



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Hipatia Press
www.hipatiapress.com



Visual Pages

- Juego de manos, 2012.
Fernando Sinaga - 253

Articles

- Metodología Crítica del Diseño y 'Empowerment' Identitario.
Aprendiendo de una Perspectiva Feminista.
Miquel Mallol - 254
- Cossos en Reclusió i Cavant. Experiències i Representacions
Emblemàtiques sobre la Persona.
Jordi Morell - 272
- La Mirada Extranjera en el Proceso Creativo.
El Lugar de los Migrantes desde la Arquitectura.
Laura Gallardo Frías - 297
- Ciudad como Escenario del Arte Urbano. Imagen y Palabra como
Espacio Simbólico de Reivindicación Social Contemporáneo.
Pedro Ortuño Mengual; Sofía Corrales Rodríguez - 323

Reviews

- Ingràvid, Festival de Cultura Contemporània de l'Empordà, 2016.
Figueres, Catalunya.
David Serra - 347

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Juego de manos, 2012 ©

Fernando Sinaga¹

1) Universidad de Salamanca. España.

Date of publication: October 3rd, 2017

Edition period: October 2017 - January 2018

To cite this article: Sinaga, Fernando. (2017). Juego de manos, 2012. 2017. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(3), p. 253. doi:10.17583/brac.2017.2673

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.2673>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.



Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Metodología Crítica del Diseño y 'Empowerment' Identitario. Aprendiendo de una Perspectiva Feminista.

Miquel Mallol¹

1) Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. España

Date of publication: October 3rd, 2017

Edition period: October 2017- January 2018

To cite this article: Mallol, M (2016). Metodología crítica del diseño y 'empowerment' identitario. Aprendiendo de una perspectiva feminista. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(3) 254-271. doi: 10.17583/brac.2017.2346

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.2346>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Critical Design Methodology and Identitary 'Empowerment'. Learning from a Feminist Perspective.

Miquel Mallol.

Universitat de Barcelona (Spain)

(Received: 16 October 2016; Accepted: 14 February 2017; Published: 3 October 2017)

Abstract

The rigor in design research and in its own projectual activity does not necessarily lead the requirement of obtaining an empowerment for design theories. Also, vacillations, indefinite debates, the inconsistency of the reflections in the project proposals, the other not just defined, have their intellectual and cultural dignity; perhaps they better represent what we call 'design' as also what we call 'design research'. The present paper exposes, only as basic scenario, part of a research on design theory, especially referring to the private involvement of two women of classical design history: Friedl Dicker-Brandeis and Marianne Liebe Brandt. Its purpose is to establish this basic scenario in which, in subsequently texts, reconstruct the learning that design can obtained from feminist philosophy.

Keywords: art, critical design methodology; feminism; Friedl Dicker-Brandeis; Marianne Liebe Brandt

Metodología Crítica del Diseño y 'Empowerment' Identitario. Aprendiendo de una Perspectiva Feminista.

Miquel Mallol.

Universitat de Barcelona (España)

(Recibido: 16 octubre 2016; Aceptado: 14 febrero 2017; Publicado: 3 octubre 2017)

Resumen

El rigor en la investigación sobre el diseño y en su misma actividad proyectual no conlleva necesariamente el requerimiento para la obtención de un *empowerment* de las teorías de diseño. También los titubeos, los debates indefinidos, la inconsistencia de las reflexiones en las propuestas proyectuales, lo otro que no acaba de definirse, poseen su dignidad intelectual y cultural; quizás representan mejor tanto eso que llamamos 'diseño' como eso que llamamos 'investigación en el diseño'. El presente trabajo expone, sólo como escenario básico, parte de una investigación sobre la teoría del diseño, especialmente en referencia a la participación privada de dos mujeres de la historia del diseño clásico; Friedl Dicker-Brandeis y Marianne Lieber Brandt. Su finalidad es la de establecer dicho escenario en el que, en posteriores textos, reconstruir el aprendizaje que el diseño podría obtener de la filosofía feminista.

Palabras clave: metodología crítica del diseño; feminismo; Friedl Dicker-Brandeis; Marianne Lieber Brandt



Decía un muy estimado profesor mío, José María Valverde, filósofo y poeta, que eso de la poesía sólo puede ser una actividad para jóvenes. Cuando uno ya es mayor falta aquella exaltación del juego de nociones, sonidos y ritmos que configuran cada poema: se va perdiendo la esperanza que contenga una nueva verdad en ciernes que fantasea su lugar en el mundo. Algo así pienso yo ahora del diseño, aunque pensar, es cierto, también sea una forma de aspiración. La presente exposición tiene algo que ver con eso; y también algo a ver con la disposición de amparo a la ineficacia que surge cuando las rutinas ya te han hecho ver que el diseño quizás es un tesoro de la cultura de los artefactos de uso en la vida cotidiana, pero, eso sí, de frágil cristal.

Hasta llegar a aquí ha habido una larga trayectoria de investigación que aún no ha llegado a su fin. Durante varios años está intentado dar respuesta a una contrariedad que aparece una y otra vez, como sutileza crónica, en los momentos más *privados* de la práctica del diseño. Quien ha diseñado o ha investigado el diseño durante largo tiempo reconoce muy bien esa inquietud recurrente que atañe a la constatación de su *powerless*, de la falta de firmeza en su sentido, de la inestabilidad de su legitimación pública. Se oyen muchas voces que afirman que hablar de ello es "pura palabrería", "ausencia de verdadero compromiso", "falta irresponsable de decisión", "indolencia de holgazanes y miedosos". Ellos son sólo los impulsores de la clasificación administrativa tanto del diseño como de sus necesidades de teorización; pretenden evadirse de toda vacilación olvidando su historia, prefieren la confraternización con 'lo masculino', con la *apretada severidad de lo notoriamente objetivizado*.

El recorrido que hasta ahora se ha explorado en esta investigación (Castro Caballero, M.A., 2015; Gatica Ramírez, P.P., 2015; Mallol Esquefa, M., 2001a; 2001b; 2002; 2005; 2008a; 2008b; 2010; Martí Font, M. 1992; 1999; Zuluaga Gallo, G.R. 2015) ha intentado averiguar algunas vinculaciones entre la reflexión filosófica y las distintas formas en las que aparece esta inquietud teorizante. Lo que se pretende no es encontrar fórmulas en la filosofía para su utilización en la teoría de diseño. Casi se podría afirmar que se trata de la operación contraria. Sabemos que el camino desarrollado por la filosofía durante tantos años está colmado de consideraciones y reflexiones de amplio alcance. Sabemos asimismo que, en comparación, el diseño y su teorización no acaban sino de empezar su recorrido. Así pues, de momento sólo se pueden proponer apuntes sobre algunas de reflexiones filosóficas existentes, sobre las

que se sospecha su interés para la crítica en la propia actividad proyectual del diseño, especialmente en sus procesos de teorización.

Propósito y Esquema

Lo que se expondrá a continuación pertenece a esta misma investigación, es un apunte para la representación de un *escenario* para la reflexión teórica. En este caso se trata de un doble compromiso reciente con la metodología de la investigación del diseño y con el intenso debate que se ha establecido ya hace muchos años sobre la cultura humana desde las corrientes feministas. La pregunta inmediata sería: ¿qué tiene que ver la metodología del diseño con el pensamiento filosófico de orientación feminista?, ¿qué tiene que ver el estudio formalizante de los procedimientos de elaboración y justificación de los proyectos técnicos con el pensamiento de reflexión filosófica que se origina en la urgente necesidad de la liberación de las mujeres? Puede entenderse cuán forzada es esa conexión entre estos dos contenidos temáticos mientras la metodología de diseño siga siendo la estipulación de engranajes procedimentales con el objetivo definido de la indiferente universalidad de su aplicación. Pero los estudios sobre la metodología del diseño, especialmente desde la metodología crítica, han sabido encontrar en ella su núcleo de reflexión teórica para comprender las aspiraciones del diseño para incluirse en los llamados 'valores humanos'. El diseño y su teoría representan un especial compromiso con el humanismo; un humanismo que pudiera tener cierta afinidad con el encarnado en las indagaciones feministas.

No se pretende establecer una hipótesis sobre la que llegar a alguna conclusión sino, insistimos, sólo la representación de un escenario para la reflexión teórica; incluso las imágenes finales no acaban de delimitar contornos operativos de auto-representación sino que son sólo ejemplos de lugares en los que se escondió un sueño de redención colectiva. Lo que se desea presentar aquí es un esbozo simple: el rigor de la investigación en diseño y en su misma actividad proyectual no conlleva necesariamente el requerimiento de la obtención de un *empowerment* de las teorías de diseño. También los titubeos, los debates indefinidos, la inconsistencia de las reflexiones en las propuestas proyectuales, lo otro que no acaba de definirse, poseen su dignidad intelectual y cultural; quizás representan mejor tanto eso que llamamos 'diseño' como eso que llamamos 'investigación en el diseño'.

Pero, no se trata de celebrar la debilidad. El 'pensamiento débil' se dirige a objetivos muy determinados y se defiende con mucha autoridad argumentativa. Se trata, a la inversa, de confesar abiertamente y sin complejos

forzados el origen *doméstico* de la actividad proyectual del diseño, su fragilidad en lo público. "Frágil", como indica aquella etiqueta en un baúl de mudanzas; el proceso de diseño y la investigación que en él se desarrolla son algo frágil y valioso, que se maneja en el trajín de las decisiones proyectuales, promocionales, técnicas y comerciales. Y en este debate entre arbitrio resolutorio y desventaja estructural (entre "inmutabilidad" y "mutabilidad"), la filosofía feminista tiene ya un largo camino recorrido.

El presente texto entresacado de la introducción de un libro de debates de filosofía entre Ernesto Laclau, Slavoj Žižek y Judith Butler puede mostrar algo de lo que se pretende exponer también para el diseño.

(...) los nuevos movimientos sociales se apoyan con frecuencia en los reclamos de identidad, pero la "identidad" en sí nunca se constituye plenamente; de hecho, puesto que la identificación no es reducible a la identidad, es importante considerar la brecha o inconmensurabilidad entre ambas. Esto no quiere decir que el hecho de que la identidad no alcance su determinación total debilite los movimientos sociales en discusión; al contrario, esa incompletud es esencial para el proyecto mismo de hegemonía. Ningún movimiento social puede, de hecho, gozar de su estatus en una articulación política democrática abierta sin presuponer y operacionalizar la negatividad en el corazón de la identidad. (Butler, Žižek, y Laclau, 2003, p. 7)

En primer lugar, se recordarán algunos límites de la objetividad en las investigaciones humanistas, como crítica a la lógica identitaria en la teoría y el diseño, y se indicará la experiencia que sobre esta crítica se ha movilizadado en los estudios feministas. En segundo lugar, y bajo estas indicaciones, se propondrán dos ejemplos de referencia que pertenecen a la época clásica de la historia del diseño, de la época anterior a los años ochenta del pasado siglo, (Marianne Lieber Brandt y Friedl Dicker-Brandeis), para evitar las confusiones que demasiado a menudo se dan entre los estudios de diseño y las visiones de las ciencias de la información y la comunicación, de las llamadas ciencias económicas y empresariales, de las ciencias militares, de las ecologías, zoológicas, etnológicas, etológicas, neurologías, psicologías, pedagogías, antropologías, geografías, astrologías y otras invocaciones del diseño desde universos ajenos. Serán dos ejemplos de prácticas estrictas del diseñar llevadas a cabo por dos mujeres en su tenaz compromiso con la dignidad en el vivir. En ellos aparecerán los contenidos sobre la identidad, la alteridad, la asignación creativa de material significativo, la crítica al humanismo, el fortalecimiento en la fragilidad.

Para siguientes exposiciones de la labor realizada (que se entiende sólo como un simple inicio) va a quedar pendiente mostrar los apuntes respecto a las formas del activismo feminista y respecto al mismo concepto de activismo. Quedarán igualmente aplazados los apuntes sobre la crítica a la referencialidad del lenguaje en lo social y la indagación sobre la continuidad de la materia nómada, algo que nos podría enseñar mucho sobre las controversias entre la metodología semiótica del diseño y los requerimientos del funcionalismo como responsabilidad proyectual. Todo ello nos podría mostrar quizás el sentido de lo que escapa al control proyectual, lo que va quedando al margen de la modelización de lo humano.

La Objetividad en la Investigación

Toda investigación académica debe ser rigurosa, debe seguir estrictamente la lógica capaz de legitimar el avance de sus resultados. Sólo así puede asegurarse el objetivo del acercamiento a la verdad de los conocimientos y de las teorías. Sin embargo, este es un ideal amputado de las condiciones materiales y políticas de su posibilidad: el objeto debe presentarse a la abstracción del sujeto cognoscente o teórico mediante su representación también abstracta. La abstracción cumple para el sujeto aquella condición de alteridad que la fiesta acabó imponiendo al extranjero para el antiguo *theorós* (θεωρός).

Otra cosa es la pregunta por si el proceso de investigación que se deduce de esta abstracción es capaz de sobrevivir por sí sólo: ni el *Novum Organum* baconiano del siglo XVII desplegado sobre la necesidad de la objetividad de la ciencia nueva, ni el mismo academicismo popperiano actual no pueden aislar la imagen de dicho ideal sin proyectar en ella también la escoria ardiente de su visión del mundo y de sus dependencias con el progreso de las aplicaciones técnicas de dominación de la naturaleza. Qué puede pensarse sino en esta imposibilidad cuando vemos que cuando Francis Bacon habla de calor estaba pensando también en el calor de la paja mojada (New Atlantis, 1620), algo tan cualitativo y poco abstracto que ya hoy es impensable en nuestras actuales fórmulas de cálculo térmico. O cuando Karl Popper (1934-1935, p. 4), que insiste en la necesidad, y por tanto posibilidad, de separación de los procesos psicológicos respecto de la lógica de la investigación, no puede hacer otra cosa sino imaginar que dichos procesos siempre están en un primer lugar de la otra lógica de análisis: la que parte el tiempo que se percibe en un orden metodológico de elaboración en un antes y un después de una

reflexión metodológica previa a la del análisis lógico; en un primer momento y un segundo momento del hacer del artesano, por ejemplo.

Sin embargo, la investigación en teorías y ciencias humanas y en humanidades posee además una impugnación a la totalidad de este ideal. El objeto es a la vez el sujeto y las intervenciones previsibles en la realidad son intervenciones sobre hombres y mujeres. En este caso, el ideal lleva incrustada la expresión de sus límites: éticos (es decir, el imperativo formal), morales (es decir, la obligación de no descuidar la búsqueda del sentido de la existencia) y políticos (es decir, el debate sobre el mantenimiento material de la esperanza). (Mallol, 2010).

La pregunta por el objeto de investigación en humanidades, la pregunta por la objetividad es a su vez la pregunta por los humanos: y toda pregunta es retóricamente tendenciosa cuando lo que se pretende, en última instancia es operar a corto o medio plazo en la realidad, en este caso en la realidad de hombres, mujeres, niños y niñas, ancianos, enfermos, ricos y pobres, allegados y extranjeros....

Los ideales académicos de rigor, expresión administrativa de una promesa de utilidad operativa, deben ser fuertemente cuestionados por lo que han decidido tácitamente olvidar, por lo que se va a perder con ellos, puesto que esta es la pérdida de hombres y mujeres concretos en el sentido de su dignidad e incluso de su misma supervivencia física. Pero, además, estos ideales también contienen su propia historia. Un '*pasado de futuros*' que no puede extirparse, pues es la historia de su origen y de sus transformaciones según necesidades de cosificación: de control y sometimiento.¹ Se pueden aplicar las más sofisticadas técnicas metodológicas de control, pero no basta con ello, sería candoroso pensar que son suficientes. Políticamente sólo nos queda esperar, o mejor dicho exigir, que *en todo proyecto de investigación se hagan siempre explícitos sus principios, sus finalidades, sus promesas*.

No es suficiente la observación de Kuhn sobre los paradigmas y anomalías de cada época de la ciencia: podría revisarse la misma historia de las ciencias para comprender, en la medida de lo posible, las teorías y los intereses que han actuado con su poder en el reconocimiento o negación de la objetividad; una objetividad racionalmente construida que ha ido echando raíces, siglo tras siglo, en la actual lógica de la investigación científica y en su administración académica e institucional. Y frente a ellas hay que disponer también explícitamente, y con más motivo, una posición específica de crítica y evaluación.

Es cierto que ciertas declaraciones de principios pueden ser decisiones individuales de las personas o colectivos que investigan y frente a ellos se

podría alegar que se trata de simples empeños eventuales (caprichos, diríamos). Pero los criterios que fundan la misma concepción metodológica sobre el rigor de toda investigación, los principios que determinan toda objetividad de lo investigado están en los mismos contenidos del proceder legitimador de las investigaciones y deben ser explícitamente señalados; no vale oscurecer el patio de butacas para ver sólo las imágenes de la escena preparada.

Son muchos los ejemplos que podrían exponerse sobre estas formas de determinación de la objetividad. La conversión de la técnica en tecnología, es decir, en ideología; el supuesto derecho de investigación de todo tipo de temática, independientemente de los objetivos que encierra o de las consecuencias que podría provocar tanto el conocimiento resultante como los mismos procedimientos de investigación (los experimentos médicos en los campos de concentración o el uso represivo de los llamados *big data* son un ejemplo de estas consecuencias); la misma abstracción de los objetos de investigación, su aislamiento o tratamiento analítico, su amputación de la realidad completa a la que pertenecen (amputación que se produce incluso cuando esa "realidad completa" deja de ser considerada como un indecible entorno y pasa a ser determinado como un contexto a diseccionar con los bisturís predeterminados de la academia historiográfica). Todos ellos son ejemplos de posicionamientos de investigación que es necesario explicitar para su crítica y evaluación, y son inherentes a la misma labor investigadora, no simples caprichos contingentes. Ya no es una cuestión de simple rigor, se trata de la integridad intelectual indispensable, aunque sepamos que no se puede acceder plenamente a ella sin disolverse por el camino.

El Debate del *Empowerment*

La investigación sobre el diseño, que es fundamentalmente una investigación sobre la posibilidad de sus teorías, es también humanista, en el sentido que tiene por objeto la configuración, producción, utilidad, evaluación cultural (vida) y desecho (muerte) de los artefactos de uso de, por y para humanos.

Para esta investigación hay un ejemplo especialmente significativo: el lugar de la mujer en el conocimiento y en las teorías, como sujeto y como objeto (por supuesto). Han pasado ya muchos años desde que la revolución de las mujeres ha reclamado cuerpo colectivo y reflexión de crítica humanista, desde la llegada del feminismo como activismo y como reflexión ética, moral y política sobre la humanidad, sobre mujeres y hombres, sobre las instituciones y sobre la cultura. Ya no es posible ninguna investigación

'humanista' sin asumir explícitamente este principio de emancipación. Olvidarse de esto sería, no simple candor, sino únicamente falsedad malintencionada.

En este sentido, la presente disertación pretende apuntar el *escenario* para un aspecto de reflexión y para el rigor de cualquier investigación humanista, (y la investigación de diseño es eso). La filosofía feminista y los debates teóricos sobre el feminismo incluyen una serie de reflexiones que pueden aplicarse a toda la cultura y la joven investigación en el diseño podría aprender también de ellas.

Se tratará, sin embargo, un sólo aspecto, una sola reflexión concreta: *el debate entre la incuestionable necesidad de fortalecimiento en lo público y las pérdidas que este 'empoderamiento' puede llegar a comportar*. Entre la necesidad de vencer el miedo al propio poder y lo que la gestión de este poder puede llegar a sacrificar. Fortalecer (fortalecerse) y el neologismo "empoderar" (empoderarse - apoderarse) son términos que contienen bienaventuranza de la potestad. Ante las agresiones externas se endurecen las murallas físicas y se robustecen las almenas de la conciencia desde donde se divisan nuevos recorridos de realización. Toda experiencia vital humana, ya sea individual o colectiva, sabe la necesidad ineludible de este amor propio. Pero no se le puede cambiar de mera contingencia a finalidad de identificación: la misma experiencia vital dejaría de existir, encerrada en las fortificaciones de su propio poder, exaltada en la *apretada severidad de lo notoriamente objetivizado*. Siguiendo el texto mencionado con anterioridad, los procesos de identificación incluyen el miedo; y también el miedo a clausurar el abismo entre la identificación y la identidad, el miedo a llegar demasiado pronto, siempre demasiado pronto, al final del proyecto, a ser identidad fijada (¿muerta?)² en algún discurso de antiguo recuerdo institucionalizado. Deben reconocerse también las restas, las pérdidas, lo que no cuadra en ninguna previsión, lo que confirma la aventura. El simple reconocimiento es su "operacionalización", la constatación de que este punto del camino no es igual a ningún otro. El diseño es lo que no suma como técnica, el resto inapreciable por la tecnología; trance singular más allá de las almenas de la objetivación predeterminada por la imposición del colectivo como institución de marca (caso *Marianne Liebe Brandt*) o de la tecnología dramática que se consume en la brutal aniquilación de lo otro (caso *Friedl Dicker-Brandeis*).

Marianne Liebe Brandt (1893-1983)

Los diseños de Marianne Liebe Brandt son actualmente muy conocidos. Representan lo que, en los términos comerciales de la actualidad, se podría llamar "marca Bauhaus" o "identidad Bauhaus". Walter Gropius fue un promotor de esta etiqueta para los objetos y trabajos desarrollados en la escuela y con material propio. Sin embargo, la idea no era la misma que hoy puede interpretarse; no fue específicamente una propuesta de *brand equity* (aunque probablemente sí se sabía esta consecuencia).

La propuesta se refería a una cuestión de lo que podríamos llamar "política procedimental." Recordemos que la visión de William Morris había sido, años antes, un cambio del concepto de arte; desde una visión suntuaria se pasaba a la idea del arte como plasmación de la satisfacción de la obra bien hecha (con lo que se defendía, a la vez, este bien hacer y la mejora de las condiciones de los trabajadores —y *trabajadoras*— industriales).

Es más tarde cuando, frente a otro momento y circunstancia histórica del problema de la degradación de la cultura en los procesos internacionales de industrialización —y de los militarismos de los que tuvo tanto escarmiento en la primera guerra mundial—, Gropius defiende la idea del trabajo de equipo de artesanos, el trabajo en colaboración, con especial enfrentamiento a las *marcas* individuales del genio burgués del *Art Nouveau*, en contra de la autoridad del artista individual y bajo la organización de la obra como las logias de la construcción de siglos anteriores.

Basta con la lectura el manifiesto fundador de la Bauhaus, y la ilustración neogótica y post-romántica de Lyonel Feininger que lo acompaña, para reconocer, también en la Bauhaus, un idealismo (esta vez no de cambio de definición conceptual sino procedimental) que pretende encontrar la superación de las contradicciones culturales en las que se encuentra el desarrollo productivo en su época. No es un excesivo atrevimiento afirmar que, aunque la espantosa imagen actual de la Bauhaus sea la de la contundencia racional y funcionalista, un repaso a sus movimientos y debates internos nos muestran, al contrario (y afortunadamente), la aureola de los idealismos post-románticos.

Gracias a la investigación de Magdalena Droste acerca de los debates sobre los principios del mantenimiento de la autoría y el seguimiento estricto del anonimato, sabemos que, en la práctica de los trabajos de aprendizaje y de posteriores comercializaciones de productos, este idealismo de colaboración fue protestado principalmente por los estudiantes más avanzados y por los profesores jóvenes que veían cómo sus conocimientos y habilidades, incluso

su creatividad ya formada, debía sufrir, sin embargo, la misma disolución en el anonimato del procedimiento colaborativo. Algunos, como Marcel Breuer o Herbert Bayer continuaron su actividad alternando su trabajo en la escuela, con un cada vez más progresivo proyecto de autoría de diseño; y llegaron a un éxito que, si no fuéramos capaces de ver la aparición de nuevos enfoques para el diseño, bien podríamos recordar la idea del genio burgués contra al que tanto parecía querer luchar el idealismo de Gropius.

Hemos dicho que los diseños de Marianne Liebe Brandt son representativos de la "marca Bauhaus". Y lo son en un sentido estricto. Brandt asumió el debate creado entre autoría y anonimato en el desarrollo de su propio trabajo. Parafraseando el excelente artículo de Magdalena Droste (2009), Marianne Liebe Brandt entró en la Bauhaus renunciando al camino recorrido hasta entonces como acto de "auto-destrucción" de su propia individualidad y de "modestia", *abriéndose* a una nueva aventura de trabajo en colaboración. Tampoco publicó ni exhibió particularmente los collages y las fotografías realizadas en la Bauhaus. Su capacidad de trabajo en el taller del metal, que nos recuerda sus diseños más conocidos, aunque se hacía realidad con gran brillantez fue mostrada con modestia (incluso con las agresiones de sus compañeros masculinos que se sorprendían de que una mujer estuviese en un "taller de hombres" en vez de estar en los de tejido, como se suponía que debía corresponder obligatoriamente a la identidad de una mujer).³ Además de esta lealtad a los principios de la colaboración artesanal, cuando termina la guerra se traslada a Dresde y queda, por así decirlo, relegada a funciones de enseñanza igualmente modestos, mientras que la empresa italiana Alessi reproduce comercialmente uno de sus diseños sin comunicárselo siquiera. En 1975, cuando ella ya era muy mayor, Hans M. Wingler le envía los catálogos de las exposiciones de los "genios" del diseño moderno Breuer y Bayer. En la carta de respuesta, que se cita en el artículo de Magdalena Droste, muestra que era consciente de su situación en el debate entre el fortalecimiento y la fragilidad:

Puedo informarle que recientemente recibí los catálogos Bayer y Breuer. He estado especialmente interesada en Breuer. Un gran maestro asombrosamente productivo. Ciertamente, siempre me siento un poco "pequeña y fea" [ante él], y también en lo que respecta a los éxitos anteriores. Ahora, por desgracia, todo ha pasado, y estoy simplemente vegetando. Otros todavía están volando alto, a pesar de su avanzada edad; por desgracia yo no tengo esta suerte. (Droste, 2009, p. 220). [Traducción del autor]

Aunque se retrató a sí misma en un collage como artista desconocida, — disolviéndose en la historia de la mujer desde el renacimiento—, la maquinaria de promoción de personalidades especiales como marca comercial ha conseguido asimilarla como gran identidad del diseño, hecha y derecha (notoriamente objetivizada), para la venta de sus productos.

Y, sin embargo, Marianne Brandt, como nos recuerda Droste, murió en una habitación con cuatro camas. Había cumplido con el proyecto romántico del trabajo en modesta colaboración, en pleno proceso abierto y modesto de identificación, sin el *empoderamiento* de la identidad fijada, ni objetivizada, ni exaltada, ni en las almenas de la autoría del genio. Sus compañeros sí murieron en lechos de identidad, con una potestad proyectual de gran valor, pero ya no como verdad en ciernes que fantasea su lugar en el mundo.

Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944)

Si partimos de una concepción amplia de lo que hoy llamamos diseño con la que se puede entender el desarrollo de los distintos movimientos enmarcados dentro de la escuela Bauhaus desde 1919 hasta 1933, podemos entender la visión del arte pictórico de Friedl Dicker-Brandeis como una muestra de lo que podría llamarse autoformación personal en la expresión artística. Se formó en Viena, su ciudad natal, con Franz Cizek (1865-1946), —iniciador de la idea del arte como medio de educación en la libertad y de gran influencia en los movimientos pedagógicos y artísticos, como por ejemplo en Johannes Itten y en el *Children's Art Centre* de John Dewey (1859-1952), —y cuyas obras tanto nos recuerdan las ideas de la *Escola Moderna* de Francesc Ferrer Guardia (1859-1909) y las ilustraciones del neoclasicismo doméstico de Joan Vila i Pujol, *D'Ivori* (1890-1947)—. Dicker-Brandeis ingresó en la Bauhaus de Weimar en 1919, teniendo como profesores a Paul Klee, con sus reflexiones de los procesos privados del arte, y a Kandinsky con sus obstinaciones sobre la espiritualidad del material significante de la paleta artística.

Walter Gropius impulsó en la Bauhaus las ideas sobre la formación artística como algo siempre colectivo y, muy especialmente, como procesos para la salida creativa en los conflictos culturales modernos. Para Gropius la confusión en la que se había sumido la cultura europea moderna después de la revolución industrial eran motivo suficiente para rechazar modelos estancos para la creación. Aceptó, e incluso movilizó, debates intensos dentro de la misma escuela, como principio pedagógico en la formación de los estudiantes; para que estos aprendieran principalmente de dichos debates y empezaran a

construir sus propios criterios, siempre renovados; para que ofrecieran a la cultura sus propias propuestas de solución concreta; para que abandonaran la simple acomodación al deterioro cultural. Sabemos que actualmente estos criterios se han desfigurado, que demasiado a menudo se entienden como principios de mera compostura con el medio del marketing, la gestión empresarial o las necesidades del juego financiero internacional con el fin de obtener para el diseño una alianza de poder.

Si seguimos el lamentablemente corto currículum de Dicker-Brandeis podremos ver hasta qué punto esas interpretaciones actuales son como mínimo erróneas, de qué forma la propuesta de la Bauhaus y de Gropius significaba una verdadera abertura al juego de alternativas para la vida de la cultura. En 1923, Dicker-Brandeis creó junto con Franz Singer (1896-1954) el estudio-taller *Atelier Singer-Dicker*, con una variada gama de proyectos centrados en la idea de la educación por los sentidos. En 1938, ya en Praga, se dedica también a la docencia artística para niños. En 1942, detenida por las hordas nazis, es trasladada al campo de Terezín (Theresienstadt), lugar de centralización de los judíos de Bohemia y Moravia.⁴ El campo de Terezín, por suerte no olvidado⁵, servía de centro intermedio para la deportación progresiva a los campos de exterminio, de almacén de "material" para el asesinato industrializado y que, sin embargo, fue utilizado como imagen de propaganda nazi para mostrar cómo los detenidos eran tratados de forma confortable, con falsos establecimientos comerciales, bancos, y escuelas. Sin embargo, antes de este mero espectáculo mediático, los detenidos ya se habían organizado para sobrevivir lo mejor posible en aquellas condiciones de reclusión. Esto permitió a Dicker-Brandeis, centrarse en la educación plástica de los seiscientos niños allí confinados. Sabía perfectamente que dicha educación no era ya una preparación de *fortalecimiento para el futuro* sino solamente la *autoformación* como proceso indispensable para la abertura de posibilidades y para el mantenimiento de su propia y frágil dignidad como seres humanos. Como decía Helga Polláková-Kinsky, una de las pocas niñas supervivientes:

Friedl. La llamábamos Friedl. Todo se olvidaba durante un par de horas. Olvidábamos todos los problemas que teníamos. (Polláková-Kinsky, 1998)

Friedl Dicker-Brandeis pudo aprender a diseñar en la Bauhaus, a no acomodarse a una identidad proyectual tras los muros protectores de un empoderamiento político, social y económico previamente definido; a formar

sus propios criterios y repensar permanentemente en otras alternativas, en lo otro en las cambiantes situaciones materiales de debate cultural. Pudo aprender a fantasear otros lugares, otros sentidos del existir, y lo aplicó para niños y niñas incluso en el más extremo entorno del horror nazi; en el engranaje de destrucción industrial de la más primaria identificación en la esperanza de vivir.

Para Concluir

Ambos ejemplos de diseño son protagonizados por mujeres. Por supuesto que han existido y existen casos similares cuyos agentes principales son hombres; que la sumisión a la cosificación, a la *apretada severidad de lo notoriamente objetivado*, no tiene reparos de género, pero la supuesta identidad institucional de la ancestral masculinidad —y su correspondiente y sobreentendida débil feminidad— es utilizada la mayoría de las veces como trinchera en la que esconder las inconsistencias y los devaneos de los procesos interminables de identificación.

Estos son dos ejemplos en los que la conciencia de la fragilidad de la situación de la propia labor (de diseño y de vida) es mantenida a favor, respectivamente: de la modestia que comporta el ideal del trabajo en colaboración; y del tiempo de espera en el sinsentido de la aniquilación en masa, para vivir los pocos momentos que quedan como momentos de dignidad creativa. El fortalecimiento lo es en tanto esfuerzo por mantener la consciencia de la propia fragilidad. En eso también debe pensar la metodología del diseño antes de entregarse al deslumbramiento de los delirios sobre la abstracción de procedimientos automáticos. Debe pensar en ello: en los reflejos de material signifiante —previo a la determinación de significados— en los efímeros adornos navideños (Figura 1); en la autoconstrucción que puede colarse por entre las rejas y navegar al futuro, como una casita de colores sobre una hoja que se escapa por un arroyo.

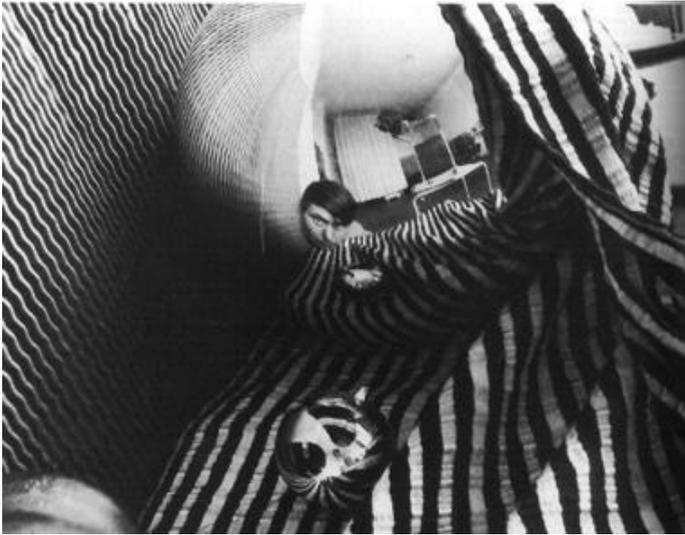


Figura 1. Arriba, autorretrato sobre espejo de bola navideña con cartón corrugado. Taller de la Bauhaus, 1928, Dessau. Fotografía: Bauhaus Archiv Berlin, ©VG Bild-Kunst, Bonn (M. Brandt) Reproducción de *Große Pläne!* Recuperada de <http://grosse-plaene.de/protagonisten/marianne-brandt/> Abajo, casa sobre una hoja. Edita Pollakova, 1943-1944, Praga, Jewish Museum. Reproducción de *Dina and books*. Recuperada de <http://dina-and-books.tumblr.com/post/115470426195/>

Notas

¹ Son muchas las reflexiones sobre esta apreciación metodológica en todo tipo de textos y obras artísticas. Podemos recordar aquí la reflexión crítica sobre la obra cinematográfica de Béla Tarr de Jacques Rancière. “El tiempo del después no es el tiempo uniforme y sombrío de los que ya no creen en nada. Es el tiempo de los acontecimientos materiales puros contra los que se mide la creencia, durante tanto tiempo como la sostenga la vida.” (Rancière, 2011, p. 17)

² Esto ocurre también en los mismos conceptos, en tanto proyectos de recorte para el conocimiento. Ver en este sentido el ejemplo del concepto de 'agujero' de Segarra, M. (2014).

³ Ya se ha señalado que el presente texto no pretende hacer una revisión histórica, aunque, obviamente dependa también de ella. Para la ampliación de esta afirmación sobre lo que se esperaba de la mujer en relación con las actividades de la Bauhaus y su entorno político puede verse: Hervás y Héras, Joseina (2015), especialmente el apartado "El trabajo femenino en los años 30". Pps. 258-277. También como contexto histórico puede recordarse la relación entre Gropius y Alma Mahler-Gropius en muchos textos sobre este tema. Aunque sólo de forma introductoria puede verse: de Maeztu y Manso de Zúñiga, Almudena (2010): Alma Mahler Gropius.

⁴ Ver <http://www.yadvashem.org> (2016).

⁵ Incluso hay una canción de Silvio Rodríguez dedicado a los niños allí encerrados.

Referencias

- Butler, J. P.; Žižek, S.; Laclau, E. (2000). *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Castro Caballero, M. A. (2015). *Estructura relacional. Marcos teóricos para la composición gráfica*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/321831>
- De Maeztu y Manso de Zúñiga, A. (2010). *Alma Mahler Gropius*. Ed. JP Libros. Madrid.
- Droste, M. (2009). The Bauhaus Object between Authorship and Anonymity. En: J. Saletnik & R. Schuldenfrei (Eds.). *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. (pp. 205-225). London & New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Gatica Ramírez, P.P. (2015). *Diseño y Emoción. La vinculación de dos conceptos como propuesta cultural*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/363202>
- Justman, Z. (1998) [1999 premio Emmy]: *Voices of the Children*, documental/videocassette. The Cinema Guild Distribuidor: Ergo Media, Inc. Citado en: Reina García, F.M. (2009). Intervención de Helga Polláková-Kinsky

- Hervás y Heras, J. (2015). *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*. Buenos Aires: Ed. Diseño Editorial.
- Mallol Esquefa, M. (2001a). Una hipótesis para la recuperación de las propuestas teóricas de diseño: para una antropología crítica del proyecto. En: Calvera Sagué, Anna; Mallol, Miquel [eds.] (2001): *Design History Seen from Abroad: History and Histories of Design. Proceedings. 1st International Conference of Design History and Design Studies*. Barcelona: Publicacions i Edicions UB.
- Mallol Esquefa, M. (2001b). El programa de una antropología crítica del proyecto: segunda intervención. Algunas sugerencias de un texto de Fichte. La Habana: Instituto Superior de Diseño Industrial de La Habana. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/169730655/Mallol-2000-ICDHS-Segunda-intervencio-n-Algunas-sugerencias-de-un-texto-de-Fichte>
- Mallol Esquefa, M. (2002). *La nominació de l'artefacte en el procés de disseny*. Tesis doctoral. Barcelona: Publicacions i Edicions UB. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/2030>
- Mallol Esquefa M. (2005). Para el estudio crítico de los límites formales de la teoría del diseño: historiografía y teoría. En: *Primer Encuentro de historia y estudios del diseño. Sentando bases para las historias del diseño en Venezuela*. Caracas: Universidad de los Andes. Facultad de Arte. & ProDiseño.
- Mallol Esquefa, M. (2008a). Memoria y esperanza. Los contenidos vivos del proyecto. Notas preliminares sobre el pensamiento de Ernst Bloch desde la investigación sobre el diseño. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/168315884/Mallol-2008-CEHA-Memoria-y-esperanza-Los-contenidos-vivos-del-proyecto-2008-pdf> Versión en catalán: (2008): *Preactes. CEHA- XVII Congrés Nacional d'Història de l'Art*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. (300-303).
- Mallol Esquefa, M. (2008b). Diseño y realidad. *Revista Kepes*. Manizales: Grupo de estudios en Diseño Visual. Universidad de Caldas. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/63379981/revistadiseno>
- Mallol Esquefa, M. (2010). "The «metaphysics of interiority» and the utopian oracle. Second study of Ernst Bloch and Design". *Proceedings of the 7th Conference of the International Committee of Design History and Design Studies (ICDHS)*, held in Brussels, Belgium, 20-22 September 2010 (pp. 147-177) Brussels: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten.

- Martí Font, J. M. (1992). *Aportacions a l'estètica de l'artefacte contemporani: model, tipus i ornament en la metodologia de la projectació*. Tesis doctoral microfilmada. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Martí Font, J. M. (1999). *Introducció a la metodologia del disseny*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Rancièrre, J. (2011). El tiempo del después. En: *Béla Tarr, le temps d'après*. Paris: Les Éditions Capricci Sarl. Trad. Cast. (2013): *Béla Tarr, el tiempo del después*. Santander: Shangrila ediciones, pp. 9-17.
- Reina García, F. M. (2012). "Cultura y educación en el gueto de Terezín. F. Dicker-Brandeis y las clases de artes plásticas". *Arte Educación y cultura. Aportaciones desde la periferia*. Jaén: COLBAA. (p. 7). Recuperado de http://www.educacionartistica.es/aportaciones/0_posters/intervencion_reconstruccion/027_reina_gueto_terezin.pdf>. Consultado el 5 de febrero del 2017
- Popper, K. R. (1934-1935). *Logik der Forschung. Zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft*. Viena: Springer-Verlag Wien GmbH.
- Segarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.

Dr. Miquel Mallol Esquefa: Diseñador. Profesor del Departamento de Artes Visuales y Diseño. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona.

Email address: miquelmallolesquefa@ub.edu

Contact Address: Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona.
Carrer Pau Gargallo 4, 08028 Barcelona.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Cossos en Reclusió i Cavant. Experiències i Representacions Emblemàtiques sobre la Persona.

Jordi Morell¹

1) Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. España

Date of publication: October 3rd, 2017

Edition period: October 2017- January 2018

To cite this article: Morell, J (2017). Cossos en Reclusió i Cavant. Experiències i Representacions Emblemàtiques sobre la Persona. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(3) 272-296. doi: 10.17583/brac.2017.2269

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.2269>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Confined and Digging Bodies. Experiences and Iconic Representations about the Person.

Jordi Morell.

Universitat de Barcelona. (Spain)

(Received: 27 September 2016; Accepted: 14 February 2017; Published: 3 October 2017)

Abstract

The article explores the relationship of the person with the hole through both literal and metaphorical situations. On the one hand, it points up the body in seclusion and suspended in a time interval, as in the case of the accident at the mine in San José (Chile) or works by artists like J. Wall, G. Schneider or R. Ondák. In this way, opposed feelings evoke the experiences of waiting and/or punishment, which are explanatory of a confined body or a hole. Literature, cinema and art deal with these events from multiple aspects, which become existential allegories about the individual. On the other hand, the act of digging gains prominence as a symbol of work, but also of the absurd. Recalling the ambivalence that may suggest a person making a hole, this article carries out a drift through works by artists of different generations and contexts, such as C. Burden, M. Heizer, F. Miralles, Geliti, S. Sierra, F. Alÿs, M. Salum, X. Ristol or N. Güell. A series of clearly performative or conceptual works, where the act of digging, drilling, burying or unburying become common practices that show the diversity of meanings and intentions.

Keywords: process art, contemporary imaginary, seclusion, digging, hole

Cossos en Reclusió i Cavant. Experiències i Representacions Emblemàtiques sobre la Persona.

Jordi Morell.

Universitat de Barcelona. (Espanya)

(Recibido: 27 setiembre 2016; Aceptado: 14 febrero 2017; Publicado: 3 octubre 2017)

Resum

L'article indaga en la relació de la persona amb el forat, a través de situacions literals i d'altres de metafòriques. Per una banda, es fa èmfasi al cos reclòs i que es troba suspès en un interval temporal, com va ser el cas de l'accident a la mina de San José (Xile) o en obres d'artistes com ara J. Wall, G. Schneider o R. Ondák. D'aquesta manera, s'evoquen sensacions antagòniques que ens acosten a vivències d'espera i/o de càstig, explicatives d'un cos reclòs o en un forat. La literatura, el cinema i l'art tracten aquests fets des de múltiples vessants, que esdevenen al·legories existencials sobre la persona. Per altra banda, l'acte de cavar pren protagonisme com a emblema del treball, però també de l'absurd. Recordant l'ambivalència que pot suggerir la persona fent un forat, es fa una deriva a través d'obres d'artistes de diferents generacions i contextos, com per exemple C. Burden, M. Heizer, F. Miralles, Gelitin, S. Sierra, F. Alÿs, M. Salum, X. Ristol o N. Güell. Un seguit d'obres clarament performàtiques o de caràcter conceptual, en què el fet de cavar, perforar, enterrar o desenterrar esdevenen pràctiques comunes, alhora que s'evidencien la diversitat de significats i intencions.

Paraules clau: art processual, imaginari contemporani, reclusió, excavació, forat



Si pensem el cos com un receptacle i ho relacionem amb la idea de *forat*, s'engega una discussió dialèctica entre el dins i el fora. Aquesta discussió pot desencadenar una mena de *mise en abîme*, que produeix imatges d'espai dins d'espai, de cos dins de cos, i que esdevé una situació de simultaneïtat entre interior i exterior. Cos i forat ens remetent, per un costat, a una mena de joc de nines russes de multinivells i, per l'altre, a una metàfora que fa referència a la mateixa existència humana.

Georges Perec escriu que viure és passar d'un espai a un altre fent el possible per no colpejar-se (Perec, 2004, p. 25). De fet, el llibre *Especies de espacios*, de Perec, a través de l'experiència vivencial i la quotidianitat, ens interpel·la sobre la relació del cos amb l'espai. Aquest espai és fractal i està format per «trossos petits d'espais», encara que, segons l'escriptor, l'objecte principal del llibre no és el buit, sinó més aviat el que hi ha al voltant o a dins. Destaco les reflexions que en fa en el capítol dedicat a l'apartament, especialment quan Perec pensa en la cambra inútil: “una pieza inútil, absoluta y deliberadamente inútil” (Perec, 2004, p. 59). Posant al límit el llenguatge, exposa la impossibilitat de parlar del buit sense fer referència a alguna cosa. Perec remarca que no pensava en espais inutilitzables, ni inutilitzats, sinó simplement en els que fossin inútils. En aquest sentit, pensar el forat és fer referència a una multitud de forats, els quals inevitablement evoquen el buit, com també fan referència al que hi ha al seu voltant o a l'interior, amb fortes càrregues simbòliques a causa de la seva utilitat o la seva raó de ser. Per això també he estat temptat de pensar en un forat realment inútil.

La persona dins un forat és metàfora de determinades situacions existencials i és recurrent en obres literàries, cinematogràfiques o en peces d'artistes de diferents disciplines. Un exemple n'és la novel·la *La mujer de la arena*¹, de Kôbô Abe (1989), que ens ofereix una al·legoria de l'existència mentre reflexiona sobre l'alienació de l'ésser humà. L'escriptor narra la història d'un entomòleg que vaga pel desert a la recerca d'insectes per a la seva col·lecció, amb la voluntat de ser reconegut almenys per la seva tasca. El protagonista és acollit en un poblat i passa la nit en una estranya casa situada a l'interior d'un forat on viu una dona. L'endemà, l'entomòleg s'adonarà que ha caigut en una trampa i que, retingut sota la seva voluntat, haurà d'ajudar la dona a cavar i sostreure l'arena que contínuament condemna la casa a ser sepultada. L'ambient asfixiant bé donat tant per l'absència d'aigua en el relat com per l'atmosfera arenosa, que evoca la soledat metafísica i el destí de l'home.

El forat com a trampa, com el que habiten els protagonistes de *La mujer de la arena*, remet a la impossibilitat de fuga. Aquesta metàfora recorda les paraules de Sloterdijk quan afirma que l'home és una forma de vida aporètica, sense sortida, que sent, a la vegada, que ha de fer alguna cosa amb si mateix per suportar aquesta falta de sortida. I adverteix que “si existir significa caer en la trampa, también significa habitar la trampa como mundo” (Sloterdijk, 2008, p. 59).

La trampa també és present en el conte *La guarida*, de Kafka (2000). L'escriptor descriu, des de la perspectiva d'un animal, com es forma un sistema subterrani de passadissos que recorden una presó de màxima seguretat, amb l'obsessió del perfeccionisme agònic. Aquí el cau és, alhora, un refugi segur i un espai d'amenaça d'un possible atac extern. Perquè pensar el cos dins un forat pot evocar la sensació de benestar i de refugi, però també d'ansietat i d'opressió, de sepultura i d'empresonament. Per tant, sensacions oposades es barregen: la protecció i la seguretat amb la claustrofòbia, l'angoixa en un espai tancat, la manca de mobilitat i de llibertat. El fet d'*estar en un forat* fàcilment ens pot remetre a les presons i a altres espais de confinament on es reté la persona contra la seva voluntat: des de la cel·la, la cambra o el *zulo*, a altres formes de reclusió col·lectives o en massa.

He terminado la guarida y parece que ha quedado bien. Desde fuera sólo se puede ver un gran agujero, pero éste, en realidad, no conduce a ninguna parte; después de un par de metros se levanta una pared rocosa natural. No quiero preciarme de haber ideado esa artimaña, son los restos de uno de los muchos intentos de excavación frustrados. Tras meditar sobre ellos, creí finalmente que sería ventajoso no tapar el agujero. Hay algunas artimañas tan finas que terminan matándose a sí mismas, eso lo sé mejor que nadie, y también resulta audaz llamar la atención con este agujero, pues se puede pensar que aquí hay algo digno de ser investigado. Pero no me conoce quien cree que soy cobarde y que mi obra es producto de mi cobardía. A la distancia de unos mil pasos se encuentra, oculta por una capa de musgo que se levanta, la entrada de la guarida. (Kafka, 2000, p. 385)

Cos Reclòs

Situacions límit, crues i absurdes tenen lloc al voltant de forats, tal com hem vist anteriorment amb la novel·la de Kôbô Abe o el conte de Kafka, i esdevenen al·legories existencials sobre la persona. Fàcilment, com apuntàvem abans, en trobem exemples que narren o mostren situacions

paradigmàtiques en la literatura, el cinema i en obres d'artistes contemporanis. A més, sovint es retroalimenten o es referencien les unes amb les altres. Per exemple, una obra que recorda el cau del personatge kafkià és *The Burrow* (2004), de Jeff Wall. A part del títol homònim al de la novel·la, aquesta fotografia “documental” de Wall mostra un forat excavat en un solar o descampat abandonat, que ha estat marcat i protegit per uns taulons de fusta, de manera que es crea un rectangle negre al centre. No sabem la funció del forat ni el seu origen, però el títol evoca l'hàbitat d'alguna criatura (Newman, 2007, p. 140).

The Well (1989), *The Drain* (1989) i *The Flooded Grave* (1998-2000) són tres obres més de Jeff Wall en què també és present el forat. Aquestes tres darreres van participar en l'exposició “Unter der Erde. Von Kafka bis Kippenberger”², en la qual el conte de Kafka serveix com a punt de partida per tractar l'interès pel món subterrani en obres d'artistes de diferents contextos. Les comissàries exposen que el fet de descendir cap al món subterrani —en búnquers, soterranis, coves, grutes i túnels— ha tingut a veure amb les utopies i antiutopies del segle xx. En aquest punt es podrien afegir les emblemàtiques exploracions del subsòl que va realitzar Gordon Matta-Clark, per exemple a la ciutat de Nova York, recollides en la pel·lícula *Substrait: Underground Dailies* (1976), o les «expedicions peripatètiques» (Moure, 2006, p. 284) per les clavegueres de París aplegades al film *Sous-sol de Paris* (1977).

Una altra representació del cos reclòs en la producció de Jeff Wall és l'obra *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue* (1980), en la qual recrea l'espai subterrani on es retira el personatge anònim afroamericà de la novel·la de Ralph Ellison *El hombre invisible* (1952).

Mi hoyo es cálido y luminoso. Sí, muy luminoso. Dudo que en toda Nueva York haya un lugar más iluminado que este hoyo en el que vivo, y al decirlo no excluyo Broadway, ni tampoco el Empire State Building en una noche soñada por un fotógrafo. (Ellison, 1966, p. 14 citat per Newman, 2007)

La singularitat d'aquesta cambra és la seva lluminositat, encara que en la fotografia de Wall és representada per la gran quantitat de bombetes de tot tipus que pengen del sostre, on només unes quantes emeten llum. I és que en la novel·la de l'home invisible, per contrarestar la seva invisibilitat en la societat reivindica la llum que li dona forma.

Tots aquests treballs ens recorden que pensar el cos reclòs (o dins un forat) pot evocar sensacions oposades. Des d'una perspectiva més agosarada, la

major part de l'obra de l'artista alemany Gregor Schneider gira al voltant de cambres que evocuen també la reclusió de la persona, malgrat que hi traspuen fortes sensacions inquietants, d'ansietat i d'opressió. Ell mateix descriu el seu treball com a «construcció d'habitacions», però la referència principal (sobretot en els primers treballs) no és tant l'espai, sinó la paret: la paret és a la vegada límit, presó i cova (Loers, 2011, p. 71). Cal recordar que l'artista va fer de la seva casa familiar —heretada a la seva ciutat natal el 1985 (Rheydt, regió del Baix Rin)— el suport i el punt de partida de la seva obra artística. Durant els quinze anys posteriors, Schneider va reconstruir radicalment la seva anomenada *Haus u r*, de la qual gairebé només quedà la façana de la seva arquitectura original. L'artista va transformar completament l'interior de l'edifici en una estructura laberíntica, amb habitacions dobles, parets giratòries, portes trampa, forats i finestres falses. A més, va fer que les habitacions estiguessin insonoritzades. D'aquesta manera, es realça l'experiència física de l'espai, al mateix temps que la càrrega psicològica interior. Per a l'espectador, aquest aïllament de la informació sensorial externa evoca un seguit d'associacions i temors.

Volviendo a la paradójica relación biunívoca casa-prisión, parece indudable que Schneider no sólo siente cierta predilección por la idea (ficticia) de encerrar un cuerpo vivo, como en el caso de *u r 8*, Habitación muerta completamente aislada (1989-1991), sino también de infligirle un castigo desmesurado. En dicha obra la configuración formal se establecía como una cámara acorazada en la que se observaban distintas capas de plomo, lana de roca u hormigón, así como los amenazantes pinchos de la gomaespuma insonorizadora, lo que daba lugar a lo que en acústica se denomina *habitación muerta o cámara anecoica*, un lugar tan sumamente aislado que no deja escapar ningún sonido por fuerte o desgarrador que éste sea. (Moriente, 2011, p. 162)

Forat-cova (Incís)

Cercant les primeres referències que tenim del cos en relació amb el forat, caldria, inevitablement, fer al·lusió a les necessitats bàsiques de la vida i a la gestió del cos més enllà d'aquesta. Les cavitats naturals d'un terreny, com les coves o cavernes, les grutes i els avencs, formats per processos geològics, han donat aixopluc i refugi tant a animals com a éssers humans, al mateix temps que han estat utilitzats com a espais funeraris per resguardar cossos sense vida.

Cal dir que les coves, des de finals del segle XIX, han captivat els espeleòlegs, que han explorat pràcticament tots els orificis terrestres coneguts amb voluntats científiques —més endavant, s'expandirà cap a fins esportius o turístics. La cova se'ns representa com a mite originari, relacionat amb un tipus d'imaginari de tradició romàntica. En aquest sentit, el documental *Cave of Forgotten Dreams* (2010), del director Werner Herzog, ens acosta a la cova de Chauvet, al sud de França. Herzog i el seu equip documenten els rastres de cultura i vida —pintures rupestres, rastres fossilitzats i empremtes i marques d'animals— de diferents períodes en el seu entorn natural. Una particularitat del documental és que ens mostra un paisatge prohibit, o si més no restringit al públic. El director i el seu equip van aconseguir tenir accés exclusiu per gravar dins de la cova, descoberta el 1994 i considerada una de les més significatives de l'art prehistòric; per evitar-ne la degradació, s'hi va prohibir l'accés. Aquesta decisió va tenir en compte l'error usual de convertir un indret en lloc d'interès turístic massiu poc després de la seva descoberta, amb les evidències demostrades en altres coves i grutes d'interès, com per exemple les coves de Lascaux o d'Altamira.

La tecnologia de les tres dimensions i altres enginys van permetre a l'equip d'Herzog captar unes imatges amb gran profunditat i, amb una construcció pausada, rastrejar l'espai interior de la cova. L'espectador del film esdevé en part explorador, encara que sigui des de la butaca confortable del cinema.

Pel que fa referència a l'exploració del territori i de les situacions que sorgeixen entre natura i cultura, la cova i la tecnologia també van ser presents a l'exposició "Perdre les formes. Segon exercici" (2012) de l'artista Esteve Subirah. En la qual l'artista presentava un grup de peces que, entre altres coses, propiciaven relacions mentals o emocionals amb un paisatge i territori molt propers i familiars per a ell. *La Forma núm. 10* (2012) és el resultat d'un «exercici» —com defineix el mateix artista— al voltant del Cau del Duc. Aquest indret assenyalat és una cova, un forat fet a partir de l'erosió de la roca calcària al massís del Montgrí. A part del seu valor històric i de troballes arqueològiques, és un lloc emblemàtic per als habitants dels pobles del voltant, amb múltiples històries i llegendes. L'artista es va traslladar, durant el juny de 2012, amb tècnics especialistes i «aparells d'última generació» per obtenir una digitalització de l'interior del Cau del Duc. A continuació, mitjançant un motlle, construeix una peça compacta de ferro de tot l'interior de la cova. A l'exposició acompanyava l'escultura —que ens recorda pel seu emplaçament les pedres rares exhibides en qualsevol museu de ciències naturals— amb una graella d'imatges del procés de digitalització de l'espai en

negatiu i un parell de postals de principis del segle passat sobre el lloc en qüestió (vegeu figures 1, 2 i 3).

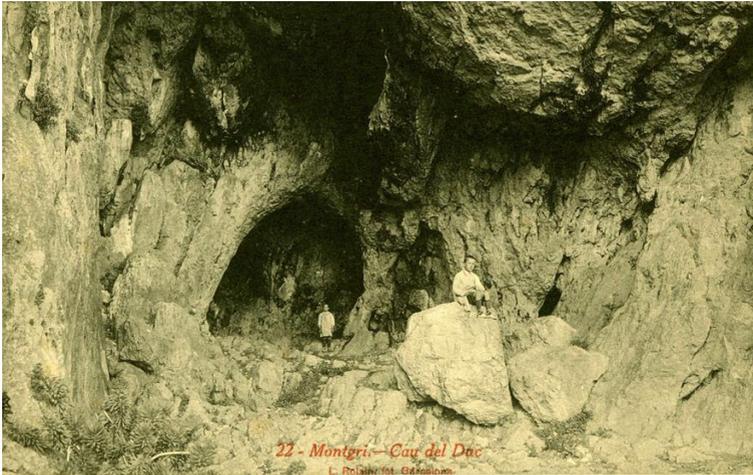


Figura 1. Postal núm. 22, Montgrí. Cau del Duc, Lucien Roisin, 1er terç segle xx. Font: E. Subirah.

L'experiència in situ al Cau del Duc d'Esteve Subirah, amb la producció d'imatges i volums del procés presentats a l'exposició, té la voluntat d'entendre l'espai i els seus límits, a més d'inserir-se a base de rumors en la memòria personal. La seva forma amorfa solidifica, encara que sigui a escala, l'espai buit de la cova.

L'exposició d'Ibon Aranberri "Organigrama", vista a la Fundació Antoni Tàpies (2011), proposava establir relacions i confrontacions entre diverses sèries de treballs realitzats per l'artista, amb la voluntat d'estimular la resignificació d'obres passades i d'altres fetes a propòsit per a l'exposició. D'aquesta manera, juntament amb treballs com *Mar del Pirineo* (2006) i *Política hidràulica* (2004-2010) —dues sèries reconegudes d'Aranberri que indaguen les infraestructures hidràuliques a la península Ibèrica, desenvolupades de manera intensiva les primeres dècades del segle passat i sobre les alteracions físiques en el paisatge ocasionades per les obres d'enginyeria—, hi trobem (*Ir.T.nº513*) *Zuloa. Extended Repertory* (2003-2008). Aquest treball recull la documentació científica, històrica, arqueològica i fotogràfica que l'artista ha recopilat al voltant de la cova d'Iritegi (Guipúscoa). Aquesta cova va ser intervinguda físicament i simbòlicament per Aranberri amb el tancament de l'entrada amb una

estructura plana i opaca, on hi ha un petit orifici que serveix de pas tant d'entrada com de sortida per a la colònia de ratpenats que hi habita. Per a Aranberri, l'espai de la cova pot ser imaginat clos des de l'obscuritat interior, i des de l'exterior ens proposa una discontinuïtat en el paisatge natural. A part del treball específic in situ, i com a acte de presentació, es va organitzar una excursió col·lectiva a la cova. Així, el vídeo documental de l'esdeveniment, juntament amb dibuixos, mapes i fotografies, formen part del desplegament heterogeni de l'obra.

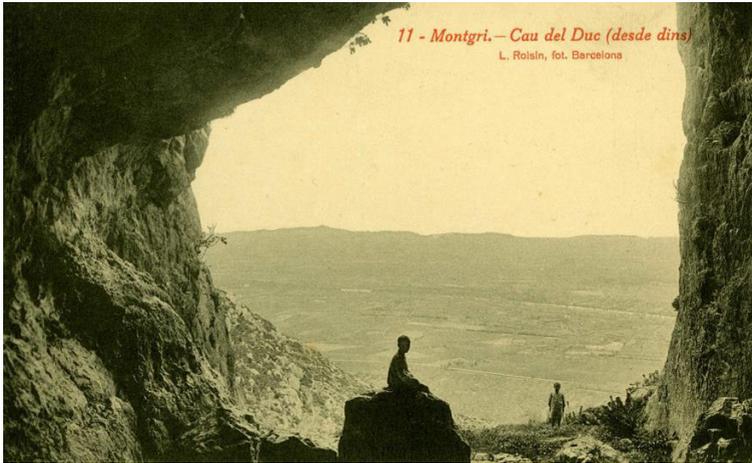


Figura 2. Postal núm. 11, Montgrí. Cau del Duc (des de dins), Lucien Roisin, 1er terç segle xx. Font: E. Subirah.

Però, a part d'aquestes cavitats naturals, hi ha altres forats a tenir en compte, amb intencions similars, que han estat desenvolupats amb unes finalitats més o menys concretes. Si bé podríem pensar en caus, llodrigueres i amagatalls, també les excavacions al subsòl produïdes per l'home han servit tant per refugiar-se de forces adverses —els bombardeigs aeris— com per aconseguir matèries primeres. Així mateix, han estat espais per allotjar el cos dels difunts. En la història de la humanitat trobem un gran assortiment de sepultures i tombes. Són espais bàsicament comuns, des de les tombes antropomorfes megalítiques fins a les que omplen els cementiris actuals, però tenen diferències que rauen en els ritus i que depenen de les creences escatològiques. Finalment, entre altres funcions, també trobem cavitats

creades per a fosses comunes, que inevitablement ens evoquen fets inhumans del nostre temps.

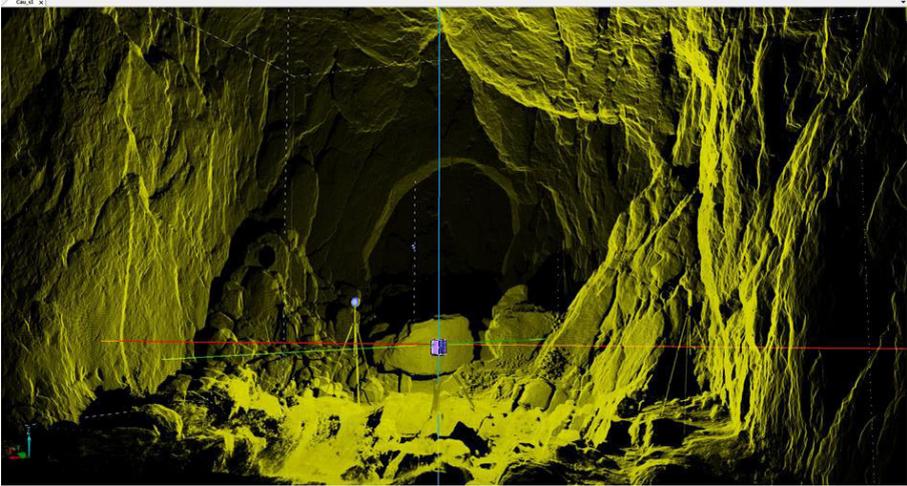


Figura 3. Imatge digital del Cau del Duc, Esteve Subirah, 2012. Font: Imatge cedida per l'artista

Persona sota Terra

Com s'ha comentat anteriorment, diferents productes culturals ens exhibeixen situacions en què el cos es troba reclòs o atrapat en espais reduïts i asfixiants. Aquestes ficcions o representacions conviuen amb la realitat i el dia a dia que ens mostren els mitjans de comunicació i, en ocasions, se n'autoalimenten.

Per exemple, la pel·lícula *Buried* (2010), dirigida per Rodrigo Cortés, ens ofereix una experiència límit del cos. El seu protagonista passa enterrat viu vuitanta dels noranta minuts del llargmetratge, amb un mòbil com a única font lumínica i amb un contacte insuficient amb l'exterior. El film dona pistes del drama que viu el protagonista, Paul Conroy (protagonitzat per Ryan Reynolds), en què destaca la falta d'oxigen com el pitjor obstacle per sobreviure, en una cursa a contra rellotge.

Aquestes escenes ens traslladen a records mediàtics, com els *zulos* de la dècada dels noranta. Els *zulos* esdevenen un món a part, hermètic i sense referència cartogràfica. Espais de gran pressió corporal i psíquica on han estat recloses persones amb finalitats polítiques, com és el cas de José Antonio Ortega Lara, funcionari de presons segregat durant 532 dies.

Tornant a les produccions cinematogràfiques, fem referència a *There Will Be Blood* (2007), del director Paul Thomas Anderson, que presenta l'ambient fosc i profund d'una excavació petrolera i les relacions de poder que impliquen els pous de petroli de Califòrnia a principis del segle xx. En els primers minuts del film, domina la negror de les imatges i el silenci estrident de la maquinària, que serà trencat per l'accident laboral que pateix un miner amb conseqüències tràgiques.



Figura 4. El president Sebastián Piñera fent públic el missatge dels 33 miners (22/10/2010). Font: Gobierno de Chile [CC BY 2.0]. Consultat des de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mina_San_Jos%C3%A9_-_Pi%C3%B1era_con_mensaje_de_mineros_atrapados.jpg

De fet, i deixant a part el terreny de la ficció, aquests desastres són habituals en aquests tipus de treballs. En els darrers anys, un dels més coneguts va ser l'accident que es va produir el 5 d'agost de 2010, quan un grup de treballadors de la mina de San José de Xile, situada al nord de la ciutat xilena

de Copiapó, va romandre atrapat durant setanta dies a uns 700 metres de profunditat. La situació inicial d'incomunicació de les víctimes, en un espai sepultat i suspès en el temps, feia inevitable atribuir el rol de cadàver als miners. Al seu voltant, es va organitzar un rescat accelerat per assegurar-ne la supervivència. «Estamos bien en el refugio los 33», deia el primer missatge, escrit en vermell en una fulla de quadern, que van fer arribar els miners després de lligar-lo a una de les sondes, i que més tard va fer públic el president, Sebastián Piñera. El missatge fou seguit d'una explosió mediàtica que va convertir l'accident en un espectacle, entre el reality show i la telesèrie, encavallat en la realitat i la ficció, mogut per l'empatia envers la dissort dels miners i el clar oportunisme polític (vegeu figures 4 i 5).

A la 54a Biennal de Venècia (2011), l'artista eslovac Roman Ondák va presentar la instal·lació *Time Capsule* (2011), en la qual l'espectador es trobava al davant d'una rèplica de la *Fénix 2*, la càpsula que va ser utilitzada en el rescat laboriós dels trenta-tres miners a través d'un pou perforat per a l'ocasió. A través d'aquest artefacte, l'artista volia remetre a l'espectador les experiències d'aïllament reals viscudes pels miners i els quaranta minuts de trajecte de retorn cap a la superfície, encara que, de fet, el context de la mina s'articuli al voltant d'un descens feixuc a l'interior del subsòl i d'un treball nocturn, precari, que evoca fins i tot el treball forçat i el càstig.



Figura 5. Fotografia del rescat del darrer miner amb la càpsula *Fénix 2* (13/10/2010). Font: H. Infante / Gobierno de Chile [CC BY 2.0]. Consultat des de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_rescuers_\(5081843488\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_rescuers_(5081843488).jpg)

Cavar

Pollard tiene 42 años. Es un hombre delgado con bigote que nació en Pittsburg y cumplió servicio como soldado raso en el Batallón 352 de Ingenieros en Birmania durante la Segunda Guerra Mundial. Es un operador de maquinaria de grado 10, lo que significa que gana 3,01 dólares por hora. Uno de los últimos en atender a John Fitzgerald Kennedy, quien fuera el presidente número 35 de este país, fue un obrero que cobra 3,01 por hora y dijo que cavar su tumba era un honor. (Breslin, 1963)

Per a l'enterrador que va preparar la tomba de J. F. Kennedy, va ser un honor fer el forat. El senyor Pollard se sentia orgullós d'haver cavat aquell forat que acolliria el cos assassinat del popular president dels Estats Units.

Potser en l'àmbit dels professionals de les funeràries, un personatge a tenir en compte és Thomas Lynch, poeta i assagista nord-americà i expropietari d'una funerària a Michigan, que va escriure *El enterrador* (2004), un llibre que tracta el tema de la mort, dels morts i de l'ofici d'enterrar a través de la seva experiència a la funerària. Encara que ell no cava tombes, sí que ens convida a mirar dins el forat. En aquest mateix context, un altre cas amb força punts en comú, encara que el format sigui molt diferent, és la popular sèrie de televisió *Six Feet Under* (2001-2005), que tracta sobre el dia a dia de la família Fisher, que regenta la funerària Fisher & Sons a Los Angeles. El títol de la sèrie evoca irònicament la profunditat del cos enterrat, però per al director de la sèrie, Alan Ball, també fa referència metafòricament a les emocions i als sentiments que es mouen sota la superfície de la vida quotidiana.

A l'obra *The Flooded Grave* (1998-2000) de Jeff Wall, que he citat anteriorment, veiem una tomba rectangular excavada en un cementiri. Quan mirem a l'interior, l'espectador hi troba un paisatge marí: "Donde esperaríamos ver una tumba o un ataúd nos encontramos con una imagen de vida exuberante" (Newman, 2007, p. 143). Wall, en la imatge, fa visibles espais incompatibles, com si es tractés d'una metàfora. Amb aquesta imatge, juntament amb l'obra *The Burrow* (2004), se'ns mostren els indicis d'una excavació i funcionen de contrapunt de l'acte de cavar. L'acció és present en una altra obra de Wall, *The Well* (1989), en la qual trobem en la fotografia una dona a l'interior d'un forat que cava un pou, que és deduït pel títol de la imatge.

Cavar, l'acte, com també el resultat, el forat, són molt presents en pràctiques artístiques de les darreres dècades. I és que dur a terme un forat és evocar temps immemorials, fent conèixer el fet més animal i el desenvolupament tècnic més sofisticat. És una acció primària que ha

acompanyat l'evolució humana. Aquesta acció repetida incansablement ens remet al cau kafkià que sempre es repensa, sempre és incomplet, però també a la història de Kôbô Abe, en la qual els protagonistes estan condemnats a cavar i sostroure l'arena que els amenaça. Les dues històries fan referència a la figura de Sísif, l'heroi absurd, tant per les seves passions com pel seu turment, símbol del treball inútil i sense esperança.

Sísif és la figura del treball inacabable, que es renova cíclicament una vegada i una altra, i ha esdevingut un element d'atracció (contradictòria), en el qual molts artistes s'han interessat d'una manera o altra. Albert Camus, en el llibre *El mite de Sísif* (1987), analitza la idea d'absurd mentre proposa un trencament amb l'existencialisme que havia tingut fins al moment. En aquest sentit, trobem l'absurditat en qualsevol esforç humà per trobar un sentit a l'univers, fet que acabarà fracassant irremeiablement.

Walter de Maria va realitzar diverses obres que evoquen la noció d'absurditat, com la figura de Sísif. Per exemple, l'obra titulada *Boxes for Meaningless Work* (1961), que consistia en dues caixes de fusta d'aspecte minimalista i les instruccions d'ús següents: "Traslladar coses d'una caixa a l'altra, una vegada i una altra, una vegada i una altra, etc. Ser conscient que el que estàs fent no té sentit." Una altra obra de De Maria, i més en referència al nostre tema, era cavar un forat i omplir-lo cíclicament. En relació amb l'activitat, el més important, deia l'artista, és "anar amb compte que l'activitat escollida sigui massa agradable, ja que el mínim plaer possible suposa el propòsit del treball" (Comeron, 2007, p. 253) (En aquest cas, veiem un sentit completament diferent del que mostrava l'enterrador de JFK.)

Troblem punts en comú, i es retorna a l'acció de cavar, en un vídeo, *Sense Títol* (1998), de la parella d'artistes Helena Cabello i Ana Carceller, on podem veure, des d'una visió zenital, dues mans de persones diferents que excaven dos forats a la terra i que, fent servir la terra que ha extret l'altre, després, els tapen. L'acció es va repetint cíclicament i sembla que tot torna a ser com abans, però la terra ha canviat de lloc i canviarà una vegada i una altra d'ubicació, si anem fent aquesta tasca. El sentit poètic rau en el desplaçament de terres, en l'absència i en la renovació, cosa que evoca el treball en equip i la vida en comú habitual en les obres de les dues artistes.

Lara Almarcegui va realitzar un forat en un solar d'Amsterdam. Quan Almarcegui parla de l'obra *Cavar* (Amsterdam, 1998), no dubta a explicar el seu interès per l'acció: l'acte de cavar en si mateix. Almarcegui no cercava un resultat, s'interessava pel procés i l'experiència absurda d'una acció, encara que gens innocent pel context urbà. Sense saber quan s'interrompria el treball, el projecte es va donar per acabat quan un dia es va trobar el forat tapat per les

excavadores. Les fotografies de l'acció són els documents que queden del treball de l'artista.

Per la seva part, el col·lectiu artístic austríac Gelitin va cavar i omplir un forat gegant a la platja de Coney Island. L'acció *The Dig Cunt* (2007) es va repetir durant set dies. Els membres del grup descriuen el treball de la manera següent:

Anem a cavar un forat a la sorra, de set hores d'excavació, a la tarda el tornem a tapar i hi saltem per damunt. Cansats i sense armes, anem a agafar el tren de tornada a Manhattan, per descansar per al dia següent. L'endemà, altre cop agafem el tren cap a Coney Island i cavem un forat per després tapar-lo de nou. (Gelitin, 2007)

Per al col·lectiu, el forat esdevé un monument antifàl·lic, en contraposició als habituals monuments públics erectes. D'aquesta manera, no amaguen les clares referències a artistes dels anys seixanta com Robert Smithson, Michael Heizer o Claes Oldenburg. Especialment, es fa referència a l'obra *Placid Civic Monument* (1967), de Claes Oldenburg, al Central Park de Nova York, una rasa que remet a la tomba, realitzada per un excavador. Aquest treball, definit per Smithson com anti-monument, s'emmarcava en un context intens i convuls, a causa de l'assassinat del president, la Guerra del Vietnam i les creixents protestes i mobilitzacions ciutadanes.

Hem de tenir en compte que l'ús d'eines i utensilis tecnològics és important a l'hora de fer un forat. Smithson hi fa referència a l'article sobre els *earthworks* (Smithson, 1968), i parla de la preferència que tenen certs artistes per les eines comunes, les pales, i pels artefactes per a l'excavació d'aspecte groller, també pels tractors i pels aparells d'excavació, les broques, els trepants i els explosius que poden produir pous i terratrèmols.

Aquesta fascinació es veu palesa en l'alteració de l'escorça terrestre que provoquen les intervencions artístiques de Michael Heizer. Un exemple clar és l'obra *Double Negative* (1969/1970), que concretament es tracta de dues enormes rases d'un quilòmetre i mig realitzades per aplanadores al desert de Nevada (Estats Units). Però Heizer també altera el teixit urbà en l'obra *Bern Depression* (1969), instal·lada a l'exterior de la Kunsthalle de Berna (Suïssa), en el marc de l'exposició «Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information». L'obra va consistir a colpejar vint vegades el paviment del carrer amb una bola de demolició, cosa que va provocar un accident al terreny artificial.

Però, potser, dins la tradició d'artistes que treballen a partir del forat, Gordon Matta-Clark en sigui el més paradigmàtic i el que s'interessa més

clarament per intervenir en el teixit urbà allunyant-se del Land Art. L'artista actua sobre edificis, habitualment construccions abandonades, en ruïna o a punt de ser demolides, en les quals obre orificis, talla i disseca la seva arquitectura. Per dur a terme l'obra *Conical Intersect* (1975), realitzada a la Biennal de París, Matta-Clark va intervenir en un parell d'edificis del segle xvii del carrer de Beaubourg que en aquells anys estaven afectats pel pla de renovació urbanística del barri de Les Halles (París). L'artista detalla la proposta en el text següent:

Se practicó un hueco de forma cónica y se retiró su contenido de las estructuras, de modo que su base en la fachada norte tuviera un diámetro de cuatro metros que iba disminuyendo al travesar la cubierta y la buhardilla del edificio adyacente. El eje central del hueco debía situarse en un ángulo de 35 grados desde el centro del Beaubourg. Todo ello para que los transeúntes pudieran echar un vistazo través del hueco. (Matta-Clark, 1975)

Un cas de forat horitzontal realitzat a l'espai íntim és el que tracta el vídeo *Melancholia* (2013) (figura 6), de l'artista brasiler Marcelo Salum. El vídeo ens mostra de manera literal l'enderroc d'una paret a l'interior d'un habitatge. L'acció comença a l'altre costat de la paret i el so, producte dels cops i la caiguda de runa, és especialment rellevant. Segons l'artista, aquest treball analitza les relacions contradictòries que s'associen amb la sensació de la malenconia. Per fer-ho, utilitza un llenguatge a través del vídeo, que ens presenta una situació real sense els subterfugis de la representació, però l'artista, que fa l'acció, va amb roba interior i guants de goma que provoquen l'estranyament de qui el mira, en una situació esperpèntica.

Retornant a l'acte de cavar com a activitat que remet al treball genèric, és pertinent recordar l'obra *Honest Labor* (1979), de Chris Burden, en la qual, com a resposta a una invitació universitària per realitzar una conferència, l'artista es va posar a cavar una rasa en un descampat de manera solitària en horari laboral. D'aquesta manera, tractava el treball com a fonament de l'economia política, com a mesura del valor de les coses (Comeron, 2007, p. 48).



Figura 6. Fotograma extret de “Melancholia”, Marcelo Salum, 2013. Font: Imatge cedida per l’artista.

Aquesta obra de Burden ens serveix d’enllaç amb l’obra *3.000 huecos de 180 × 50 × 50 cm. cada uno* (2002), de Santiago Sierra. Però, com en la majoria de projectes seus, l’artista contracta treballadors per utilitzar el seu cos i el seu temps de manera crua a canvi del salari mínim. En aquest cas, jornalers immigrants van realitzar tres mil forats en uns camps de la província de Cadis.

Amb un sentit molt diferent del treball de Sierra, trobem l’acció *Cuando la fe mueve montañas* (2002), de Francis Alÿs, en la qual el joc i el rumor són els catalitzadors que engeguen una acció que involucra una comunitat. L’energia col·lectiva serà el motor principal de la producció. L’11 d’abril de 2002, Alÿs va convocar cinc-centes persones als afores de Lima (Perú); les féu formar en filera al costat d’una duna de cinc-cents metres de diàmetre i traslladar-la amb pales a una distància de deu centímetres del seu emplaçament original.

Una altra obra que gira al voltant del treball és *Geòrgia & altres qüestions* (2009) (figura 7), de Xavier Ristol. L’obra consta de fotografies, un vídeo i un text teatralitzat. El material resultant documenta l’acció de cavar un forat i les situacions que es generen entre l’autor i els dos obrers —immigrants il·legals georgians. Per a l’obra, Ristol demanà als dos obrers de cavar una fossa en un descampat al costat d’una antiga fàbrica en desús. A partir d’aquest moment els obrers

(...) es representen en un assaig d'excavació arqueològica absurda que no sembla portar enlloc. Es deixen dirigir donant lloc a una simulació de la seva realitat laboral. A mesura que el temps i que les converses se succeeixen, troben xatarres amb les quals especulen i que els permeten remetre's a històries personals i col·lectives. Mentrestant, van sorgint comentaris, fortuïts i casuals, que acaben per mostrar les seves desigualtats socials i polítiques. (Cantalozella, 2012)

Els fets de cavar i d'enterrar serveixen a Núria Güell, en l'obra *Resurrecció* (2013) (figura 8), precisament per posar al descobert uns fets. La peça consta d'un arxivador amb fotocòpies de fotografies de diferents exhumacions —que l'espectador es pot endur— i es relaciona amb la projecció d'un vídeo d'una acció que representa l'acte de fer un forat i el d'enterrar uns objectes. La gravació causa suspens i intriga. Les propostes de Güell furguen els límits de la legalitat. En aquesta ocasió, l'artista crea una societat amb noms de guerrillers catalans assassinats per les tropes franquistes, i amb una targeta de crèdit a nom d'un d'aquests personatges realitza una compra d'objectes de la Fundación Nacional Francisco Franco que no ha arribat a pagar —com si es tractés d'una mena de confiscació de la mercaderia d'ideologia franquista per a la milícia, la qual farà desaparèixer en una cuneta.

El treball de Güell posa en tensió l'acte de cavar des de dues perspectives antagoniques. Per un costat, el gest d'enterrar fa referència al fet d'ocultar, fer desaparèixer objectes o cossos. Per altre costat, desenterrar evoca els crims comesos que han estat invisibilitzats i les exhumacions de fosses comunes de la Guerra Civil espanyola.

Cal dir que l'acció d'enterrar-se és una activitat present en obres artístiques dels anys setanta, habitualment de caràcter performàtic i conceptual. Per exemple, el treball *Self burial* (Television Interference Project) (1969), de Keith Arnatt, una performance en la qual l'artista indaga en la desmaterialització de l'art, alhora que l'autor també desapareix, en aquest cas entre la terra. L'obra consta d'una sèrie de nou fotografies en què es veu Arnatt en diferents posicions dins la terra fins a desaparèixer. Aquestes imatges estàtiques van ser emeses per la televisió alemanya WDR 3 al llarg d'una setmana, durant dos segons i en diferents franges horàries, intervenint l'emissió habitual del mitjà de la cultura de masses per excel·lència.



Figura 7. Fotograma extret de *Geòrgia & altres qüestions*, Xavier Ristol, 2009. Font: Imatge cedida per l'artista.

En el context català, l'artista Fina Miralles també va realitzar una acció en què el seu cos es planta a terra. En l'obra *Dona-Arbre* (1973), Miralles s'enterra fins a mitja cama en un camp llaurat, cosa que evoca el fet de brotar del cos, de la dona, en un camp fèrtil. Aquesta imatge està en consonància amb les reivindicacions dels anys setanta, en què conflueixen el feminisme i les preocupacions mediambientals, bases de l'actual discurs creixent ecofeminista. (Viladomiu, 2011)



Figura 8. Tres fotogramas extrets de Resurrecció, Núria Güell, 2013. Font: Imatge cedida per l'artista.

Recapitulació i Conclusions

En l'article s'indaga, entre situacions literals i d'altres de metafòriques, en la relació de la persona amb el forat. Es fa èmfasi, per una banda, al cos reclòs i que es troba suspès en un interval temporal i, per altra banda, a l'acte de cavar com a emblema del treball, així com de l'absurd. La literatura, el cinema i l'art tracten aquests fets des de múltiples vessants, que esdevenen al·legories existencials sobre la persona.

Malgrat les sensacions oposades que pot evocar la reclusió d'un cos (protecció o confinament i sepultura), l'obra de Gregor Schneider ens remet a cambres amb fortes càrregues psicològiques. Entre la presó i la cova, ens emplaça a sensacions d'ansietat i d'opressió que també fan referència a situacions reals extremes, com són segrestos i reclusions en *zulos* —llocs hermètics i sense referències cartogràfiques— o bé treballs d'exploracions mineres i accidents laborals, com el cas mediàtic dels trenta-tres miners d'Atacama.

La majoria d'aquests llocs, habitualment soterrats, els imaginem asfixiants en relació amb el cos i ens evoquen la mort en vida. Talment com en un *mise en abîme*, la imatge de la persona sota terra al·ludeix a diferents sentits d'opressió. Des de l'individu reclòs en un espai reduït i claustrofòbic fins a la violència del treball, la resignació per part de l'individu i la seva dominació: formes fonamentals d'instrumentalització de la subjectivitat.

D'altra banda, es qüestiona l'experiència del temps cronològic lineal. El cos és qui revela el temps, mostrant-lo a través del seu cansament, les seves esperes i la tensió constant que suposa l'expectativa que “alguna cosa ha de succeir”. Sense esdeveniment no hi ha temps i sense temps no hi ha vida ni història. Per això, el temps d'una espera no és un consum de temps, sinó un fer temps, és un temps que no compta, que està fora d'un mateix. Paradoxalment, aquest temps d'espera no es deixa perdre, sinó que esdevé “treball immaterial”, en tant que activitat productiva vinculada al coneixement (activitats culturals) i a la comunicació (Comeron, 2007, p. 66). En aquest sentit, és explicatiu el succés dels trenta-tres miners d'Atacama, que van convertir la seva reclusió en productes de consum, com és la publicació d'un llibre que un dels miners ha escrit sobre la seva experiència o la pel·lícula filmada en paral·lel mentre es trobaven encara sota terra. Darrerament es va estrenar la producció cinematogràfica *The 33* (2015), dirigida per Patricia Riggen, basada en aquests fets.

En un incís s'ha fet referència a tres obres que posen la mirada a coves en l'entorn natural. Les coves d'Herzog, Subirah i Aranberri qüestionen la

separació entre cultura i naturalesa. Tant en el film d'Herzog sobre la cova de Chauvet com en el projecte sobre el Cau del Duc de Subirah, els artistes fan ús d'artefactes tecnològics de darrera generació per aconseguir l'enregistrament i l'anàlisi minuciosa i rigorosa de les cavitats. A la cova d'Irtegi, Aranberri proposa una alteració de l'espai natural amb el tancament de l'orifici d'entrada, sense cap finalitat pràctica ni com a mesura de protecció. Recordem que a la cova de Chauvet sí que ha estat restringida l'entrada al públic. Les tres propostes, amb processos laboriosos i específics, han propiciat relacions mentals o emocionals amb els indrets en qüestió. Aquestes conviden a pensar que les coves condensen temps, història, però també proposen rumors en llocs on conviuen múltiples vivències, individuals i col·lectives.

Finalment, recordant l'ambivalència que pot suggerir la persona fent un forat, s'ha fet una deriva entre un seguit d'obres artístiques clarament performàtiques o de caràcter conceptual, en què el fet de cavar, perforar, enterrar o desenterrar esdevenen pràctiques comunes entre artistes de diferents generacions i contextos, alhora que s'evidencien significats i intencions diversos. Per exemple, en la rasa de Claes Oldenburg trobem evocacions a la sepultura d'un cos, i esdevé símbol de l'antimonument commemoratiu en la situació convulsa de finals dels seixanta a l'Amèrica del Nord. Els artistes Keith Arnatt i Fina Miralles s'enterren en dues obres, però mentre Arnatt indaga la desaparició de l'autor i altera la programació televisiva, Miralles fa referència a preocupacions mediambientals i a reivindicacions de la dona en el context espanyol dels anys setanta.

El fet de cavar sense cap finalitat aparent que no sigui el mateix cavar el trobem en el col·lectiu Gelitin i en Lara Almarcegui. Les dues propostes giren al voltant de fer un forat sense cercar uns resultats concrets, cosa que mostra la importància tant del procés com de l'experiència absurda de l'acció. Però ambdues propostes no són gens innocents, ja que les seves intervencions generen discontinuïtats en el dia a dia dels veïns del solar o dels usuaris de la platja. Habitualment, aquestes accions produeixen desconcert, són generadores de rumors o, simplement, tenen una voluntat de provocar, de manera crua o bé poètica, els seus espectadors.

També dins un context urbà i amb la voluntat d'alterar la seva trama, Gordon Matta-Clark realitza obertures i alteracions de l'arquitectura. Així mateix, l'acció d'enderrocar un mur present en l'obra de Marcelo Salum ens suggereix la introspecció de l'autor i l'alteració del seu espai més íntim.

D'altra banda, tant la idea de joc com la del rumor són els catalitzadors que impulsen la proposta de Francis Alÿs, una acció absurda que involucra una comunitat de persones per cavar i moure una duna. En l'obra de Xavier Ristol,

una excavació en un solar també és generadora de situacions, però en aquest cas són entre l'autor i els dos obrers en situació il·legal que realitzen la feina. Durant el procés de treball, afloren comentaris i especulacions amb relació a la feina proposada per l'artista, com també sobre les desigualtats socials i polítiques entre els altres dos actors implicats.

Amb unes intencions més crítiques en els seus contextos sociopolítics, les obres vistes de Chris Burden i Santiago Sierra giren entorn del treball i del treballador. Si en l'acció de Burden és el mateix artista qui cava i el seu cavar és condicionat per l'horari laboral, en Sierra el treball recau en immigrants contractats per utilitzar el seu cos i el seu temps per realitzar uns forats de manera crua a canvi del salari mínim.

En darrer lloc, el fet de cavar en l'obra de Núria Güell posa en tensió dues perspectives antagòniques: el gest d'enterrar i ocultar i el de desenterrar i fer visible. Ho fa de manera física enterrant objectes de caràcter simbòlic, però també ho fa metafòricament pel que fa a qüestions avui encara no resoltes de fets traumàtics de la Guerra Civil espanyola i de la repressió franquista.

En definitiva, per a tots aquests artistes, cavar significa una acció entre absurda i reivindicativa que pot fer emergir uns fets o activar unes situacions que semblen sedimentades tant en el terreny com en la mateixa societat.

Notes

¹ També en trobem l'adaptació cinematogràfica, *Suna no onna*, del director Hiroshi Teshigahara (Japó, 1964).

² «Unter der Erde. Von Kafka bis Kippenberger», exposició comissariada per Marion Ackermann, Kathrin Beßen i Florence Thurmes, a la K21 Ständehaus, dins el marc de la Quadriennale Düsseldorf 2014.

Referències

- Abe, K. (1989). *La mujer de la arena*. Madrid: Siruela.
- Breslin, J. (1963). Cavar la tumba de JFK fue un honor. Dins *Letras Libres*, núm. 71 (agost 2007). Consultat des de <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/cavar-la-tumba-de-jfk-fue-un-honor>
- Camus, A. (1987). *El mite de Sísif: Assaig sobre l'absurd*. Barcelona: Edicions 62.

- Cantalozella, J. (2012). Cuestiones sobre la alteridad en el trabajo de Xavier Ristol. *Revista Estudió*, 3 (5). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- Comeron, O. (2007). *La fábrica transparente: Arte y trabajo en la época postfordista* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, Catalunya.
- Gelitin (2007). *The Dig Cunt*. Intervenció a la platja de Coney Island (Nova York, EUA). Consultat des de http://www.gelitin.net/projects/dig_cunt
- Güell, N. (2013). *Resurrecció*. Consultat des de <http://www.nuriaguell.net/>
- Kafka, F. (2000). La guarida. Dins J. R. Hernández (Trad.), *Cuentos completos (textos originales)*. Madrid: Valdemar.
- Loers, V. (Comp.) (2011). *Punto muerto: Gregor Schneider* (catàleg d'exposició). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles.
- Lynch, T. (2004). *El enterrador: La vida vista desde el oficio fúnebre*. Bogotá: Alfaguara.
- Matta-Clark, G. (1975). Etant d'Art pour Locataire. Dins G. Moure (Comp.) (2006). *Gordon Matta-Clark*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona: Polígrafa.
- Moriente, D. (2011). Claustrofílias. Dins V. Loers (Comp.) (2011). *Punto muerto: Gregor Schneider*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles.
- Moure, G. (Comp.) (2006). *Gordon Matta-Clark*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona: Polígrafa.
- Newman, M. (2007). *Jeff Wall: Obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.
- Perec, G. (2004). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Ristol, X. (2009). *Geòrgia & altres qüestions: Obra escrita en tres actes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; CONCA; Generalitat de Catalunya.
- Salum, M. (2013). *Melancholia*. Consultat des de <http://www.marcelosalum.com/>
- Sierra, S. (2002). *33.000 huecos de 180 × 50 × 50 cm. cada uno*. Dehesa de Montenmedio, Vejer de la Frontera (Cadis). Consultat des de http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php
- Sloterdijk, P. (2008). *Extrañamiento del mundo*. València: Pre-Textos.

- Smithson, R. (1968). Una sedimentación de la mente. Proyectos terrenos. Dins D. Ortega (ed.) (2011). *Robert Smithson: Selección de escritos*. Ciutat de Mèxic: Alias.
- Subirah, E. (2012). *Perdre les formes: Segon exercici*. Capella de Sant Antoni, Torroella de Montgrí. Consultat des de http://www.estevesubirah.com/v3/perdre_les_formes_2_0.php
- Viladomiu, À., (2011). Dona-Arbre de Fina Miralles. Dins *Revista Estudió*, 2 (4). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.

Dr. Jordi Morell: Profesor del Departamento de Artes Visuales y Diseño. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona.

Email address: jordi.morell@ub.edu

Contact Address: Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona. Carrer Pau Gargallo 4, 08028 Barcelona.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

La Mirada Extranjera en el Proceso Creativo. El Lugar de los Migrantes desde la Arquitectura.

Laura Gallardo Frías¹

1) Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. Chile

Date of publication: October 3rd, 2017

Edition period: October 2017- January 2018

To cite this article: Gallardo, L (2017). La Mirada Extranjera en el Proceso Creativo. El Lugar de los Migrantes desde la Arquitectura. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(3) 297-322. doi: 10.17583/brac.2017.1993

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.1993>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Foreign Look at the Creative Process. The Place of Migrants from Architecture.

Laura Gallardo Frías.
Universidad de Chile. (Chile)

(Received: 3 March 2016; Accepted: 6 April 2017; Published: 3 October 2017)

Abstract

Every day more people are living in cities and countries that are not of their origin, so that highlights the relevance of foreigner. "Foreign", in addition to the human being, the concept also linked to the distance, the wonder, the strangeness and the new look, "foreign look" opens up a possibility in creative processes. Thus, we propose a revision of the meaning of "foreign" from different fields of knowledge: literature, philosophy, art, among others, to highlight "the foreign look" in the creative process in general, and in particular through a practical example from the architectural project, based on exercises carried out in the workshop, to open the discussion about how architecture can offer a shelter to different confluent cultures in a neighborhood, in the south-west sector of the commune of Independencia of Santiago de Chile, so they can get to make their place.

Keywords: strangeness, creativity, theory and architectural practice, architectural design process

La Mirada Extranjera en el Proceso Creativo. El Lugar de los Migrantes desde la Arquitectura.

Laura Gallardo Frías.
Universidad de Chile. (Chile)

(Recibido: 3 marzo 2016; Aceptado: 6 abril 2017; Publicado: 3 octubre 2017)

Resumen

Cada día existen más personas que viven en ciudades y países que no son las de su origen, con lo que se pone de manifiesto la relevancia del extranjero. “Extranjero”, además del ser humano, también del concepto ligado a la distancia, el asombro, la extrañeza y la mirada nueva, “mirada extranjera” que abre una gran posibilidad en los procesos creativos. Así, se propone una revisión del significado de “extranjero” desde distintos campos del conocimiento: literatura, filosofía, arte, entre otros, para poner de relevancia “la mirada extranjera” en el proceso creativo en general, y en particular a través de un ejemplo práctico desde el proyecto arquitectónico, a partir de ejercicios realizados en el taller, para abrir la discusión sobre cómo la arquitectura puede llegar a ofrecer un cobijo a las distintas culturas confluentes en un barrio, en específico en el sector sur-poniente de la comuna de Independencia de Santiago de Chile, para que puedan llegar a convertirlo en su lugar.

Palabras clave: extranjero, creatividad, teoría y práctica arquitectónica, proceso proyectual arquitectónico



Si bien desde siempre ha habido personas procedentes de diferentes países que se han instalado en otros que no son los de su origen, es en nuestros días que este número se ha incrementado de manera considerable. Según los últimos datos del Centro de noticias de la ONU ofrecidos el 12 de enero del 2016:

El número de personas que viven fuera de su país de origen alcanzó 244 millones en 2015, lo que supone un aumento de 41% con respecto al año 2000 (...). Según el estudio, en la actualidad dos terceras partes de los migrantes internacionales viven en Europa o Asia, y Norteamérica es la tercera región con el mayor número de migrantes internacionales, seguida por África, América Latina y Oceanía.

Cada día llegan a distintas ciudades, emigrantes, inmigrantes, migrantes, transmigrantes, expulsados, refugiados... distintos términos con matices precisos sobre: abandonar, llegar, trasladar, pasar, echar, acoger... para nombrar el fenómeno de arribar a otro territorio, a otro país que no es el suyo y que podríamos reunir bajo la condición y el concepto de extranjero.

Al revisar la etimología de “extranjero” (Corominas, 1987, p. 264) observamos que deriva del término “extraño”, del latín *extraneus*, “exterior”, “ajeno”, que a su vez derivan de extra, “fuera”. Proceden de la palabra extraño: extrañeza, extrañar y extranjero del francés antiguo *estrangier*, derivado de *estrangle* “extraño”, del mismo origen.

Según la definición de la RAE (2014), la palabra extranjero tiene cuatro acepciones que hacen referencia a un país o conjunto de países que no es el propio, “al natural del un país extranjero” y “lo propio de una persona extranjera”.

¿Porqué estudiar el concepto de extranjero? ¿Qué relación tiene en las artes, en el proceso creativo, y en particular con la arquitectura contemporánea?

La Mirada Extranjera en el Proceso Creativo

En el proceso creativo, además del hacer, del dejarse ir a la experiencia de soñar, imaginar... la reflexión es fundamental, -en especial en el ámbito de la arquitectura, donde es clave la consideración del habitar humano-, pensar, entender, conversar, comunicar... aprender a mirar... a ad-mirar! Pensar, en la filosofía de Deleuze,

Es dejar que el pensamiento fluya hacia toda dirección, hasta la más inesperada, sin la necesidad de acabar en un resultado considerado certero y sin desembocar necesariamente en un resultado técnico. Pensar es una pasión humana y, como tal, necesita proceder libremente, no se puede encauzar en un método rígido. (Botto, 2014, p. 21)

Y tras este pensamiento libre surgirán temas de reflexión, es decir, de una consideración de algo de manera detenida. Hay un componente clave en la reflexión: la extrañeza, el pensar a contrapelo, como indica Benjamin (1973) en su *Tesis de filosofía de la historia*.

La extrañeza está íntimamente relacionada con el asombro (*Thaumasia*), que implica el nacimiento de la Filosofía querer habitar el asombro, nombrarlo, entenderlo con palabras. Extrañeza y asombro que también se vinculan con la admiración, como indica Ferrater Mora (2000), ya que es la admiración la que impulsa a los primeros pensadores a especulaciones filosóficas. Ferrater indica que en vez del término “admiración” pueden usarse los vocablos “asombro” y “extrañeza”, haciendo hincapié en que para Platón y Aristóteles no hay filosofía sin admirarse, asombrarse, maravillarse, extrañarse.

Según Javier Seguí (2012) existen dos tipos de extrañeza, la que se produce en la cotidianidad planificada: aparece algo alterador (aterrador). La rutina de lo esperable se corta, se interrumpe...la extrañeza aquí es la detención, la necesidad de buscar otro contexto para percibir el acontecer. Y sin que nada rompa la escena, dejar que el escenario (la *envolvencia*, el contexto, la forma de significar) cambie, fluya, se dilate, mude de contenidos. Que se desmaterialice lo material. Así, lo habitual enfocado se desplaza porque el contexto fluye y la fruición entre ambos se desata.

La tarea genérica de la extrañeza es buscar nuevos significados, nuevos ámbitos de significación. Inventar y desmontar significados. Conectar textos con territorios inesperados.

Proponemos un pequeño viaje, a través de diferentes autores para revisar la importancia de la extrañeza, del concepto extranjero en el ámbito creativo en diversas disciplinas.

Partimos por una expedición hacia el interior, como se define el concepto de Anábasis, que alude a tres obras principalmente: la Anábasis de Jenofonte, sobre una expedición de Ciro el Joven, la Anábasis de Alejandro Magno donde se narra la vida de este personaje, escrita por Flavio Arriano y la Anábasis de Saint-John Perse (1983), en la que nos detendremos en la última parte del poema homónimo:

(...) me alzaré en mis pensamientos contra la actividad del sueño;
me iré con los gansos salvajes, en el soso olor de la mañana!...

(...)

“Soledad! A nadie he dicho que espere... Me iré por ahí cuando lo quiera...” Y el Extranjero todo vestido
con sus nuevos pensamientos, gana todavía partidarios en las vías del
silencio: su ojo está lleno de una saliva,
ya no hay en él substancia de hombre. Y la tierra en sus simientes
aladas, como un poeta en sus palabras, viaja...

A partir de estos versos, el poeta muestra la importancia de la novedad, de la mirada que abre el extranjero “vestido con nuevos pensamientos”, proponiendo nuevos: problemas, cuestionamientos... una nueva mirada.

Los poetas, según Luis Alberto Ambroggio (2011), son los que mejor conocen este significado de extranjero, ya que ser poeta es estar lejos, lejos incluso de uno mismo. César Vallejo en *Algo te identifica* describe esta “mirada extranjera”: “Alejarse! ¡Quedarse ! ¡Volver! ¡Partir!...toda la mecánica social cabe en estas palabras” (Vallejo, 1996, p. 434). Octavio Paz en sus versos del *Epitafio sobre ninguna piedra* indica: “Yo andaba por el mundo / Mi casa fueron mis palabras. Mi tumba el aire” (Paz, 1994, p. 550). Y Gabriela Mistral en el poema *Extranjera* (2010, p. 283) escribe: “Viviré entre nosotros ochenta años / pero siempre será como si llega”.

Con lo que podemos revisar a partir de estos fragmentos de poemas, la relación del concepto extranjero con la distancia, el estar lejos, la capacidad de separarse aun estando aquí, el sentimiento del afuera desde el adentro.

Desde la novela tenemos un referente clave con Albert Camus en *El extranjero*, donde presenta a M. Meursault, como un extranjero, un “extraño”, en primer lugar para con él mismo y con todo(s) lo(s) demás. Un modesto trabajador argelino –como también lo fue el autor años antes-, que vive una vida tranquila hasta que muere su madre. Es un personaje que “nunca ha sentido verdadero pesar por cosa alguna”, se acostumbra a todo y no espera nada de nadie ni siquiera de su propia madre, lo acusan de que

No tenía alma en absoluto y que no le era accesible ni lo humano, ni uno solo de los principios morales que custodian el corazón de los hombres (...) No podemos quejarnos de que le falte aquello que no es capaz de adquirir. (...) Sobre todo cuando el vacío de un corazón, tal como se descubre en este hombre, se transforma en un abismo en el que la sociedad puede sucumbir. (Camus, 1999, p. 110)

Este personaje, M. Mersault, cobija una insoportable ausencia, insoportable para los lectores, pues el protagonista no siente nada ya que está inmerso en el más profundo de los vacíos: el del alma. Aquí el concepto de extranjero hace referencia al afuera, el protagonista es extranjero porque se encuentra fuera de sí mismo, desprovisto de sentimientos que lo unan o conecten con el mundo que lo rodea. Extranjero como extraño, ausente, fuera de lugar en el que cada día no se cuestiona, no se plantea: simplemente toma los hechos que le llegan.

Experiencia de la ausencia que también se describe con precisión en la película de los hermanos Coen, basada en esta novela de Camus, *The Man Who Wasn't There* (2001).

Sentimiento de extranjero, del afuera que recoge Giorgio Agamben en *El hombre sin contenido*, al explicar la compleja relación del ser humano con el tiempo: “el hombre es arrojado en el tiempo como en algo extraño que se le escapa incesantemente y que aun así lo arrastra hacia delante sin poder encontrar en él su propio punto de coexistencia” (Agamben, 2000, p. 174). El filósofo utiliza el ángel de Durero (Figura 1) como idea de un extrañamiento donde el despojo de la capacidad poética del ser humano y la melancolía del ángel es la conciencia de haber hecho de la extrañación el propio mundo.

Otro protagonista clave de la literatura es Gregor Samsa, de la obra *Metamorfosis* de Kafka (2006), donde lo horrible no es que se despierte por la mañana como un escarabajo, sino que los que le rodean no ven en ello nada asombroso, esa “cotidianeidad de lo grotesco”, como indica Anders (2007), hasta ese punto extraño y alienante, porque al igual que Camus era un extranjero. También se aprecia en esta obra la excentricidad, donde la figura principal se convierte en un héroe “en sentido negativo”, héroe sin mundos al igual que don Quijote, ya que es lo diametralmente opuesto a lo establecido. “Estar ahí” significa para Kafka “estar eternamente llegando sin jamás acabar de llegar” (Anders, 2007, p. 87). Kafka opera con lo espantoso, que es lo que nos mantiene a distancia -condición de todo lo artísticamente bello-, y lo bello -que es solo el inicio de lo espantoso-, dice Rilke (2004), ambos inaccesibles.



Figura 1. “Melencolia I” (1514) grabado de Albrecht Dürer.
 Fotografía recuperada de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Melancol%C3%ADa_001.JPG?uselang=es

Esta mirada desde el exterior que infunde la característica de extranjero también se da con fuerte impacto en la obra pictórica de George Grosz, quien con sus pinturas, más que invitar al espectador, lo aterroriza y de repente el sujeto se encuentra en el lugar del objeto y viceversa, es decir, el que mira y el que es mirado se intercambian. “No somos nosotros quienes miramos, sino las imágenes; lo que es mirado no son las imágenes sino nosotros” (Anders, 2007, p. 202). Espectadores que en el fondo se resisten a mirar el mundo que las imágenes les muestran.

Mirada a la cual respondemos por estar desprovistos de poder: “se nos ha robado la fuerza para eludir la fascinación de la mirada” (Anders, 2007, p. 202).

Con lo cual se hace latente la importancia de la distancia, la exclusión en el arte, según indica Blanchot (1992), ya que el que escribe no puede permanecer cerca de la obra, pudiendo sólo escribirla y después solo puede distinguir un acceso que lo aleja. Para Blanchot escribir es: “romper el vínculo que une la palabra a mí mismo, romper la relación que me hace hablar hacia “ti” (1992, p. 20). Por tanto, quien escribe se priva de sí, renuncia a sí mismo, manteniendo en esa desaparición la autoridad de un poder que se forma con la decisión del silencio donde toma sentido lo que habla “sin comienzo ni fin”.

La obra solo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír. (Blanchot, 1992, p. 31)

Blanchot explica que es algo así como el efecto que se produce al mirar las esculturas de Giacometti, ese “punto” en el que ya no permanecen inmersas a las fluctuaciones de la apariencia ni al movimiento de la perspectiva: “viéndolas “absolutamente” y no ya reducidas, sino “sustraídas a la reducción”, por tanto, irreductibles y dueñas de su espacio por el

poder que tienen de sustituir la profundidad no manejables, no viviente: la profundidad de lo imaginario. Este punto, desde el que las vemos irreductibles, nos coloca a nosotros mismos en el infinito; en ese punto, el aquí coincide con ninguna parte. Escribir es encontrar ese punto. (Blanchot, 1992, p. 42)

La obra exige al autor que se desnude, que se despoje de su naturaleza, su carácter, de las relaciones para con los otros y consigo mismo convirtiéndose en el “lugar vacío” donde se anuncia la “afirmación impersonal”.

Este alejamiento y relación con el vacío también lo describe con maestría Foucault en el *Pensamiento del afuera*, donde indica que “la literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo” (Foucault, 2004, p. 12), aclarando después que el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. Con lo que pone de manifiesto este “pensamiento del afuera” que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites.

En esa línea, Blanchot indica “allí donde estoy solo, el día no es sino la pérdida de la morada, la intimidad con el afuera sin lugar y sin reposo” (1992, p. 25). Quien llega ahí, a esa región donde “el espacio es el vértigo del vacío”, llega a la fascinación. Es en esa “región” donde faltan las condiciones de una residencia verdadera viviendo en una separación incomprensible. Región del error porque no se hace más que errar sin fin acercándose a su término transformando una marcha sin fin en la certeza del “fin sin camino”. Error, recuerda el autor, significa “el hecho de errar”, de no permanecer. El errante no tiene su patria en la verdad sino en el exilio, donde reina “la profundidad de la disimulación” que no lo deja relacionarse con nada.

Edipo, sin saberlo, mató a su propio padre y desposó a su madre. Tras arrancarse los ojos, ordena a Creonte que lo expulse de la ciudad para vagar sin fin hasta la muerte dándose la mayor condena. Antígona acompañó a su padre Edipo (rey de Tebas) al exilio y, tras su muerte, regresó a la ciudad.

Exilio, ese lugar donde no sólo no está en su casa sino que está fuera de sí mismo, en el afuera mismo, una región absolutamente privada de intimidad, en la que los seres parecen ausentes, en la que todo lo que cree aprehender se sustrae. (Blanchot, 1992, p. 70)

Insatisfacción del exilio, pues implica “estar siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es el afuera sin intimidad y sin límite” (Blanchot, 1992, p. 226).

Sentimiento del afuera que podemos percibir en muchas obras de Arnold Schoenberg, en particular en *Opus 10 en Fam#*. Uno de los primeros compositores en adentrarse en la composición atonal, y especialmente por la creación de la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas, abriendo la puerta al posterior desarrollo del serialismo de la segunda mitad del s. XX. Cuarteto de cuerdas de 1907. N.2. *Opus 10 en Fam#*: dos violines, viola, chelo y voz soprano. Versos de un poeta: Stefan Anton George. Cuando la soprano canta: “siento el aire de otros planetas, los rostros que antes me sonreían se alejan en la oscuridad...” La melodía pareciera estar “suspendida en mitad del aire, como si estuviera flotando en un nuevo tipo de espacio musical liberado de la fuerza de la gravedad producido por las relaciones tonales” (Morgan, 1994, p. 85). Su voz inaugura la anti-tonalidad exponiendo 6 acordes tonales pero totalmente desestructurados: aislados unos de otros. Música que no recuerda a nada. Música extranjera que nos invita a deslizarnos en otros mundos, abriéndonos nuevos sentimientos, nuevas percepciones.

Percepción de extrañeza, de ausencia, presente en distintas obras del artista estadounidense James Turrell, maestro de situaciones extrañas (Figura 2), donde reivindica la mirada y el sentimiento de extranjeros.



Figura 2. “The Light Inside” (2013) neon and ambient light de James Turrell. Fotografía Creative Commons por Ed Schipul. Recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/eschipul/186906881/in/photostream/>

Si nos detenemos un instante, podemos apreciar que en algunas de las referencias hacia lo extranjero se podría percibir un carácter negativo, a partir de la distancia que lleva inmersa y tiñe este concepto. Sin embargo, esta capacidad de alejarse, de tener un punto de vista mucho más distante que el habitual nos proporciona una valiosa mirada en el ámbito creativo, es fundamental “mirar con ojos de extranjero” para expandir nuestro horizonte, y por tanto, poder integrar distintas variables.

En el año 1994, los arquitectos Alejandro Zaera Polo y Farshid Moussavi ganaron el concurso para la Terminal Internacional de Yokohama. La propuesta presentada por los jóvenes arquitectos se impuso a otros 660 proyectos de estudios internacionales de gran prestigio y su éxito fue debido a su “mirada extranjera”, pues supieron ver el proyecto, además de una terminal, un inicio, un pliegue y continuidad de la ciudad con el mar abierto a nuevas posibilidades. Tanto Zaera Polo como Moussavi reivindicaron su

condición de extranjeros y bautizaron a su estudio Foreign Office Architecture (FOA, 1992–2011). Ambos arquitectos sostienen que "el estado de alerta que caracteriza a quien desconoce el medio en el que se mueve es la mejor manera de evitar los prejuicios", según recoge el artículo "el orgullo de sentirse extranjeros" (2002).

Una vez manifestada la importancia de re-valorizar la mirada extranjera para abrir y ampliar el proceso creativo, decidimos, además de integrar esta mirada en nuestros proyectos, también trabajar con extranjeros. Así, planificamos un taller de proyectos arquitectónicos basado en lo extranjero, enfocado en particular a los transmigrantes, que según Glick Schiller et al. (1999) este término describe a los migrantes que establecen campos sociales que unen sus países de origen con los de destino de constantes y múltiples interconexiones a través de las fronteras, y de quienes las identidades públicas están configuradas en relaciones sociales en más de un estado-nación.

La Experiencia de un Taller Arquitectónico Enfocado a Transmigrantes

A partir del concepto de "extranjero", necesario para una nueva mirada capaz de integrar más factores, y con la preocupación de cómo trabajar con las personas extranjeras desde la arquitectura, decidimos realizar nuestro taller de proyectos arquitectónicos de segundo año basándonos en la noción de extranjero para abrir el proceso creativo, y vincular la teoría con un caso práctico directamente relacionado: los transmigrantes. Trabajamos desde una mirada interdisciplinaria, donde además del ámbito arquitectónico pudiéramos revisar este tema a través de la filosofía, la antropología, la geografía y la historia.

Nuestro centro de investigación en el taller es el ser humano: habitante y sentido del proyecto arquitectónico, estudiando tanto sus proporciones físicas como sus necesidades, para poder ofrecerle un lugar donde habitar, tomando como marco de referencia el encuentro de distintas culturas.

Los flujos migratorios han aumentado sustantivamente en los últimos años en Chile, generando una nueva red de relaciones de intercambios y convivencias. Así, trabajamos con un factor de interés nacional e internacional que pone de relevancia la necesidad de revisar las distintas formas de habitar y su incidencia directa en la proyectación de viviendas que aspiren a darles un lugar.

"Hacer más humana la arquitectura significa hacer mejor arquitectura y conseguir un funcionalismo mucho más amplio que el puramente técnico" (Aalto, 1977, p. 29).

El lugar de trabajo fue la “chimba”, es decir, el otro lado del río Mapocho, en particular el sector sur-poniente de la comuna de Independencia en Santiago de Chile, debido al incremento de inmigrantes. La propuesta fue estudiar este fenómeno de intercambio y su estrecha relación con el ámbito arquitectónico desde dos perspectivas: un proyecto público y otro privado, sintetizados en dos ejercicios de distinta duración y enfoque. El proyecto público se realizó en cinco semanas, abierto hacia cualquier tipo de personas, en una superficie de terreno delimitada por alrededor de 32 manzanas, al interior de “la chimba”, donde cada estudiante escogió un sector y un programa; el proyecto privado se realizó en once semanas, enfocado a la comunidad de transmigrantes y nosotros (el equipo docente) les dimos un terreno, al interior del sector estudiado, y un programa base, a partir del cual y del análisis realizado, cada estudiante definió las tipologías de viviendas, así como la ubicación en este terreno y la relación con el tejido urbano y el barrio.

Proyecto Público

“Todas las ciudades son mi ciudad, a la cual siempre regreso. Todo es entonces diferente, pues conozco la diferencia. Los ojos se abren a mi ciudad, soy de nuevo un extraño maravillado, capaz de ver: de hacer” (Siza, 2014, p. 185).

Iniciamos el taller con un bonito desafío: investigar no solamente al ser humano como centro y sentido de nuestros proyectos arquitectónicos, sino también el encuentro de distintos seres humanos procedentes de distintos países y culturas que conviven en Santiago, en particular en la comuna de Independencia.

Trabajamos en esta primera unidad en el espacio público, en un inicio analizando física y socialmente cómo se producen distintos actos, cómo la calle es capaz de acoger distintas culturas y las distintas culturas acogen la calle a su vez.

“La calle cumple el oficio cotidiano de comunicar: el lugar del ser para sí (domicilio) con el lugar del ser para los otros (trabajo). Es el medio primario, elemental de la comunicación ciudadana” (Giannini, 2013, p. 41).

La calle aparece como un territorio abierto, límite de lo cotidiano donde suceden encuentros eventuales con la humanidad desconocida. La calle no es sólo medio, también es límite entre distintos ámbitos, de la viabilidad de los proyectos. Calle y espacio público abiertos al descubrimiento de la vida de los

otros, la posibilidad de un encuentro, desencuentro, compra, venta, reunión, conversación...

¿Cómo funciona el espacio público, en particular del sector Sur-Poniente de la comuna de Independencia, cómo es físicamente y cómo las distintas culturas se encuentran en él? ¿Qué propuestas se podrían realizar en el barrio para el encuentro de las distintas culturas?

La llegada de ciertos grupos de inmigrantes a los lugares que les reciben implica un impacto en la sociedad residente. Implican, asimismo, una cualificación del espacio, lo que no es otra cosa que la proyección de la conducta de los recién llegados al lugar. Se teje, necesariamente, una nueva red de nuevas relaciones, de intercambio y de convivencia.

En la arquitectura hay también un impacto, que se traduce en modificaciones, derivadas de la necesidad de ajustar la edificación existente al programa de recintos que la familia requiere. Se da una transformación del lugar de acogida, lo que significa que, además de la adaptación física, los nuevos ocupantes consiguen, conforme consolidan su asentamiento, una asimilación cultural con el lugar, haciéndolo propio. ¿Y qué ocurre con el espacio público? ¿Hasta qué punto pueden expresar genuinamente su cultura, sus costumbres y su modo de relacionarse estando inmersos en un medio que les es ajeno y que les condiciona?

Tras la revisión y reflexión teórica en conjunto con todos los integrantes del taller, visitamos el barrio Sur-Poniente de la comuna de Independencia, - en particular el sector ubicado entre las calles: Domingo Sta María, Rivera, Independencia y Fermín Vivaceta- y realizamos un ejercicio de observación y análisis, revisando cómo se ocupa el espacio público, cuáles son las costumbres y las necesidades de sus habitantes y transeúntes. Así, esta primera etapa de análisis fue muy importante para conocer en profundidad el barrio, las relaciones con la gente, las edificaciones, zonas verdes, áreas de movimiento-quietud, análisis sensorial, entre otros (Gallardo, 2014).

Tras el análisis realizado por distintos equipos, cada estudiante seleccionó un sector del barrio donde generar una propuesta individual, formulando preguntas para detectar los nichos de actuación o las posibilidades / oportunidades, estudiando las estrategias de diseño con la finalidad de llegar a desarrollar propuestas arquitectónicas relacionadas con el barrio, la ciudad y sus habitantes, capaces de ofrecer lugares de encuentro para las distintas culturas.

Entre los proyectos seleccionados destacamos dos propuestas. Ambas coinciden, aunque en ubicaciones distintas, en peatonalizar un tramo del barrio para generar un sector de convivencia. En el primer proyecto (Figura

3) el estudiante plantea un “Paseo de las naciones” para revertir la visión negativa existente en el sector, así sintetiza todos los colores de las banderas de los ciudadanos que habitan en el barrio (Perú, Bolivia, Colombia, Chile, entre los principales) y propone un tapiz continuo con estos colores generando líneas directrices con distintas texturas, las cuales forman un ritmo conformando el pavimento e iluminación y también al elevarse estas guías generan asientos, elementos de iluminación, y estacionamientos de bicicletas, otorgando sectores de quietud y movimiento al barrio, llenos de colorido abiertos al encuentro de las distintas culturas.

En la segunda propuesta seleccionada (Figura 4) la estudiante propone la peatonalización de un eje completo, redistribuyendo el tráfico, para poner en valor la calle como lugar de encuentro. Así, estudia el trazado completo de la calle, marca distintas directrices de conexión de puntos principales y secundarios, instala nueva vegetación, bancos y unos hitos de distintas alturas que iluminan y van marcando el recorrido y generando un espacio flexible abierto a las distintas actividades.

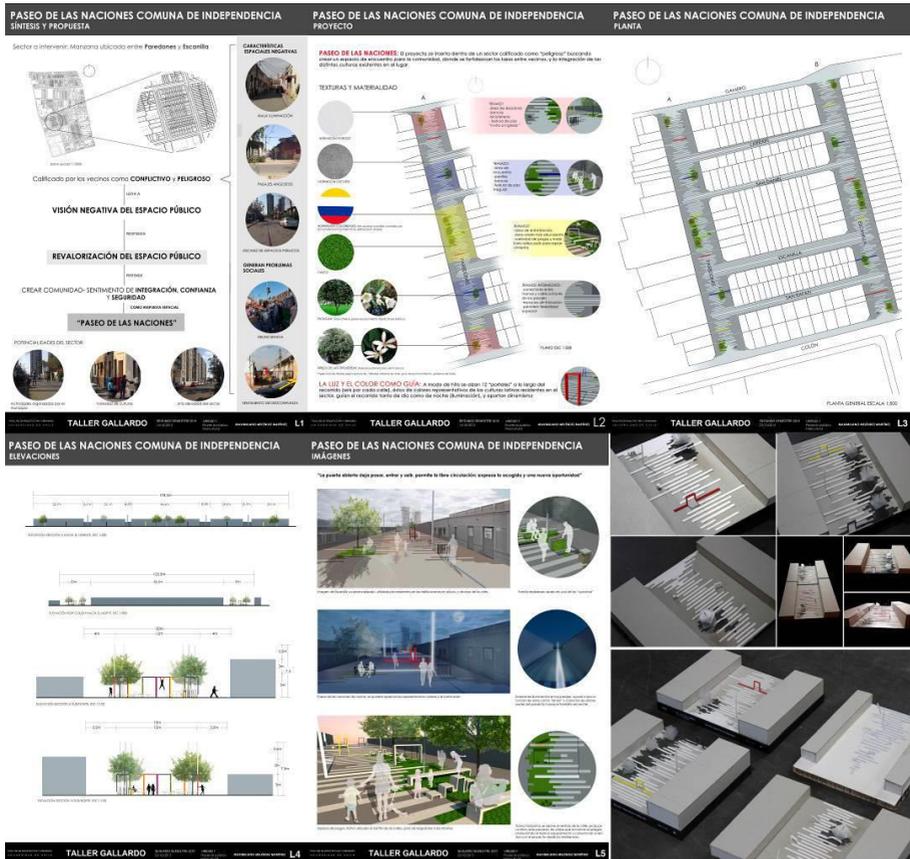
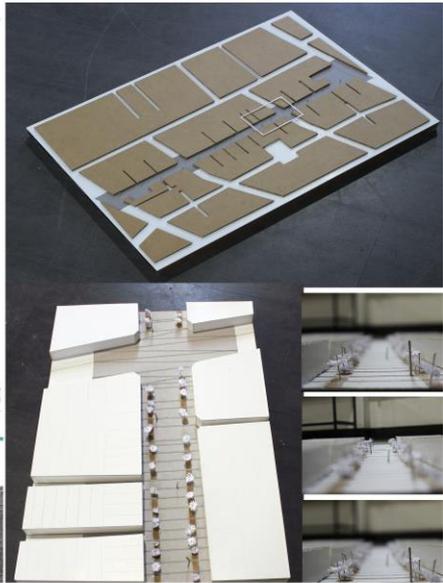


Figura 3. Proyecto “Paseo de las naciones”, (2015) del estudiante Maximiliano Meléndez. Fuente: Elaboración propia.

Proyecto Público Intercultural



PEATONIZACIÓN CALLE SAN LUIS

CATASTRO DE NECESIDADES DEL BARRIO

MEJORAR LA CALIDAD DE VIDA DE CADA HABITANTE EN SU DÍA A DÍA Y SU RELACION CON EL VECINDARIO

TENER LUGARES EN DONDE ENCONTRARSE Y COMPARTIR SEGURIDAD EN SUS CALLES

INCLUSIÓN DE DIFERENTES CULTURAS A LA VIDA COTIDIANA DE BARRIO

ESTRATEGIAS DE DISEÑO

AMPLIAR DE ESPACIO

ESBELTEZ DE SUS COMPONENTES PARA MENOR OCUPACIÓN DE SUPERFICIES

ELEMENTO UNIFICADOR

DISTRIBUIR ESCALAS DE RELACIONES FAMILIAR, VECINAL Y PÚBLICA.

CONCEPTO

ESBELTEZ - VERTICALIDAD

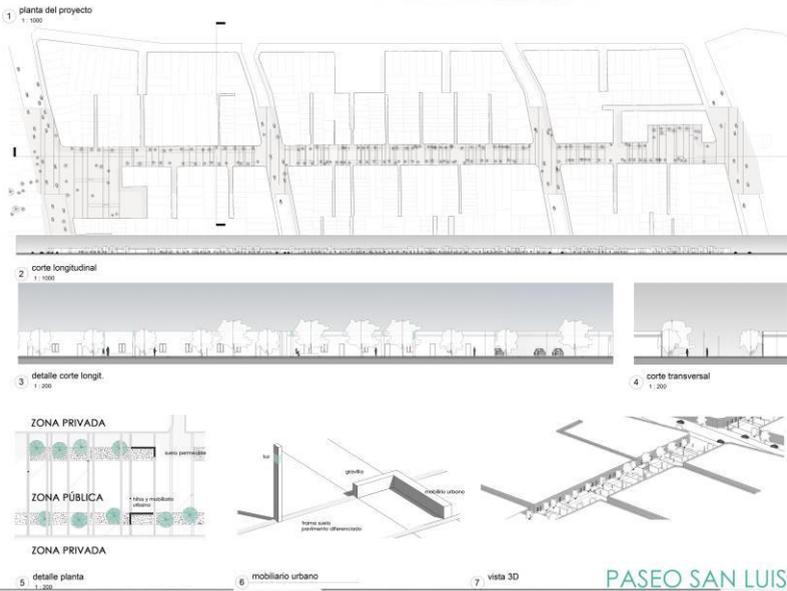
MATERIALIDAD

HORMIGÓN ARMADO CONTRAPONER LOS CONCEPTOS

ESBELTEZ - FIRMEZA

PARA REFLEXIONAR

¿HASTA QUÉ NIVEL DEBEMOS COMO ARQUITECTOS PROFUNDEAR EL PROGRAMA PARA ESPACIOS PÚBLICOS?



PASEO SAN LUIS

Figura 4. Proyecto “Peatonalización calle San Luis”(2015) de la estudiante Priscilla Santelices. Fuente: Elaboración propia.

Proyecto Privado

“En tanto que *arte*, la arquitectura crea los lugares habitables, allí donde los mortales instalan su morada, para lo cual el espacio debe cubrirse de significación” (Azúa, 2002, p. 47).

Si bien el ser humano es el principal lugar, necesita a su vez una morada, donde pueda cobijar su alma y su cuerpo, protegerse de las inclemencias del tiempo, donde ofrecer un sosiego al sueño, un paraje al tiempo, que a su vez lo conduzca a otras formas de acción (Gallardo, 2013).

La casa, es entonces nuestro centro de donde partimos y al cual llegamos (Giannini, 2013). Así, será necesario conocer muy bien el contexto donde se instala y las necesidades de sus habitantes, a partir de las cuales nos adentraremos en la significación del *habitar* humano. Pero, ¿de qué manera se puede llevar el habitar a la plenitud de su esencia?

Ser humano significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. (...) El respeto del ser humano con los lugares y, a través de los lugares con los espacios, descansa en el habitar. El modo de vincular ser humano y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial (Heidegger, 1997).

Revisamos en esta segunda unidad la arquitectura como *arte de crear los lugares habitables*, como indica Azúa, como lugares donde se está bien y el habitante se siente seguro y cobijado. Así, se podrá llegar al habitar en la plenitud de su esencia: cuando se construya *desde* el habitar y se piense *para* el habitar (Heidegger, 1997).

El mayor reto de la arquitectura consiste en llegar a constituir la confluencia de materia y espíritu del lugar y del ser. Arquitectura como posibilidad de hacer emerger la coexistencia del espacio y el tiempo: el lugar donde se ofrezca al ser humano la posibilidad de habitar.

Además se vuelve todavía de mayor interés este desafío, no solo por el programa para hacer viviendas, sino unas viviendas muy especiales destinadas a transmigrantes. Cabe señalar que una de las premisas fundamentales de la propuesta es la economía de medios: que el proyecto arquitectónico logre los más eficientes resultados con el mínimo de recursos, todo lo cual redundará, finalmente, en el costo de la solución.

Las etapas que seguimos fueron las siguientes:

- Conceptos relevantes. Trabajamos con el concepto central de “extranjero” y su puesta en práctica al pensar a contrapelo, con extrañeza, para abrir posibilidades. También revisamos la significación de habitar, sumándole la componente de habitar en comunidad.

- Análisis del lugar y habitantes. Por equipos, se profundizó en cada uno de los siete puntos de análisis propuestos: *genius loci*, movimiento-quietud, análisis sensorial, elementos construidos existentes, zonas verdes, análisis etnográfico y síntesis, (Gallardo, 2014), teniendo todos en común el ítem de la etnografía, que llevamos varios años utilizando como base del análisis en el taller y que la trabajamos con ayuda de una antropóloga para estudiar con mayor detalle las necesidades de nuestros habitantes, en este caso los migrantes, a través de la observación, entrevistas y notas de campo.
- Idea proyectual y estrategias de diseño. Una vez conocido el contexto en profundidad, cada estudiante propuso una idea que fue la esencia o el alma de su proyecto y sus estrategias de desarrollo.
- Células mínimas. Tras la idea general del proyecto, nos adentramos en las células de cada vivienda, los espacios mínimos necesarios que ofrecieran lo máximo. Para ello estudiamos los actos cotidianos y les asignamos un ámbito determinado.
- Proyectos de viviendas para transmigrantes. El desafío fue llegar a proyectos donde se vinculen estrechamente a los habitantes con el lugar, la comunidad, el barrio y la ciudad.

Tras la revisión de conceptos y el análisis por equipos del sector, cada estudiante propuso una idea proyectual para la constitución del grupo de viviendas, teniendo en cuenta el contexto donde se ubica, la relación con sus habitantes y los espacios público-privado.

El programa del proyecto fue de carácter abierto, les pedimos un mínimo de viviendas para 20 familias o grupos de integrantes, con una recepción, una plaza o patio de reunión pública o privada, un espacio para la comunidad, estacionamientos y lavandería, pero con la posibilidad que cada estudiante propusiera las células que integran cada vivienda para estudiar distintas tipologías enfocadas a diferentes composiciones familiares y funcionamientos.

El solar que les ofrecimos, al interior del mismo sector de estudio, que conecta las calles: López de Alcázar y Maruri, supuso también un desafío por sus proporciones estrecho y largo, sin embargo, la mayoría de los estudiantes supo sacarle provecho y además de realizar las viviendas abrieron el terreno al barrio.

Entre las propuestas seleccionadas destacamos dos proyectos. En el primero de ellos (Figura 5) la estudiante conecta, a partir de dos bloques de

vivienda unidos por el segundo y tercer nivel, no solo todas las viviendas entre sí, sino que también, con el pliegue que se genera con estos dos volúmenes, consigue la conformación de dos ámbitos públicos que vinculan el barrio con las viviendas, las cuales se complementan con un huerto situado en la cubierta. Así, esta propuesta es capaz de conectar dos calles a partir del espacio público generado desde el propio proyecto y respondiendo a las necesidades de los habitantes y del barrio. Se destaca el manejo de las dos orientaciones (norte y sur), tratando cada bloque de modo que todos los ámbitos de las viviendas posean iluminación y ventilación natural.

La segunda propuesta seleccionada (Figura 6) nace del análisis y la etnografía realizadas, donde se reconoce la falta de integración del transmigrante con el contexto y la falta de sentimiento de pertenencia al barrio. Por lo que el estudiante propone un conjunto de viviendas que provea a sus habitantes de las necesidades específicas que requieren. Así, las viviendas se plantean como una unidad de integración donde sus habitantes tengan la posibilidad de abrirlas y conectarse con el espacio público, haciendo factible con esta apertura la extensión y apropiación del espacio público para también poder compartir con el resto de vecinos. Eso explica que cada vivienda tenga un muro plegable para relacionarla con un balcón y sector de circulación público. Los balcones de las elevaciones ponen de manifiesto, con los distintos colores, la riqueza de la mezcla cultural y en la parte inferior -nivel de calle- el comercio se abre hacia todo el barrio conectando, como en la propuesta anterior, ambas vías entre las que se ubica. También se proponen en la planta subterránea muchos más estacionamientos de los necesarios, con la finalidad de alquilarlos y poder generar ingresos.



Figura 5. Proyecto “Paseo Independencia”(2015) de la estudiante Claudia Miranda. Fuente: Elaboración propia.



Figura 6. Proyecto “Viviendas para la Integración de transmigrantes y contexto” (2015) del estudiante Maximiliano Meléndez. Fuente: Elaboración propia.

Sinopsis: El Lugar de los Migrantes desde la Arquitectura

La noción de “extranjero” se presenta como una posibilidad en los procesos creativos: practicar este concepto para “estar vestidos con nuevos pensamientos”, practicar la extrañeza para abrir la reflexión. Pensar desde el interior y desde el afuera: la mirada desde el exterior, pero no descuidando el vínculo existente entre ambos.

Lo extraño, lo absolutamente extraño ilumina, pero también puede encandilar, llevar sin vuelta a lo ajeno (enajenar). Por eso, para no perderse a sí, el alma apolínea va a lo extraño con el cuidado (la cura) de ir dejando marcas en el camino a fin de mantenerlo expedito, desde la novedad, la dispersión de lo público y de lo abierto del mundo, hacia el sí mismo del recogimiento. (Giannini, 2012, p. 81)

A partir de la hipótesis planteada de la mirada extranjera en el proceso creativo como una llave capaz de abrir un mundo de posibilidades, nos dimos cuenta de la importancia del pensar a contrapelo, de la extrañeza, el asombro... de la “mirada extranjera” que consideramos un gran potencial para los procesos creativos del arte contemporáneo en general y de la arquitectura en particular. A través de propuestas docentes, conducentes a los distintos ejemplos revisados de trabajos de nuestro taller de segundo año de proyectos arquitectónicos, se pone de relevancia el valor de la investigación o creación artística a través de esta mirada extranjera que puede ser extrapolable a otras artes contemporáneas.

Una vez aprehendido lo que “extranjero” significa, podemos practicar esta distancia, convertirnos en “extranjeros para nosotros mismos” (Kristeva, 1991), que nos permitirá el alejamiento, la rotura de la relación con la obra para abrir el proceso creativo. Recordemos también que la propia existencia, *ex – sistencia*, significa “la posibilidad manifiesta de estar fuera de donde se está” (Morales 1999, 162).

Consideramos necesario reivindicar, además de la “mirada extranjera” como apertura y componente integradora para los procesos de creación, sobre todo al extranjero haciéndolo pasar de sentirse ausente a sentirse parte-del mundo donde se instala, presente en el lugar donde habita en la actualidad. Por lo que las artes tienen un gran desafío de inclusión y en particular la arquitectura. Abrir la mirada para acoger las distintas culturas, los distintos tipos de habitar, de reunirse, de conversar, de cocinar... de vivir, con la finalidad de aspirar a proyectar un lugar que cobije al extranjero.

El extranjero no solo es el otro, nosotros mismos lo fuimos o lo seremos ayer o mañana, al albur de un destino incierto: cada uno de nosotros es un extranjero en potencia. Por cómo percibimos y acogemos a los otros, a los diferentes, se puede medir nuestro grado de barbarie o de civilización. (Todorov, 2008)

Según el “Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados, por cada centímetro de elevación del nivel de los océanos, habrá un millón de desplazados en el mundo” (Todorov 2008). Con lo que se subraya la relevancia del extranjero en todos los ámbitos.

¿Cómo, desde la arquitectura, ofrecer un lugar a los migrantes? Ese es nuestro gran desafío. Tener presente a las distintas culturas, por eso es fundamental un acercamiento a nuestros futuros habitantes para comprender sus costumbres, necesidades, historias...

Tras esta experiencia, sumada a varios años de investigación, ponemos de manifiesto la importancia del estrecho y desafiante vínculo de la teoría con la práctica, que en este caso experimentamos al revisar el concepto de “extranjero”, profundizar en su significación y a partir de la reflexión teórica lo llevamos a la práctica de dos maneras: como una forma de pensamiento creativo para abrir nuevas miradas y posibilidades, y con la experiencia de trabajar con migrantes y conocer de cerca sus necesidades, anhelos, deseos...Por tanto, el vínculo de la teoría con la práctica se torna esencial en el proceso proyectual arquitectónico y en particular en la fase inicial, como comprobamos con esta experiencia a partir de conceptos-clave y del análisis del contexto.

Así, consideramos necesaria la teoría como punto de partida para la realización de proyectos arquitectónicos, la importancia de la reflexión sobre conceptos vinculados al proyecto y de “escuchar” al contexto, tenerlo presente, analizarlo en profundidad para poder llegar a comprenderlo, pues la finalidad de la arquitectura, además de ofrecer un lugar interior, es también el posibilitar una relación con el exterior, con el otro, con el contexto próximo y lejano para llegar a formar parte de sus habitantes y la ciudad.

Desde nuestro taller hemos realizado diferentes aproximaciones al proyecto arquitectónico desde un trabajo interdisciplinario, desde distintos ámbitos como la antropología, la historia, la geografía, la filosofía, la poesía y cada vez nos damos cuenta de lo necesaria que es esta mirada integrada y poder realizar proyectos arquitectónicos que se vinculen con sus distintos habitantes y también con el contexto y la ciudad donde se ubican, con la

finalidad de llegar a generar un lugar para el encuentro de las distintas culturas.

Agradecimientos

Un especial agradecimiento a mi colega y amigo Antonio Sahady Villanueva. A todos los estudiantes del taller, en especial a los de este semestre: Claudia Miranda, Maximiliano Meléndez, Eslavenka Rodríguez, Karla Colina, Pia Soto, Priscilla Santelices, Franco Lecaros, Paulo Meza, Angelo Rivera, Victoria Rodríguez, Sebastián Labo, Leonardo Tobar y Belén Castañeda. A mi ayudante y monitores: Ken Yan Qiu, Macarena González, Daniela Arriaza y Francisco Cruz.

Referencias

- Aalto, A. (1977). *La humanización de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- Agamben, G. (2000). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Editorial Àltera.
- Ambrogio, L. A. (2011). “Gabriela Mistral “la extranjera”: la complejidad poética de su desarraigo y pertenencia”. Prometeo digital [en línea]. Recuperado de http://prometeodigital.org/Descarga/FONDO_DOCUMENTAL/FDP288_AMBROGGIO_MISTRAL.doc
- Anders, G. (2007). *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Azúa, F. (2002). *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Editorial Taurus.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Botto, M. (2014). *Del Ápeiron a la alegría. La subjetividad en Deleuze*. Madrid: UAM Ediciones.
- Camus, A. (1999). *El Extranjero*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Coen, J. Coen, N. (2001). “The man who wasn’t there”. (Medio filmico). Estados Unidos, Reino Unido. Productora: Working title films, Gramercy Pictures, Good Machine. Distribución: Usa Films.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- El orgullo de sentirse extranjeros. (2002, octubre 07). Clarín. Buenos Aires: Prensa en línea argentina. Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/arquitectura/2002/10/07/a-454912.htm>

- Ferrater Mora, J. (2000). *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires: Ed.Sudamericana.
- Foucault, M. (2004). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Gallardo Frías, L. (2013). “Lugar y Arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de Lugar”. *Arquiteturarevista*. [en línea]. Vol.9. n.2. 161-169. doi: 10.4013/arq.2013.92.09 Recuperado de <http://www.revistas.unisinis.br/index.php/arquitetura/article/view/3681>
- Gallardo Frías, L. (2014). “Siete puntos de análisis en el proceso proyectual. Contexto Urbano en el Proyecto Arquitectónico”. *Revista Bitácora urbano/territorial*. [en línea]. Vol. 2 n.25. 31-41. Recuperado de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/issue/view/4125/showToc>
- Giannini, H. (2012). *La metafísica eres tú. Una reflexión ética sobre la intersubjetividad*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia.
- Giannini, H. (2013). *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales.
- Glick Schiller, N. Basch, L y Szanton-Blanc, C. (1999) “From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration” en: Ludger Pries (coord.), *Migration and Transnational Social Spaces. Research in Ethnic Relation Series*. Ashgate Publishing Ltd. England.
- Heidegger, M. (1997). *Construir, habitar, pensar*. Buenos Aires: Alción Editora.
- Kafka, F. (2006). *La Metamorfosis*. Madrid: Huerfano y Fierro Editores.
- Kristeva, J. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Editorial Plaza-Janés.
- Morales, J. R. (1999). *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.
- Morgan, R. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- ONU. Centro de noticias. (2016). ONU cifra en 244 millones los migrantes que viven fuera de su país. (online) Recuperado de http://www.un.org/spanish/News/story.asp?NewsID=34205&Kw1=migra#.Vs8Qy_nhC00
- Paz, O. (1994). *Vol. 1: Obras completas: La casa de la presencia, poesía e historia*. Mexico: FCE.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <http://www.rae.es/>

- Rilke, R. M. (2004). *Cartas a un joven poeta. Poemas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Saint-John Perse. (1983). *Anábasis*. Madrid: Visor libros.
- Seguí, J. (2012). *Sobre dibujar y proyectar*. Buenos Aires: Editorial Nobuko.
- Siza, A. (2014). *Textos*. Madrid: Abada Editores.
- Todorov, T. (2008). *Discurso Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales*. Recuperado de <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2008-tzvetan-todorov-.html?texto=discurso>
- Vallejo, C. (1996). *Obra poética*. Madrid: Archivos Allca XX.
- VVAA. (2010). *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología*. Lima: Real Academia Española. Asociación de academias de la lengua española. Edición conmemorativa.

Dra. Laura Gallardo Frías: Profesora del Departamento de Arquitectura. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile.

Email address: lauragallardofrias@uchilefau.cl

lauragallardofrias@hotmail.com

Contact Address: Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile. Calle Portugal, 84. Santiago de Chile.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Ciudad como Escenario del Arte Urbano. Imagen y Palabra como Espacio Simbólico de Reivindicación Social Contemporáneo.

Pedro Ortuño Mengual¹, Sofía Corrales Rodríguez²

1) Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia. España

2) Escuela de Artes Plásticas Y Diseño M.E. Marmolejo, Melilla. España

Date of publication: October 3rd, 2017

Edition period: October 2017- January 2018

To cite this article: Orduño Mengual, P; Corrales Rodríguez, S (2017). Ciudad como escenario del arte urbano. Imagen y palabracomo espacio simbólico de reivindicación social contemporáneo. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(3) 323-345. doi: 10.17583/brac.2017.2564

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.2564>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

City as Urban Art Stage. Image and Word as Symbolic Space of Contemporary Social Claim.

Pedro Ortuño Mengual.
Universidad de Murcia. (Spain)

Sofía Corrales Rodríguez
Escuela de Artes Plásticas y Diseño M.E. Marmolejo. (Spain)

(Received: 17 February 2017; Accepted: 6 April 2017; Published: 3 October 2017)

Abstract

This article tries to analyse the work of two authors: Martha Rosler and Rogelio Lopez from the interest that both show in their productions about issues on the citizenship, the collective memory, and the urban space where converge the longings and interests of those that inhabit it. Regarding the methodology employed, it has been based in the qualitatively analysis of the works, of the thought and of the type of language used by both artists. The symbol, the image and the word through the appropriation of advertising resources are inherent characteristics to the work of both. It is a matter of making visible those social problems inserted in the urban space, through the poetics of the language. Therefore, we appreciate that the city, the community and the public space become one of the main keys in the productions of both artists. That is, the search for communication between artist and citizenship based on rhetorical figures (allegories, metaphors, paradoxes, ironies, etc.) where language is protagonist alongside the appropriation of images as a way of making visible the invisibilities within their works inserted in the contemporary urban art.

Keywords: urban art, public art, gentrification, protest art, art and language

Ciudad como Escenario del Arte Urbano. Imagen y Palabra como Espacio Simbólico de Reivindicación Social Contemporáneo.

Pedro Ortuño Mengual.
Universidad de Murcia. (España)

Sofía Corrales Rodríguez
Escuela de Artes Plásticas Y Diseño M.E. Marmolejo. (España)

(Recibido: 17 febrero 2017; Aceptado: 6 abril 2017; Publicado: 3 octubre 2017)

Resumen

En este artículo se ha tratado de analizar la obra de dos autores como son: Martha Rosler y Rogelio López Cuenca desde el interés que ambos muestran en sus producciones acerca de cuestiones sobre la ciudadanía, la memoria colectiva, y el espacio urbano donde confluyen los anhelos e intereses de aquellos que lo habitan. En cuanto a la metodología empleada, se ha basado en el análisis cualitativo de las obras, del pensamiento y del tipo de lenguaje utilizado por ambos artistas. El símbolo, la imagen y la palabra por medio de la apropiación de recursos publicitarios son características inherentes a la obra de ambos. Se trata de visibilizar aquellas problemáticas sociales insertas en el espacio urbano, por medio de la poética del lenguaje. Por ello, apreciamos que la ciudad, la colectividad y el espacio público se convierten en una de las claves principales en las producciones de ambos artistas. Es decir, la búsqueda de una comunicación entre artista y ciudadanía basada en figuras retóricas donde el lenguaje es protagonista junto a la apropiación de imágenes como modo de hacer visibles las invisibilidades dentro de sus labores insertas en el arte urbano contemporáneo.

Palabras clave: arte urbano, arte público, gentrificación, arte reivindicativo, arte y lenguaje

En este artículo vamos a analizar las imbricaciones entre las obras de dos artistas del arte urbano y su relación con la ciudad como escenario de la memoria y cultura colectiva. La obra de Martha Rosler en Estados Unidos y Rogelio López Cuenca en España, se caracterizan por hacer visibles las relaciones sociales y económicas que subyacen en la morfología urbana a través del uso y reciclado de imágenes públicas como una nueva forma de documentar el espacio urbano. Ambos poseen desde sus inicios un discurso claro de denuncia de distintos aspectos que les preocupan de la sociedad y sus ciudades. También se puede apreciar en su obra otro discurso pionero y antecedente del propio arte urbano contemporáneo, su inquietud por la recuperación del espacio público. Son dos artistas pertenecientes y antecedentes a lo que actualmente se denomina, arte público crítico (Bodas, 2011, p. 151), a la vez que a Rosler se le observa como pionera de los discursos feministas posteriores.

A partir de los años noventa, el *arte público* se redefinirá como un conjunto de investigaciones interdisciplinarias que reclamarán el espacio público como plataforma para incentivar la educación y la cultura, impulsar el sentido de pertenencia y la participación social, y fomentar el pensamiento crítico y el intercambio de la ciudadanía (Lefèbvre, 1991; Maderuelo, 2001; Pérez Rubio, 2013; Chackal, 2016).

En esta línea, se definirá la producción de Rosler y López Cuenca, poéticas distintas basadas en la idea de suscitar *nuevas visibilidades del lugar* y, principalmente, cuestionar *el acto de ver*. Una de las peculiaridades principales de sus obras es la apropiación de las formas publicitarias para invertir su sentido, transformando el contenido de sus signos, y creando dentro de ellos un espacio poético que contesta a la neutralidad de las formas que los alojan. Se trataría de, ocupando el espacio colectivo y asumiendo la condición natural de espectadores de todos los potenciales ocupantes de ese espacio, implantar un discurso político en un espacio público, el urbano, en el que la palabra es pura información, prosaísmo basado en una idea de identidad cerrada y excluyente de los espacios que impide todo matiz y reflexión sobre los mismos.

Ciudad como Escenario de lo Urbano

El espacio urbano significa la distribución espacial de la ciudad, es decir, el lugar donde se establecen las relaciones sociales y donde se desarrolla la vida pública de las personas. Y en este sentido, será la posmodernidad quien

reforzará la visión de que la vida en la ciudad necesitará más que un espacio construido. Autores como Henry Lefèbvre (1991) consideran que existe una distinción entre los términos de ciudad y urbano. La diferencia estriba en que en la ciudad la realidad es inmediata, mientras que en lo urbano la realidad viene de lo social. Esto es debido a que lo urbano se compone de relaciones que se conciben y se construyen por un pensamiento. Por ello, para este autor, se debe contemplar la ciudad como un texto escrito, y el hecho urbano como un conjunto de signos, donde se establecen una serie de significantes a los cuales buscar sus significados.

En relación con la esfera pública y el arte que se produce en la ciudad, se encuentra también la posibilidad de lo que se ha llamado por algunos el *arte relacional*. Así, Bourriaud (2001) señala que:

La posibilidad de un arte relacional (un arte que toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado) testimonia un giro radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Así como, el arte contemporáneo tiende cada vez más a modelizar en vez de representar. (Bourriaud, 2001, p. 430)

Por otro lado, la clave del papel del artista, para ellos, estaría en actuar como catalizador de ideas, más que como maestro de una técnica o contenidos precisos, dentro de un grupo de personas convocadas para desarrollar un tema, un estudio o una investigación. Esta forma de actuación aleja la visión tipificada del artista en tanto que creador y se acerca más a la idea de Benjamin (2009) del *artista como productor*, enlazando el resultado de dicho estudio o elaboración procesual con las ciencias sociales.

Relación Ciudad / Ciudadanos

Ya la Bauhaus consideraba que la forma de la sociedad es la ciudad. Y al construir la ciudad, la sociedad se construye a sí misma. Comprendiendo que la identidad de la ciudad se manifiesta a través de los modos de expresar de sus habitantes y a partir de los modos de percepción de la expresión de la ciudad. Volviendo a Lefèbvre, en sus distintas obras como *La revolución urbana* (1983), refleja una concepción materialista y filosófica de la ciudad, donde los habitantes y los usuarios del espacio urbano son aquellos que han de construirlo.

Sin embargo, en la misma línea que Santos Novais (2010), parece difícil

la puesta en práctica del concepto de construcción del espacio urbano por parte de los habitantes de las ciudades. Puesto que muchas veces, el posicionamiento sociopolítico de sectores privilegiados de la sociedad imponen sus intereses sobre el espacio urbano determinando las formas públicas aludiendo un (falso) beneficio para los ciudadanos. En definitiva, ciertos sectores de una raza, clase y mentalidad política determinadas siempre han decidido, resuelto o fijado el espacio público de la sociedad. Maderuelo realiza una definición de la ciudad y sus ciudadanos que clarifica esta relación de ciudad-ciudadanos:

La ciudad es la forma en que ha cristalizado la expresión de los poderes: político, religioso, económico y social. Además, su forma suele ser un reflejo el de la manera de ser, de sentir y de comportarse colectivamente sus ciudadanos. (...) es también el testigo de su historia y uno de los símbolos que mejor los representa. Así en cuanto producto artificial y obra colectiva la ciudad se encuentra sometida a la mirada estética y a través de ella podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico. (Maderuelo, 2001, p.17)

Relación Ciudad/Memoria

Barthes, en su obra *Semiología y urbanismo. La aventura semiológica* (1992), sustenta que la ciudad es un discurso y es en las relaciones con sus habitantes donde se genera un diálogo, espacio de inscripción y lectura de marcas individuales y colectivas, tanto históricas como del pasado reciente. Así, los espacios intervenidos por la experiencia llegan a ser lugares. Pues un lugar es un espacio habitado, recorrido, vivido y reconocido. Por lo que la identidad de una ciudad existirá cuando se conoce, reconoce o se percibe la estructuración de los símbolos, de las imágenes de ese propio núcleo urbano.

El tema de la memoria de una ciudad en relación con la memoria colectiva sufrió un gran período de olvido y tuvo que ser la época contemporánea la que lo rescatara constituyéndose en un intenso asunto de debate y reflexión ético, político, filosófico e histórico. Según Mudrovic (2005) este cambio tendrá lugar en dos momentos: en un primer momento, tras la Segunda Guerra Mundial, cuando la memoria transformada en objeto de la historia da lugar a lo que se le llamó historia oral, es decir, registros y análisis de los testimonios orales acerca del pasado; y un segundo momento, que se dará en los años setenta, cuando empieza a tomar interés una nueva relación entre la historia y la memoria como su objeto.

Con respecto a la memoria de la ciudad, Cortés (2016) considera que ésta es constitutiva de la identidad individual y colectiva. Pues, nos explica que la memoria individual, con su carácter discontinuo, fragmentario, disperso, plural y selectivo, nos es necesaria para decir nuestro presente y esbozar quiénes somos. Sin embargo, considera que la memoria colectiva no sólo ayuda a resucitar el pasado, sino que también lo representa y nos obliga a asumir las responsabilidades que de él se desprenden: de la interacción de ambas, haciendo que el individuo se constituya como ser humano. “El caos de la ciudad viene también a reflejar, simbólicamente, el caos que se produce en el interior de la mente de las personas” (Cortes, 2016, p.12). De todo ello, y para este artículo, se podría desprender que la memoria de la ciudad funciona entonces como un referente de las identidades.

Relación Ciudad/Espacio Público

El espacio público también tiene que ver con el concepto de “lugar”, como oposición al de “no-lugar” (Augé, 2004). Es decir, comprendiendo los “no lugares” como espacios del anonimato dentro de la antropología de la sobre-modernidad, y como producto de la apropiación ciudadana derivada de un sistema de relaciones tejidas en él.

En este sentido, en la ciudad se entrecruzan los lugares y los no lugares. Así, el lugar es el espacio con sentido, con valores, de las relaciones de los ciudadanos con su cultura, de la expresión de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre unas y otras y de la historia que comparten. En definitiva, desde aquí se considera que los lugares son espacios para construir.

Según Serra (2010), la experiencia de la ciudad y sus cambios urbanísticos en pos de una política de renacimiento capitalista, llevó a los artistas a desafiar su propia disciplina y a articular su práctica hacia un contra-discurso que reclamaba la necesidad de participación política del arte y la capacidad que tenía en la resolución de cambios urbanísticos y de emergencia social. Con lo que, quedaba así superada entonces la condición de objeto y autonomía en el arte moderno, comenzándose a construir una práctica en proceso donde el principal soporte serían el tiempo y el lugar, es decir, un contexto socio-ambiental como forma de interactuar con el paisaje urbano.

Ciudad/Gentrificación

En Nueva York se producirá la primera observación de un proceso de *gentrificación*, proceso por el cual un barrio degradado y empobrecido será sustituido por otro de mayor nivel o elitización (Lees, Slater y Wyly, 2008). Ejemplo de esto, son las experiencias que tuvieron lugar en el Soho y en el East Village, ambos en el Low Manhattan. La visión que los artistas tuvieron en relación con los procesos de transformación urbana con el fenómeno *gentrification*, la revalorización del suelo, la especulación inmobiliaria y el consecuente nomadismo de las clases menos favorecidas de esos espacios especulativos, afectó a la mirada del arte, y especialmente al arte comprometido con lo social. Así, en cuanto a la palabra *gentrification*, su traducción al castellano es la de *ennoblecimiento*, cuando en realidad, es un concepto conectado a la operación de rehabilitar con motivos puramente especulativos.

Muchos de estos proyectos iniciarán su recorrido expositivo fuera de los circuitos específicos del arte, obteniendo un reconocimiento a posteriori. En este sentido, Rosler afirma que estos espacios sociales nuevos para el arte son una especie de fertilizadores, al igual que lo fueron otros espacios en las vanguardias artísticas del siglo XX.

Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligros. Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos, ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte. (Rosler, 1991, p. 173)

La experiencia de la ciudad y sus cambios urbanísticos en pos de una política de renacimiento capitalista, así como la lucha por la igualdad de género, llevó a los artistas a desafiar su propia disciplina y a articular su práctica hacia un contra-discurso que reclamaba la necesidad de participación política del arte y la capacidad que tenía éste, en la resolución de cambios urbanísticos y de emergencia social.

Martha Rosler y el Lenguaje Metafórico-Alegórico

Martha Rosler (Brooklyn, Nueva York, 1943), ha mantenido una posición clave en el desarrollo de nuevos modelos de práctica artística y de encontrar nuevas formas de interacción entre el arte y las fuerzas sociales. La década de los sesenta fue especialmente convulsa política, cultural y socialmente y la artista es considerada actualmente como una de las autoras conceptuales más influyentes de la escena internacional contemporánea. Con espíritu combativo a la vez que sutil, su investigación ha girado siempre en torno a dos ejes principales: el espacio público y la representación de la mujer en los medios de comunicación, la publicidad y la vida misma. Plantea una crítica de los mitos y realidades de la cultura occidental, e investiga los contextos socioeconómicos y los problemas que dominan nuestra vida cotidiana (la vivienda, los conflictos bélicos, la discriminación social, las relaciones familiares), desde un enfoque feminista cargado de ironía y sentido del humor. Su obra parte de una tradición del pensamiento y la práctica fotográfica de izquierdas que tiene sus orígenes en las vanguardias productivistas de los años treinta. La fotografía y el fotomontaje se conciben, así como medios de activismo más próximos a las nuevas formas mediáticas de arte popular que a las tradiciones de las Bellas Artes.

Sus primeros trabajos en los años sesenta consistían en *fotomontajes* mostrando un conocimiento e influencia de la obra artística de *John Heartfield*. A grandes rasgos, introducía elementos disonantes (militares, los destrozos de la guerra, etcétera) en representaciones de dulces hogares americanos extraídas de los medios de comunicación jugando con el lenguaje en sus títulos, donde la alegoría como figura retórica hace presencia. El análisis que aquí se presenta de su obra tiene como objetivo proporcionar una aproximación lo más global posible al pensamiento como artista que usa la imagen y el texto en/contra el espacio urbano, como arma de comunicación y de reivindicación.

El Arte Urbano Textual como Reivindicación Social

La artista toma como eje central de sus fotografías el análisis del espacio público entendido como aquel en el que coexisten y convergen realidades humanas y sociales diferentes y en el que las reglas políticas y económicas imperan. La trama urbana, el tejido social y económico que se materializa en las calles está en el punto de mira en una de sus obras más reconocidas, *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75) que es una obra

pionera en lo que se refiere a la documentación social de una zona de Manhattan. Este fue un proyecto colectivo sobre la ciudad y la vivienda que ponía en crisis el propio medio expositivo. Con este trabajo, Rosler se aleja de una perspectiva objetivista que le parecía reductora a la hora de tratar el ámbito de la calle y de quienes viven en ella. Explora concretamente la exclusión social de los alcohólicos. Lo hace mediante la *contraposición de textos* e imágenes de la vía pública y de un barrio depauperado (aceras, escaparates de tiendas, botellas vacías, el suelo mismo), sin llegar a retratar directamente a ninguno de los habitantes del mencionado barrio neoyorquino.

Rosler tomó las fotos que integran la obra en dos días de diciembre de 1974, a la hora en que echaban el cierre las pocas tiendas que quedaban ya en el barrio.

Muestran una calle deteriorada. Salvo un par de planos cenitales, el resto son frontales de fachadas, escaparates, soportales... casi todos carentes de perspectiva y deliberadamente inexpresivos, siguiendo un modo de hacer que recuerda bastante a las tipologías del matrimonio Becher. (Redondo, 2011, p. 386)

Prefirió enseñar el escenario urbano del que se acababan de ausentar, mostrando sólo las huellas de su paso reciente. Sustituyendo a los borrachos por botellas abandonadas aún con alcohol, siguió hablando de ellos sin necesidad de exponerlos.

Para este proyecto no sólo se sirvió de las *imágenes* sino también de *textos* (véase figura 1). A las estrategias visuales de las distintas fotografías, Rosler sumó un recurso lingüístico, introduciendo en la obra expresiones sobre el alcoholismo en su mayoría coloquiales y utilizadas por los propios borrachos del Bowery. *Metáforas* de un incipiente estado de borrachera entre imprudente y divertido que, según se avanza en su lectura, se van recrudesciendo hasta mostrarlo peligroso. Así, se puede leer: empañado, doblado, plegado, torcido, borracho, tumbado, desencajado, inconsciente, tieso... En realidad, adjetivos que hemos escuchado otras veces y es que, al igual que hizo con la imagen, con el texto también partió de lo local para alcanzar lo global.

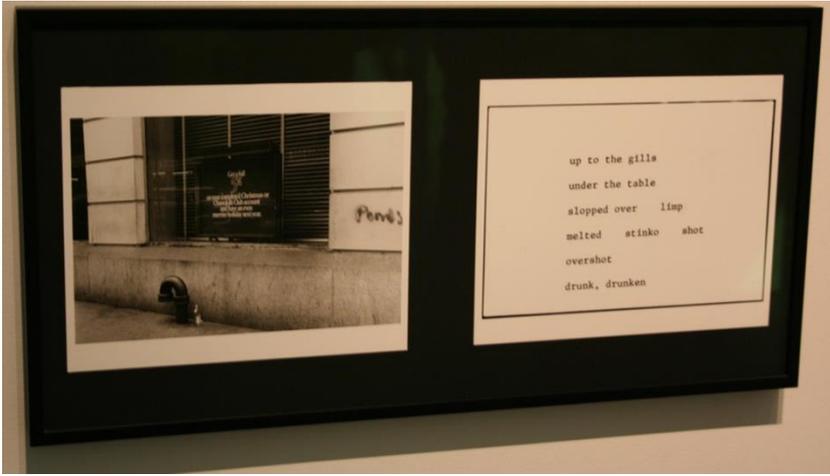


Figura 1. Martha Rosler. The Bowery in two inadequate descriptive systems (1974-75) Fuente: creative commons

El propósito principal de Rosler al realizar esta obra fue poner en cuestión la imagen pública del Bowery, pues era utilizada por las autoridades para ilustrar su explicación del problema. Para ello utilizó conjuntamente los mismos sistemas empleados en la construcción de esa imagen, las expresiones populares y la fotografía documental, de manera que se hiciera visible la inadecuación de ambos a consecuencia de su visión subjetiva.

Otra obra decisiva relacionada con este tema, es el proyecto de archivo, *If You Lived Here...* (1989) presentado por primera vez en la *Dia Art Foundation* de Nueva York. Rosler se dio cuenta de que ya existía abundante información disponible sobre el fenómeno de las personas sin hogar, sus causas y posibles soluciones, de modo que decidió convertir su exposición en un proyecto del cual sería la comisaria. Para ello dividió el proyecto en tres exposiciones distintas, la primera la llamó *Home Front*, que trataba sobre la vivienda disputada. La segunda la tituló *Homeless: The Street and Other Venues*, en la que las personas sin hogar fueron las protagonistas de la misma, y por último, la tercera de ellas fue *City: Visions and Revisions*, centrándose principalmente sobre los planes urbanísticos y arquitectónicos en las ciudades. Junto a estas exposiciones organizó cuatro foros de debate y análisis de los temas planteados abordando cuestiones acerca de las interrelaciones entre la vivienda, la gentrificación, el arte y las personas sin hogar. Para el desarrollo y proceso de este proyecto, la artista se basó en metodologías de cooperación implicando a diversos agentes sociales. En el contexto de consumo de la

sociedad occidental en la que vivimos, no se favorece los valores de cooperación que son esenciales para la educación artística y la vida de los ciudadanos en general (Ortuño, 2016, p. 133). Por ello la artista implicó a diversos agentes culturales de la ciudad, como artistas, educadores, cineastas, fotógrafos, arquitectos, urbanistas, colectivos sociales desfavorecidos, grupos de activistas, etc., proponiendo talleres y actividades cooperativas entre estos grupos, con la idea de realizar un gran archivo con todo el material creado durante el proceso de las actividades, enfrentándose así a diferentes situaciones de vida.

Fue la (in)visibilidad de las personas socialmente desfavorecidas y los espacios urbanos que habitan, lo que posicionó a la artista, frente a los sistemas y las condiciones subyacentes de vivienda relacionados con el proceso de la gentrificación. Como se puede apreciar, la importancia del proyecto continúa de plena vigencia por la temática social sensible sobre la que versa, y es continuamente citado como referencia acerca de los problemas del espacio público.



Figura 2. Martha Rosler. If You Lived Here... (1989) Fuente: creative commons

Analizando la imagen correspondiente a la figura 2, podemos ver como Rosler hace uso del texto para comunicar al espectador su preocupación por la falta de vivienda y la reorganización y planificación arquitectónica del

espacio público. Esta idea de crear un archivo como proyecto artístico lo presentó con posterioridad en otras ciudades europeas.

Continuando en la misma línea de observación del espacio público, Rosler nos presenta una serie de fotografías bajo el título *In the Place of the Public. Airport Series* (1983-1994). Lo que la artista fotografía es su propia cotidianidad, que comparte con muchos otros sujetos, siempre en lugares de acceso público y que se materializa en los largos y tediosos pasillos de los aeropuertos, verdaderos templos de la vida contemporánea.

Los aeropuertos son (no)lugares, Augé (2004), regidos por la misma estructura de la ciudad donde todo tiene supuestamente un porqué, todo está controlado y todo el mundo vigilado. Se trata de espacios comunes para nuestra sociedad occidental donde, a no ser por causas ajenas al pasajero, solo permanecemos algunas horas; con la intención y el deseo de llegar a nuestro lugar de destino, por lo que esta serie versa sobre un espacio relacionado con el deseo de estar o pertenecer a otro lugar. Imágenes de salones de espera, pasillos, vestíbulos, atrios o anuncios publicitarios en la mayoría de los casos sin presencia humana, dotados de altas dosis escenográficas, y de un lenguaje que recurre a una visión alegórica confiriéndole a su obra de una singularidad poética dentro de este espacio.

Encontramos frases o expresiones colocadas cerca de las fotografías por la propia artista, que desarrollan una imagen fenomenológica de la transición a través de los aviones y aeropuertos (*imperceptible circulación del aire*) y apuntan a las estructuras subyacentes (*control total*) o una visión más amplia del mundo posmoderno (*no digo mapa, no digo territorio*). Una de las frases incluidas resume la imagen implícita del mundo: *No hay sólo fragmentos donde no hay un todo*.

La Visión Alegórica de Rogelio López Cuenca

En cuanto a su *trayectoria inicial*, es de destacar que a fines de la década de los setenta y principios de los ochenta, fue miembro fundador del colectivo artístico *Agustín Parejo School (APS)* en Málaga (España), dedicado al desarrollo de un arte crítico frente a problemas de carácter local.

APS estaba integrado por pintores y poetas comprometidos con la sociedad que realizaban crítica social a través de su trabajo, influidos por Maiakovski y Tatlin.

Utilizan el espacio público para sus acciones, eliminando las barreras entre creación artística, poesía y crítica social. En este sentido, el interés de *APS* por

trabajar con cuestiones directamente locales (Málaga, Andalucía, el Magreb) abría lecturas críticas sobre la capacidad del discurso artístico para afrontar los retos de las políticas cotidianas. Consideraban que el modo más adecuado para *intervenir en la realidad era desde el lenguaje*: desmontando los mecanismos mediante los cuales el poder se instala en los idiomas verbales e icónicos de la sociedad contemporánea.

Por otro lado, en *APS*, y más tarde también en la obra individual o colectiva de López Cuenca (véase figura 1), los conceptos de *periferia* y *diferencia* se perfilan como agentes propios de una acción social permanente.



Figura 3. Rogelio López Cuenca, Phone/poem (1991). Offset sobre papel autoadhesivo. 14 x 14 cm. Fuente: cortesía del artista

En los años noventa, este artista inicia su carrera en solitario, manteniéndose fiel a sus presupuestos iniciales con obras que emplean referencias que oscilan entre el arte político, el neo-pop, el apropiacionismo y las estrategias postconceptuales, con gran influencia de la estética relacional de Pierre Bourdieu y la presencia de un fuerte sentido irónico. Su obra puede definirse como un proceso alegórico; es decir, el intento de subvertir el significado

cerrado de los signos tal y como han sido establecidos en tanto que símbolos. Si el *símbolo* es un sistema sellado, la *alegoría* busca fracturar la exclusividad, fragmentándola, desorientándola y concediendo nuevos acuerdos de sentido en función del contexto en donde se exteriorice.

Sobre las *posibilidades de un arte crítico-político* en su obra, aunque no entra dentro de las pretensiones de este artículo centrado más en el uso del lenguaje, existen algunas teorías que han puesto en relación la obra teórica de Jacques Rancière con la práctica artística de López Cuenca (Bodas, 2011, p.151). El mismo artista hizo explícita la influencia del pensador francés en el título de una de sus exposiciones para la galería madrileña Juana de Aizpuru, *Le partage*, que está basado en una de las obras más conocidas de Rancière, *Le partage du sensible* (2000):

Del mismo modo que las relaciones de poder producen formas estéticas, a la inversa, las expresiones culturales constituyen modos de ver, de hacer visible, de representar, de simbolizar poder o contrapoder. Todo acto estético, en tanto que configuración de la experiencia, por su potencialidad de producir modos de ver, de sentir, de existir, es, por tanto, político. (López Cuenca, 2008)

El Arte Urbano Textual como Reivindicación Poética

En cuanto al *lenguaje*, en la obra de este autor se dan cita elementos cotidianos de la sociedad con los que propone mensajes a la vez irónicos y poéticos. A pesar de la sensatez de los temas tratados en la obra de este artista, la *ironía*, la *parodia* suelen aparecer como recursos expresivos (véase figura 5). El *humor* es un recurso defensivo de aquéllos sin poder para poner en evidencia la injusticia y los abusos. Además, la *ironía* obliga al espectador a dialogar, a entrar en el juego, a responder, a poner en cuestión la seguridad del lugar que ocupan tanto el lector como el autor.

Por tanto, la obra de este artista se fundamenta en una hábil combinación de imágenes y de *juegos del lenguaje* que utiliza para generar propuestas críticas en relación con el *contexto cotidiano*.



Figura 4. Rogelio López Cuenca. Do not cross/Art Scene, 1991-2006. Museo Patio Herreriano de Valladolid. Fuente: cortesía del artista

Para realizar sus obras se *apropia* de elementos visuales del espacio público como fotografías, iconos gráficos procedentes de la publicidad o la señalética de las calles, carteles urbanos, modificando su contenido, realizando de esta forma una reflexión del entorno de manera irónica y poética. Basándose en la idea de *apropiación* y creando una propuesta estética que se sirve de los códigos lingüísticos y comunicativos de los medios de comunicación para cuestionar con sus producciones los parámetros socio-culturales dominantes. Estas prácticas artísticas posibilitan al ciudadano percibir el espacio urbano como un lugar de relación y a vivirlo desde una interacción y comunicación activa (Felip y Galán, 2015, p. 65). En esto, se aprecia su paralelismo con las ideas de manipulación del lenguaje publicitario de Barbara Kruger.

Sus obras imitan la fórmula estética de los anuncios publicitarios introduciendo deliberadamente en ellas, un mensaje para reflexionar de aquello de lo cual se apropia. Por ejemplo, a partir de *esloganes*, *consignas* y *logotipos* asimilados en nuestra vida cotidiana *les asigna nuevas lecturas que inducen al espectador a un nuevo cuestionamiento* de lo que podría ser el significado real de estos.

Por ejemplo, asocia logotipos públicos con mensajes poéticos (véase figura 3). De esta manera intenta *“llevar la poesía al código público”*. *Propone*

mensajes provocativos, a veces un tanto perversos, *con un sentido poético y político* (véase figura 4). En ocasiones utiliza un *lenguaje eufemístico* el cual se contrapone con imágenes que impactan por su rudeza o agresividad (véase figura 5).

La utilización de textos está conectado a la vez con el concepto de *Desviaciones* o *Reutilizaciones*, derivado del *détournement situacionista*. Definiéndose a través de la utilización de un elemento estético preexistente, se trate de una imagen, de un texto, y desviarlo. Es decir, reutilizarlo de modo que ponga en crisis su significado. Y que a primera vista nos evoque algo, que luego no es, colocando al espectador en la tesitura de decidir interpretar y tener que reflexionar automáticamente acerca de lo que estamos viendo (véase figura 6).



Figura 5. Rogelio López Cuenca. Landscape with the fall of Icarus, 1994. Esmalte sobre metal, 200 x 155 cm. Limerick, República de Irlanda. Fuente: cortesía del artista.

Parte de sus trabajos se sirven del *mobiliario urbano*. Se adueña de módulos de señalización (véase figura 6), aparentemente idénticos a los utilizados en cualquier ciudad, insertando en ellos textos que dotan a la señal de un nuevo significado, apropiándose de un espacio destinado originalmente a la señalización oficial o de propaganda. A la vez, López Cuenca no impone una lectura concreta de su obra, sino que deja abierta su lectura. La mayoría de su producción tienen sentidos o interpretaciones contradictorias. Lo interesante es que el transeúnte puede deducir y extraer diferentes conclusiones de una misma obra, aunque sean paradójicas. Son obras que obligan a pararse ante ellas y reflexionar, una acción poco transcurrida en un

mundo donde la abundancia y proliferación de imágenes de los medios de comunicación, Internet o anuncios publicitarios, pasan rápidamente con breves mensajes que no invitan a pensar, sólo a mirar o a consumir imágenes ultra-rápidas.



Figura 6. Rogelio López Cuenca. Welcome to paradise, de la serie WORD\$WORD\$WORD\$, 1994. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, España. Fuente: cortesía del artista.

Entre 1991 y 1994 se traslada a la ciudad de Nueva York, teniendo la posibilidad de conocer de cerca a los artistas conceptuales de la primera generación, así como el contexto emergente del arte público de esos años. Ahí se iría gestando una estética artística que tiene su centro de gravedad en el contexto social que la relaciona. López Cuenca entiende que la ciudad no es una página en blanco, sino un espacio que tiene un montón de estratos acumulados, de sustratos de la historia y la memoria de sus propios habitantes.

Aunque no renuncia a mostrar su obra en los espacios expositivos tradicionales, se inclina más por su proyección sobre el espacio público, por lo que elige lugares inesperados para el espectador, como una estación ferroviaria o de autobuses, el cruce de una carretera, la señalética en una ciudad o un espacio entre los anuncios publicitarios televisivos.

Finalmente, con respecto a las *técnicas y medios empleados*, este artista se sirve de medios tan heterogéneos y dispares como la pintura, la poesía, el

video, la fotografía, la serigrafía, etc. Normalmente los textos que utiliza aparecen sobre un fondo neutro, de manera que no hay otros elementos que puedan distraer del mensaje. La estética de su obra recuerda a la del arte pop americano, con un estilo claramente publicitario. Además de mostrar también en algunas de sus obras un gusto por la estética constructivista.

Por tanto, el papel del *lenguaje* como estrategia creativa en la obra de López Cuenca es de una gran necesidad desde el significado o significados que puede conferir a su obra y hacer pensar al espectador, al postulado propio que el artista confiere a la lingüística, al lenguaje y a las palabras como filólogo y artista. A veces utiliza un *lenguaje eufemístico* para contraponerlo con la cruda rudeza de las imágenes sobre racismo agresivo, integrismo religioso, pobreza, etc., otras la *ironía* y las *paradojas* llenan sus obras. En definitiva, realiza todo un proceso alegórico subvirtiendo el significado cerrado de los signos, establecidos como símbolos, para visibilizar otras lecturas posibles.

Su análisis de la situación actual pasa desde la crítica al exagerado fervor de los norteamericanos hacia su bandera, hasta la denuncia del racismo generado a raíz de los movimientos migratorios actuales pasando por la crítica a la globalización, pero siempre basándose en el juego del lenguaje y su poder.

Conclusiones

De todo lo expuesto hasta ahora, se aprecia que la idea del arte como actividad principalmente producida en el seno del lenguaje y en el espacio público, es la clave inherente de la obra de estos dos artistas. Resulta interesante destacar aquí, que ambos se consideran productores de arte, es decir, artistas que prestan una enorme atención a los canales de distribución, difusión y divulgación de las obras, organizando actividades educativas en sus exposiciones. Creyendo fielmente en el papel del artista como productor, y en su relación con la ciudadanía y el espacio urbano como lugar colectivo.

Hemos podido apreciar como una de sus principales inquietudes ha girado en torno al análisis del espacio público, entendido como aquel en el que coexisten y convergen realidades humanas y sociales diferentes y en el que las reglas políticas y económicas imperan. La calle, de alguna manera, representa y simboliza el conjunto del espacio público. En cuanto al uso del lenguaje en las obras analizadas, apreciamos que plantean una crítica de los mitos y realidades de la cultura occidental, e investigan los contextos socioeconómicos y los problemas que dominan nuestra vida cotidiana desde un enfoque cargado de ironía y sentido del humor.

La trama urbana, el tejido social y económico que se materializa en las calles está en el punto de mira en las obras de ambos artistas: *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75), *If You Lived Here...* (1989), *Phone/poem* (1991), *Landscape with the fall of Icarus* (1994). Ambos artistas tienen temas en común, como los no lugares descritos por Augé, que queda patente en las obras *In the Place of the Public. Airport Series* (1983-1994) de Rosler y *Welcome to paradise*, de la serie *WORD\$WORD\$WORD\$* (1994), *Do not cross/Art Scene*, 1991-2006 de López Cuenca. Con la pretensión final de no recontextualizar la señalética común de nuestras ciudades en algo simplemente estético, sino de influir de manera dinámica en el hecho por el cual una señalización funciona sin ser percibida, y en la idea de llevar la mirada del espectador como activa.

De esta manera, hemos distinguido cómo sus procesos artísticos se basan en los procedimientos de la no identidad, la reordenación y el valor de los individuos en este espacio híper-saturado por el constante y abundante flujo de imágenes y de información, y cómo por medio de un lenguaje alegórico, y a veces, con una narrativa poética llena de paradojas, invocan a la mirada de la ciudadanía condicionando en ese sentido su identidad, así como la identidad de los espacios que esos individuos habitan: totalidades parcialmente ficticias, pero efectivas, cuya existencia es universalmente aceptada de un modo acrítico.

Finalmente, en este análisis sobre el uso del lenguaje en las obras de Rosler y López Cuenca, es de vital importancia la visión de estos autores en la que toda práctica artística forma parte de un diálogo continuo poseedor de una herencia cultural precedente, a su vez derivada de otras anteriores, con las que los artistas pueden construir una trama en comunicación con el espectador en el espacio público contemporáneo.

Referencias

Augé, M. (2004). *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Barthes, R. (1992). *Semiología y urbanismo. La aventura semiológica*. Madrid: Ed. Paidós.

Benjamin, W. (2009). *El autor como productor*. En *Obras*, Libro II, Vol. 2. Madrid: Abada.

Bodas, L. (2011). “Posibilidades de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière”. *Res publica* 26,151-162

- Bourriaud, N. (2001). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Chackal, T (2016). “Of Materiality and Meaning: The Illegality Condition in Street Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74 (4), 359-370.
- Cortés, J.M. (2016). *Perdidos en la ciudad. La vida urbana en las colecciones del IVAM*. Valencia: IVAM Institut Valencià d’Art Modern.
- Felip, F y Galán, J. (2015). “La revitalización del espacio público desde la comunicación y la práctica creativa neomedial: Nuevos lenguajes para el diálogo entre el ciudadano y el entorno urbano”. *Arte y Políticas de Identidad* 12, 62-82.
- Lees, L. Slater, T. y Wyly, E. (2008). *Gentrification*. London: Routledge.
- Lefèbvre, H. (1983). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lefèbvre, H. (1991). *O directo à cidade*. São Paulo: Moraes.
- López Cuenca, R. (2000). *Obras*. Granada: Ed. Diputación de Granada.
- López Cuenca, R. (2008). *Le partage*, Madrid: Galería Juana de Aizpuru.
Recuperado de <http://www.arteinformado.com/Criticas/11111/le-partage/>
- Maderuelo, J. (2001). *Arte Público. Naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César Manrique.
- Mudrovcic, M. (2005). *Historia, Narración y Memoria, debates actuales en filosofía de la Historia*. Madrid: AKAL
- Ortuño, P. (2016). Estrategias metodológicas de aprendizaje cooperativo y de producción artística en la universidad. *Arte y Políticas de identidad* 14, 131-146.
- Pérez Rubio, A. (2013). “Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades”. *Comunicación y sociedad* 20. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188252X2013000200009&lng=es&nrm=iso
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La fabrique.
- Redondo, R.L. (2011). El Bowery fotografiado por Martha Rosler. *Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, Historia del Arte*, 24, 385-393.
- Rosler, M. (1991). If you lived here. The City in Art, Theory and Social Activism. A Project by Martha Rosler. En Wallis, B (Ed.), *Fragments of a Metropolitan Viewpoint*. Seattle y Nueva York: Bay Press y Dia Art Foundation. (p.15- 45).

Santos Novais, N. (2010). *Poéticas urbanas en la escultura contemporánea. Actitudes de preservación y rescate de la identidad y de la memoria de la ciudad.* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes, España.

Serra, M. (2010). Del gesto artístico a la producción de espacio público: creación y acción en la ciudad vivida. *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura. Superposiciones en el territorio*, (2), 47-53.

Dr. Pedro Ortuño Mengual: Profesor del Área de Escultura. Facultad de Bellas Artes de Murcia. Investigador del proyecto Periferias de lo Queer III Transnacionalidades, micropolíticas. MINECO.

E-mail address: pedrort@um.es

Contact Address: Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia. Campus de Espinardo s/n. 30100 Espinardo. Murcia.

Dr. Sofía Corrales Rodríguez: Artista. Profesora de Escultura en la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Melilla. Jefa Departamento de Volumen.

E-mail address: soniacorralesrodriguez@gmail.com

Contact Address: Escuela de Artes Plásticas Y Diseño M.E. Marmolejo. Avenida de La Juventud 27, 52005 Melilla.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

**Ingràvid, Festival de Cultura Contemporània de l'Empordà, 2016.
Figueres, Catalunya.**

David Serra¹

1) Universidad de Girona. España.

Date of publication: October 3rd, 2017

Edition period: October 2017- January 2018

To cite this article: Serra, D (2017). Ingràvid, Festival de Cultura Contemporània de l'Empordà. 2016. Figueres, Catalunya. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(3) 347-353. doi: 10.17583/brac.2017.2771

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.2771>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Review

Ingràvid, Festival de Cultura Contemporània de l'Empordà. (2016). Figueres, Catalunya.

(Received: 28 October 2016; Accepted: 7 June 2017; Published: 3 October 2017)

Participación social a través de la creación contemporánea.

La cocreación, entre artistas y substrato social, deviene uno de los ejes contemporáneos para acercar a la ciudadanía a reflexiones entorno la sociedad actual. Una forma de abordar cuestiones, problemáticas y soluciones mediante la intervención directa del usuario/espectador, a la vez, transformado en parte de la herramienta artística y de su mirada crítica.

Con una interesante trayectoria de 8 años, Ingràvid, festival de cultura contemporánea del Ampurdán, toma el espacio público de la ciudad de Figueres (Catalunya) como escenario y laboratorio de fricción con la creación contemporánea. Su carácter ecléctico y abierto nos ha ido obsequiando con un amplio repertorio de manifestaciones artísticas, alternando disciplinas de forma desacomplejada: poesía, instalaciones, intervenciones *site-specific*, performances, talleres, etc. Una fórmula dónde producción y difusión se integran con las personas no vinculadas directamente con la cultura, y un espacio en el que creadores, pensadores, investigadores, artistas y agentes culturales diversos se mezclan.

Al largo de su recorrido, una importante representación de artistas emergentes y consolidados se han visto implicados en su definición multidisciplinar: Antoni Abad, Josep Pedrals, Lars-Andreas Tovey Kristiansen, Grégory Lasserre y Anais met den Ancxt, The Wa, Séverine Peron, Roc Parés... Una amalgama de posicionamientos creativos que nos relatan la capacidad del arte para enfatizar con el territorio y sus realidades locales.

En esta última edición, octubre de 2016, hemos podido ver como la arteria principal de la ciudad se transformaba en una galería pública de diferentes

instalaciones y acciones, o como el Instituto de bachillerato artístico Alexandre Deulofeu desplazaba la programación habitual de sus jóvenes estudiantes para realizar un taller de *locative media* dirigida por el artista Kenneth Russo. Proyectos participativos como la obra de Jofre Sebastián, reflexiones en formato audiovisual, exploraciones de la cotidianidad urbana a cargo de Pau Faus, los pictogramas irónicos de Manel Gràvalos, *el viaje frustrado* de Enric Farrés, las representaciones simbólicas de Mechu López, tecnología 4g y elipses temporales de Pere Viladerbó, o los relatos videográficos de Job Ramos nos destapan una serie de contenidos a disposición de un público que también vive en el (y del) propio marco expositivo.

Este evento artístico aúna diferentes contextos sociales que se moldean con la participación del capital humano, generando una muestra de la salud cultural intergeneracional en modo local y proyectándose en espectro global de la creación contemporánea. Una simbiosis entre actores y espectadores que a cada edición nos cartografían pequeñas muestras universales de pensamiento crítico. En resumen, la incidencia de tal producción representa un modelo para tener en cuenta en el marco de festivales culturales, especialmente en el desarrollo de nuevas experiencias participativas y nuevos formatos de canalización artística. Un panorama interesante en tanto a hibridez entre contexto social, experimentación visual y conciencia crítica.



Figura 1. Serie: "Empordà IX (Empordà 2009-Nou)". Jofre Sebastián, 2009. Receptáculos informativos acoplados en mobiliario urbano. Madera, metacrilato y luz. Medidas variables. Fotografía: Ingràvid Festival (CC BY).



Figura 2. Children at play, 2016. Sistema de señales. Hierro y chapa metal. Fotografía: Ingràvid Festival (CC BY).



Figura 3. Manoli Mansilla. All you need is hate, 2016. Acción participativa en la Rambla de Figueres. 300 globos de helio. Fotografía: Ingràvid Festival (CC BY).

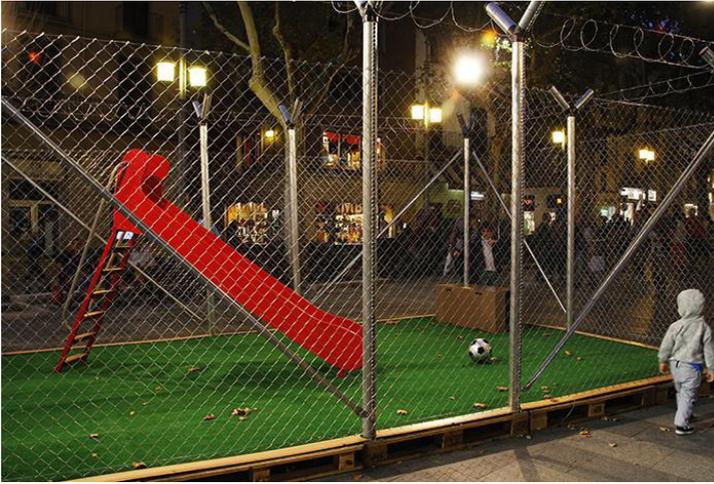


Figura 4. Pau Faus. Happy Bunker, 2016. Instalación en Rambla de Figueres. Madera, metal y plástico. Fotografía: Ingràvid Festival (CC BY).



Figura 5. Kenneth Russo. Geotagging the city, 2016. Taller de cartografía creativa, geoposicionamiento experiencial y gps drawing.

Véase: https://issuu.com/krusso/docs/geotaggingthecitykr_web (consultado 24/10/16). Fotografía: Kenneth Russo (CC BY).



Figura 6. Actuación en directo de Pia Nielsen (Música –“Cabaret postmoderno electrónico”) y Carolina Cabrerizo (Video-arte). Fotografía: Ingràvid Festival (CC BY).



Figura 7. Enric Farrés. *El viatge frustrat*, 2016. Enric Farrés. Documental, 120 min. Fotografia: Ingràvid Festival (CC BY).

David Serra Navarro
Departament de Filologia i Comunicació.
Universitat de Girona. Campus Barri Vell.
Plaça Ferrater Mora 1, 17071 Girona.
E-mail address: david.serranavarro@udg.edu