com a generadors d'identitat i magatzems de memòria.

En un context en què la tecnologia permet realitzar models digitals molt acurats, aquests artistes resisteixen reivindicant les qualitats de les tècniques tradicionals pel fet de convertir-les en art.

5.2.1. Jorge Otero-Pailos

Historiador, arquitecte i artista nascut a Madrid, és un dels pioners d'aquest camp. Per a crear les seves obres estén polímers especials per a restauradors sobre el parament vertical i una volta seques les retira de manera que en elles passen a quedar adherides les partícules que ho estaven en la superfície.

Les seves reflexions giren entorn a la història de la conservació i preservació del patrimoni, àmbit del que n'és investigador i docent. Aquest fet fa que la seva obra no sigui prolífica. Tot i així, ha intervingut monuments històrics amb silicona o amb làtex, com la Fàbrica Alumix a Bolzano per a la Manifesta 7 o el Palau Ducal de Venècia per a la Bienal de 2009.

5.2.2. Juancho Arregui

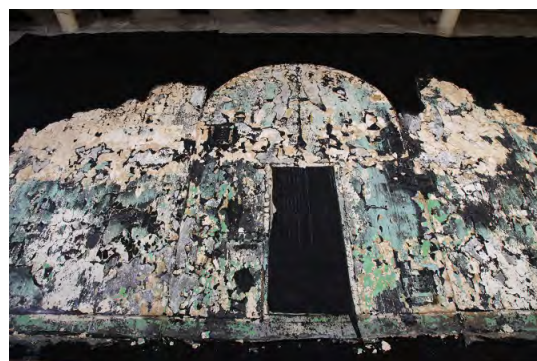
Aquest arquitecte i artista madrileny utilitza una tècnica similar a Otero-Pailos. Arregui, però, es centra principalment en la còpia dels volums. En les seves pells reproduïx tant paraments horitzontals com verticals. El seu discurs es centra més en els significats de l'arquitectura i la seva simbologia de poder, tot i que també ha intervingut espais anònims.

En la seva obra *Vacío sobre Blanco* realitzada mentre era becari de la Real Academia d'Espanya a Roma el 20014, reproduïx el paviment que circumda el Temple de San Pietro in Montorio, obra mestra de l'arquitectura renaixentista de l'arquitecte Bramante. Aquesta obra versa sobre el que denomina *aura* o *ànima* de l'edifici, un concepte clau en tota l'obra d'Arregui. Mitjançant la materialització del buit que circumda un edifici, en parla d'ell i de la seva planta. També, però, recull la petja de totes les persones que l'han transitat.

En molts sentits, el projecte actual beu de la seva obra, tot i que, si bé es coincideix en la utilització de l'emmotllat de l'arquitectura, no es mostra aquest com a element definitiu. No obstant, es cita l'arquitectura com en l'obra de Otero-Pailos mitjançant els seus volums.

Juancho Arregui.
Vació sobre Blanco, 2014
 Fotografia de la intervenció

Patricia Gómez i Maria Jesús González.
Depht of surface: Second Skin. Cell 805,
 2011
 Làtex i pintura sobre tela



5.2.3. Patricia Gómez y María Jesús González

L'obra d'aquestes artistes, especialitzades en gravat i estampació, es situa a l'estela de la d'Otero-Pailos. Elles arrenquen la pintura que queda sobre les parets d'edificis en situació d'abandonament o que estan a punt de ser enderrocats. Paradoxalment, obtenen un resultat semblant a processos tradicionals d'estampació: diverses capes de pintura sobre un suport bidimensional. Les teles que obtenen d'aquest procés son muntades sobre bastidors o bé enrotllades.

La seva obra, tot i emprar l'arquitectura, és aquella que té més càrrega emocional i humana, com mostren els treballs duts a terme en presons abandonades a Palma o a la ciutat nord-americana de Holmesburg, on van desenvolupar el seu projecte *Depht of Surface* el 2011.

En la seva obra, tot i no reproduir-se els volums, s'estableixen vincles amb el projecte d'acupuntura donades les relacions que hi ha entre les façanes com a pell que s'habita en l'espai arquitectònic i com a magatzem de memòria i identitat.

5.3. INTERVENCIONS MÍNIMES

Hi ha un seguit d'artistes que treballen en l'entorn de les ciutats que provenen tant de l'entorn de l'art urbà com dels circuits d'art contemporani. Tots ells tenen un seguit de trets que els vinculen entre sí i que els han convertit en referents pel treball, tal com els hem descrit anteriorment.

<<Hi ha una espècie d'art que roman molt de temps després de la seua trobada. No sols la imatge de la pròpia obra, però la seva capacitat de provocar-nos a repetir la seva essència visualment, o la seua fórmula per així dir-ho, en altres objectes i els espais que habitem.>>³⁹

39 SAGARMINAGA, I. *Coordenadas del espacio expandido. Marlon de Azambuja*



Marlon de Azambuja.
Potencial escultórico, 2010.
 Cinta adhesiva sobre arquitectura.

Moltes de les intervencions que més atrauen d'aquests artistes són aquelles que adopten una escala humana. Si la publicitat lidera la pugna per la significació en l'espai públic, l'estratègia del muralisme contemporani és la de tornar a la pugna mitjançant escales monumentals. D'aquest fet se'n deriva un procés d'*espectacularització* al qual alguns artistes urbans contesten amb treballs a petita escala. Així, de manera íntima, és com s'apel·la a la mirada de l'espectador.

5.3.1. Marlon de Azambuja

Un dels artistes que encarnen aquest poder d'encomanar, és Marlon de Azambuja. Tot i circular en entorns d'art contemporani i galerístics, part de la seva obra té caràcter d'intervenció al carrer. No obstant, la arquitectura és en la seva producció figura, objecte de reflexió i suport.

Mitjançant la modificació, la disfressa o l'embolicament d'objectes, en fa una reconstrucció que convoca imatges persistents que generen una nova manera de mirar. Es pot considerar un art generós, ja que no n'oculta la seva essència ni la seva presència, com ja s'ha dit anteriorment. Un dels punts que fan a Azambuja un referent inqüestionable és la manera en què l'especificitat de la seva obra en quant a l'entorn fa prendre consciència de l'espai que la circumda.

Conscient que l'objecte no pot separar-se del seu context, també pensa que el primer ha de representar un lleu avenç respecte del segon per tal de poder-hi influir mitjançant la reflexió⁴⁰. D'aquí el seu ús de vegades dissonant del color que prepondera en algunes de les seves obres, com ara les pertanyents a la sèrie *Potencial escultórico*.

En les seves peces la ciutat i l'arquitectura tenen un caràcter central, de manera que hi són presències transversals. Hi apareixen tant com a figura, com a suport o com a element de reflexió. A més a més, la seva obra té una forta dimensió política, la presència de la qual no és evident, tal com passa amb Gordon Matta-Clark o Rachel Whiteread.

5.3.2. Brad Downey

Gens reflexiva i violenta és l'obra de l'estatunidenc Brad Downey, que es situa sobre la línia que separa el vandalisme i l'art. Tot i no compartir la degradació de l'espai comú que suposen algunes de les seves intervencions, és

⁴⁰ *Ibid.*



Brad Downey.
House of Cards #3, 2007.
Rajoles de formigó

Brad Downey.
Misunderstood Lovers (Square), 2013.
Paviment de pedra i formigó

un referent per la manera en què mira l'entorn.

Les obres més interessants de Downey parteixen de la idea que la ciutat es construeix a partir de mòduls que qualsevol persona pot prendre i tornar a conformar. La visió que transmet és la d'un espai lúdic en què només la imaginació (i la legalitat) n'és el límit. Si bé és cert que a les seves primeres obres s'hi evidenciava el seu caràcter delictiu, cada vegada més les seves intervencions es duen a terme en festivals de manera comissariada.

A *House of cards #3*, de 2007, utilitza part de les rajoles del paviment per construir i altres obres amb les que es poden establir vincles son *Misunderstood Lovers (Square)* realitzada el 2013, un clar exemple del concepte de collage aplicat a l'entorn urbà.

6. PROCESSOS

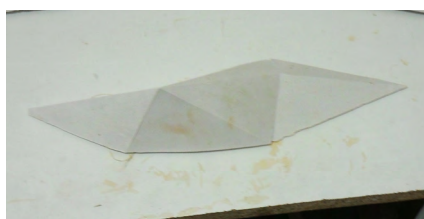
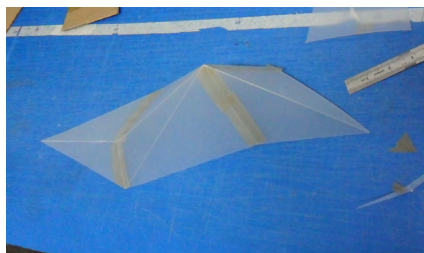
6.1. PRODUCCIÓ EXPERIMENTAL

Un primer grup d'experiències es va organitzar entorn a la generació de volums geomètrics i abstractes. Primerament es van crear maquetes de cartró per tal de poder entreveure com funcionarien volums exempts en relació amb el suport arquitectònic; maquetes que van evolucionar cap a peces més properes al relleu.

Aquests relleus en cartró es van voler passar a escaiola, cosa per la qual va ser necessària la còpia de la maqueta en plàstic rígid. Sobre aquest plàstic es van crear els motlles d'escaiola. A l'hora de fer les reproduccions, es col·locaven les peces de plàstic al motlle perquè els positius n'adquirissin les superfícies llises i les arestes netes. Aquest procés es va catalogar i es pot consultar en el següent enllaç:

<http://intersticibenimalet.blogspot.com.es/2015/06/produccio-experimental-primer-grup.html>

Seguidament es va començar a pensar en el format de relleu en rajola, així que es van anar aplicant les experiències anteriors al mateix. En un segon grup de proves es va començar per uns esbossos de paper plegat, es varen reproduir els mateixos volums en plàstics rígids dels quals se'n feren còpies en escaiola blanca o tintada amb pigments minerals. A la següent entrada del blog se'n poden observar els detalls:



Maqueta de plàstic rígid, 2014

Peça escaiola després de l'emmotllat.,2014

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/produccion-experimentalsegundo-grupo.html>

En un tercer grup de proves es va començar a tintar l'escaiola. Es va comprovar la impossibilitat de copiar colors plàstics amb el poder de tintura dels pigments minerals. En el següent enllaç es cataloguen detalladament aquestes proves:

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/produccion-experimental-tercer-grupo.html>

En un quart grup de proves es va experimentar amb diversos materials per a l'emmotllat ràpid, tals com escuma o cartró ploma, com queda documentat fotogràficament en la següent entrada del blog:

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/produccion-experimentalaltres.html>

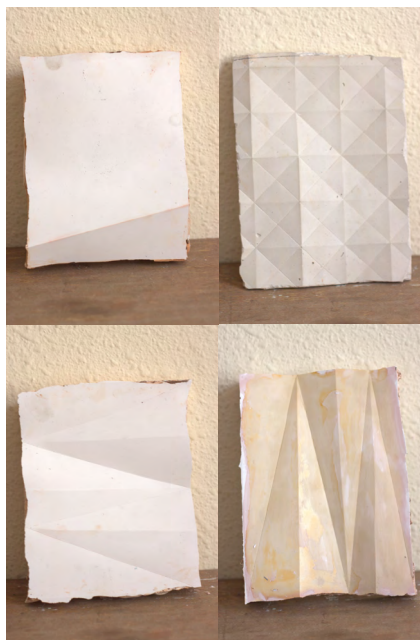
6.2. PRODUCCIÓ DE LES PECES PER A LES INTERVENCIONS

6.2.1. Peces d'escaiola

La principal tècnica per copiar les textures i formes del carrer va ser la de la silicona de cenyida. A causa de la seva peculiaritat se'n descriurà detalladament el procés.

Primerament es va procedir a aplicar vaselina com a desemmotllant sobre la superfície a copiar i sobre el tauler sobre el qual s'anava a recolzar. Per aplicar la silicona de cenyida manual marca *Elantas* es va necessitar tindre prop en tot moment un poal amb aigua en el qual se submergien les mans abans de tocar el material o en el qual se submergien les parts de silicona catalitzada que no s'anaven a utilitzar immediatament per a ralentitzar el seu forjat. Es va treballar en tot moment amb les mans. Si bé la proporció a mesclar de catalitzador era d'un 5 %, en la pràctica es va efectuar la mescla de manera intuïtiva. Es va procedir a pastar una quantitat de silicona, modelar-la amb forma de coca i afegir el catalitzador directament del bot sobre la dita coca.

La manera d'aplicar-la és fer coques d'uns 4 o 5 mm de grossor i estendre-les al màxim sobre la superfície tenint cura que a les juntes entre una coca i un altra no quedin buits. De la mateixa manera, si es preveu que no s'ha de tornar a aplicar silicona sobre una zona fins passat el seu forjat, és convenient allisar-la i deixar-la ben fina sobre la superfície del model perquè posteriorment la silicona que s'apliqui no generi buits.



Segon grup d'experiments, 2014
Escaiola

Una vegada assecada aqueta es retirava i es tallava a la mesura del forat d'origen i sobre un taulell s'encofrava entre quatre fustes que donaven el gruix de la futura rajola. Tot seguit s'hi abocava l'escaiola. Val a dir que, com en totes les peces produïdes d'aquesta manera, va ser necessari repassar les petites imperfeccions pròpies de l'emmotllat.

En el següent enllaç es poden trobar fotografies i vídeos del procés:

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/produccio-sistemtica-motlles-silicona.html>

Una altra tècnica emprada va ser la de la filera. Aquesta es va fer servir per tal de copiar un cassetó decoratiu de fusta. Es va procedir a dissenyar el perfil de la peça de fang de la qual se'n faria el motlle, per tal que coincidís amb el forat de manera exacta. Aquest perfil es va passar a una peça de fusta que s'anava a passar al voltant del perímetre establert per tal de aconseguir la forma desitjada mitjançant l'extracció del material sobrant. D'aquesta manera se'n va fer el motlle del qual sortiria la peça definitiva. El procés de creació d'aquesta peça es pot veure documentat a l'enllaç següent:

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/produccio-sistemtica-filera.html>

Les altres tècniques emprades varen ser l'encofrat amb llistons, per tal de generar rajoles llises, i l'emmotllat amb escuma. Al següent enllaç es poden veure fotografies de la creació:

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/produccio-sistemtica-altres.html>

6.2.2. Peces de fusta

Les peces de fusta que es van emprar o bé es van crear amb taulells de *DM* o bé es van produir mitjançant parts de mobles o elements decoratius que s'havien trobat a les escombreries en el transcurs de les sortides. Totes van haver de tallar-se per tal d'acomodar-se a les mesures dels espais a intervenir. De vegades, va ser necessari presentar aquestes a la seva ubicació per tal de trobar un acoplament perfecte.

Es van escatar de manera que les superfícies quedessin llises i, en certs casos, s'hi va donar forma per tal d'emular de manera més efectiva un mosaic de rajoles. Al següents enllaços es pot apreciar un recull de fotografies que documenten aquests processos:



<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/produccio-sistemtica-fusta-mobles.html>

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/produccio-sistemtica-fusta-taulell.html>

6.2.3. Color

En quant al color, per tal de buscar uns acabats acurats, en tots els casos es van aplicar preparacions de gesso (KK), la qual es va allisar. Sobre aquesta superfície, es varen aplicar els acrílics amb rodet. Només en un dels casos es va aplicar pintura amb aerosol. En l'enllaç al blog es poden veure alguns detalls més del procés d'aplicació del color:

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/produccio-sistemtica-color.html>



Posteriorment, en els casos que provaven d'imitar rajoles, es va aplicar un vernís brillant en aerosol de la marca *Montana* per tal d'emular l'acabat de les mateixes i que els colors variessin amb la llum com succeeix en les rajoles. En el següent enllaç es pot consultar la catalogació de les peces acabades.

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/catalogacio-peces.html>

Extraient motlle de silicona de decoració ceràmica al carrer Sant Esperit, 2015

Copiant cassetó mitjançant la tècnica de la filera, 2015

7.CATALOGACIÓ D'INTERVENCIONS

A continuació es mostra la documentació de les diferents intervencions que a hores d'ara conformen aquest projecte. En el següent enllaç es pot ampliar aquesta amb una ficha detallada de cadascuna que recull, entre d'altres coses, l'origen de la forma i el color de cada intervenció. També un plànol de les intervencions:

<http://intersticibenimaclet.blogspot.com.es/2015/06/lLista-dinterven-cions.html>



Interferència al carrer Alegret número 12, 2015.

Peça , intervenció en detall i pla general

Interferència al carrer Baró de Sant Petrillo 4, 2015.

Peça , intervenció en detall i pla general on es fa evident el paralelisme de color.

Interferència al carrer Baró de Sant Petrillo 4, 2015.

Moble originari, peça i pla general de la intervenció

Interferència al carrer Baró de Sant Petrillo 35, 2015.

Reixa originària, intervenció en detall i pla general on es veu la cita al color dels maons.

Interferència al carrer de Greses 14, 2015.

Peça , intervenció en detall i pla general

Interferència al carrer Baró d'Utiel 7, 2015.

Peça , intervenció en detall i pla general

Interferència al carrer Enric Navarro 22, 2015.

Peça , intervenció en detall i pla general on es veu la referència a la textura de la tapa del clavegueram.

Interferència al carrer Francesc Martínez 26 2015.

Peça , intervenció en detall



Interferència al carrer Joan Giner 16, 2015.
Peça , intervenció en detall i pla general

Interferència al carrer La Rambla 6, 2015.
Peça , intervenció en detall i pla general on es fa evident el paralelisme de color amb les rajoles del llindar.

Interferència al carrer La Rambla 34, 2015.
Peça , intervenció en detall i pla general on es fa evident el paralelisme de color amb la casa colindant.

Interferència al carrer Masquefa 18, 2015.
Peça , intervenció en detall i pla general

Interferència al carrer Miracle dels Peixets 4, 2015.

Peça , intervenció en detall i pla general on es fa evident el paralelisme de color

Interferència al carrer Miracle dels Peixets 6, 2015.

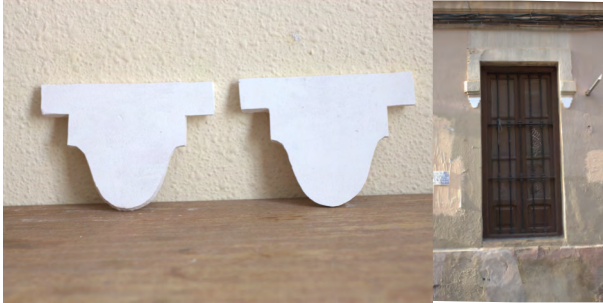
Peça , intervenció en detall i pla general on es fa evident el paralelisme de color

Interferència al carrer Poeta Carles Salvador 10 2015.

Peça i pla general on es fa evident el paralelisme de color amb la persiana.

Interferència al carrer Puçol 1, 2015.

Peça i pla general on es fa evident el paralelisme de color amb la tipografia.



Interferència al carrer Rafael Tramoyeres 19, 2015.

Peça , intervenció en detall

Interferència al carrer Rector Zaragoza 3, 2015.

Peça , intervenció en detall i pla general on es fa evident el paralelisme de color amb les rajoles de la casa del cantó.

Interferència al carrer Rector Zaragoza 46, 2015.

Peça i pla general de la intervenció on es fa evident la cita de forma i color a la persiana.

Interferència al carrer Reverendo José Martí 9, 2015.

Peça , intervenció en detall i pla general on es fa evident el paralelisme de color amb les rajoles de la casa del cantó.

Interferència al carrer Reverendo José Martí 20, 2015.

Motllura original, peça i pla en detall i de la intervenció.

8. CONCLUSIONS

Si bé, com ja s'ha dit en la introducció, aquesta memòria és la fotografia en un punt concret d'un procés que es pretén seguir ampliant, això no evita que d'aquest període de treball se'n puguin extreure conclusions tenint en compte els objectius que s'han establert.

Aquest treball ha suposat la iniciació en el context urbà, desconegut fins al moment. S'han explorat les possibilitats de la creació en aquest àmbit i s'han superat les traves prèvies que poden representar exposar-se al públic.

També s'ha desenvolupat una metodologia eficient que ha permès catalogar i cercar tant punts d'intervenció, gràcies a la tecnologia dels mòbils intel·ligents, com programes de mapatge a la xarxa. Aquest mètode és transversal, cosa que permetrà, en un futur, poder estudiar i catalogar altres zones per tal d'intervenir-hi en altres projectes.

En quant a la investigació teòrica, aquest treball ha suposat una iniciació vers el coneixement de literatura especialitzada i un esforç per fer-ne una presentació sintètica i ordenada. L'estudi d'antecedents i referents ha ampliat els espais d'actuació, ha enriquit els processos productius i ho seguirà fent en la producció posterior.

En aquest projecte no només s'han ficat en pràctica els coneixements adquirits en el marc de la carrera, sinó també d'altres obtinguts amb anterioritat en el camp de la restauració arquitectònica. D'alguna manera, aquests coneixements s'han recuperat i portat a un pla conscient a mesura que el treball avançava, centrant l'atenció cap a nous espais a experimentar com els que suposen les zones d'interferència entre restauració i art contemporani. A això cal afegir la rapidesa que permeten adquirir les noves tècniques d'emmotllat amb que s'ha experimentat.

D'una manera indirecta, s'han establert vincles entre el món digital i la creació artística al pla físic, de tal manera que aquesta informació pot ser subjecta a ser ampliada posteriorment i, sobretot, ser pública en el sentit que es pugui consultar i ampliar per diferents usuaris.

I es que una de les clares limitacions del projecte la dóna la dificultat que s'ha tingut per tal de contactar amb un nombre suficient de persones per tal de poder mesurar d'alguna manera l'impacte de les intervencions en el

seu intent per ser una millora real. Una futura ampliació bé podria ser una plataforma a la xarxa que doni a conèixer millor el projecte i que permeti la interacció amb les veïnes.

Per acabar, dir que l'experiència de treballar al carrer ha estat possiblement una de les més esclaridores que s'han tingut en tota la carrera. Ha estat així principalment per dos motius. Des del punt de vista de l'escultor, això suposa una ampliació de l'escala de l'obra, doncs al treballar l'entorn aquest passa a formar-ne part de la mateixa. Des del punt de vista del ciutadà de base, significa la possibilitat de canvi d'aquest entorn en un pla simbòlic i, per tant, polític.

9. BIBLIOGRAFIA

ABARCA SANCHÍS, F.J. *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* [en línia]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.[consulta 2 maig 2015]. Disponible a: <<http://eprints.ucm.es/11419/>>.

BOLLNOW, O.F. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor. Biblioteca universitaria Labor 13, 1969.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, cop2006. Los sentidos. Artes visuales, 2006.

BRANCUSI, C. *Constantin Brancusi*. Barcelona: Polígrafa, 1997.

CONSTANT. *La nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili. GG mínima, 2009

CORBEIRA, D. y PINCUS-WITTEN, R. *¿Construir o deconstruir? : textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

ESTEVE DE QUESADA, A. *Creación y proyecto : el método en diseño y otras artes*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2002.

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. *Conservación de bienes culturales : teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999.

GRAHAM, D. Gordon Matta-Clark. A: *Gordon Matta-Clark* [Catàleg], Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez, 1999.

HELLER, E. *Psicología del color : cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

KRAUSS, R. La escultura en el campo expandido. A: *La posmodernidad* Barcelona: Kairós, 1986.

LERNER, J. *Acupuntura urbana*. Barcelona: IAAC, 2005.

LYNCH, K. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili-2008, 1998.

MADERUELO, J. *El espacio raptado : interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

—. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

—. *La idea del espacio : en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2008.

MARÇAL, H., KELSO, F. i NOGUÉS, M., 2008. *Guia per a l'ús no sexista del llenguatge a la Universitat Autònoma de Barcelona*. [en línia] Barcelona: Servei de Publicacions de la UAB, 2008. Disponible a: <<https://www.uab.cat/Document/442/649/Guia%20no%20sexistaCATweb.pdf>> [consulta: 25 juny 2015]

MORENO, F. B. *Benimaclet, 1974-1999:XXV aniversari de l'Associació de Veïns de Benimaclet*. València:Associació de Veïns de Benimaclet, 1999.

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA . *Situacionistas : arte, política, urbanismo* = Situacionists : art, politics, urbanism. [catàleg], Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

MUSEO NACIONAL REINA SOFÍA. *Rachel Whiteread* [catàleg] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

NAVARRO LIZANDRA, J.L. *Maquetas, modelos y moldes : materiales y técnicas para dar forma a las ideas*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2011.

RUSSI KIRSHNER, J. Non-uments. A: *Gordon Matta-Clark* [Catàleg], València: IVAM Centre Julio Gonzalez, 1999.

SAGARMINAGA, I. Coordinadas del espacio expandido. *Marlon de Azambuja* [en línia]. [Consulta: 16 maig 2015] Disponible a: <<http://www.marlondeazambuja.com/>> ,2011.

Web

Brad Downey. [en línia]. [Consulta: 15 maig 2015]. Disponible a: <<http://www.braddowney.com/>>.

Jorge Otero-Pailos. [en línia]. [Consulta: 20 maig 2015]. Disponible a: <<http://www.oteropailos.com/>>.

Juancho Arregui. [en línia]. [Consulta: 17 maig 2015]. Disponible a: <<http://www.juanchoarregui.com/>>.

Marlon de Azambuja. [en línia] . [Consulta: 15 maig 2015]. Disponible a: <<http://www.marlondeazambuja.com/>>.

Patricia Gómez y María Jesús González. [en línia] . [Consulta: 17 maig 2015]. Disponible a: <<http://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/>>.

Benimaclet Conta [en línia] Diverses autores. [Consulta: 29 maig 2015]. Disponible a: <<http://benimacletconta.com/ca/>>

