

# EL PAISAJE COMO CONSTRUCCIÓN

EXPERIMENTACIÓN  
ARTÍSTICA  
Y ANÁLISIS  
CRÍTICO

# EL PAISAJE COMO CONSTRUCCIÓN

DEL PAISAJE  
COMO  
RESULTADO  
DE PROCESOS  
SOCIALES

COORDINADORES:

JESÚS MARÍN CLAVIJO

SILVIA LÓPEZ RODRÍGUEZ

$\frac{b}{a}$   
cieba  
belas-artes  
ulisboa



fct  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Título: EL PAISAJE COMO CONSTRUCCIÓN.

Experimentación artística y análisis crítico del paisaje como resultado de procesos sociales

A PAISAGEM COMO CONSTRUÇÃO.

Experimentação artística e análise crítica da paisagem como resultado de processos sociais

Publicado por: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Año 2023

Autor/coordinador: Jesús Marín-Clavijo

Coautora/coordinadora: Silvia López Rodríguez

© dos textos, sus autores

Diseño editorial y maquetación: Miguel Ángel Marín Gallardo

Impresión y encuadernación: Truyol Digital, España

ISBNs: 978-989-8944-94-8

Este livro é o resultado do trabalho de investigação realizado no âmbito do Projeto Punte “Sistema pericial de indicadores intangíveis da paisagem urbana” (ULPAES), com o código B4-2021-04, do Plano Próprio de Investigação da Universidade de Málaga.  
PI: Jesús Marín-Clavijo. COIP: Silvia López-Rodríguez.

Este libro es el resultado de los trabajos de investigación desarrollados en el Proyecto Punte “Sistema experto de indicadores intangibles del paisaje urbano” (ULPAES), con código B4-2021-04, del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Málaga.  
IP: Jesús Marín-Clavijo. COIP: Silvia López-Rodríguez.

## ÍNDICE

- 7 INTRODUCCIÓN: DIÁLOGOS SOBRE EL PAISAJE URBANO  
SILVIA LÓPEZ RODRÍGUEZ / JESÚS MARÍN CLAVIJO
- 15 DANZAR LA CIUDAD: EL PROYECTO DE VIDEODANZA CITY DANCE  
ANA SEDEÑO VALDELLOS
- 33 POLIFONÍA PARA CIUDADES  
DIEGO J. LÓPEZ RODRÍGUEZ
- 45 PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL, COMUNIDADES LOCALES Y TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO  
Caso de estudio en el barrio Arrabal Fontanalla en Málaga  
EQUIPO ARQUITECTURA: CHAMIZO-NIETO / CONEJO-ARRABAL  
NEBOT-GÓMEZ DE SALAZAR / ROSA-JIMÉNEZ
- 61 SOMBRAS PROYECTADAS  
INMACULADA VILLAGRÁN ARROYAL
- 75 POSSESSIONS NOT OWNED: LO INTANGIBLE SUMERGIDO  
LA NATURALEZA LIMINAR DE LA LUMINOFOTOCINÉTICA  
JESÚS MARÍN-CLAVIJO
- 109 MATERIA VIBRANTE / VIDA SOCIAL DE LOS OBJETOS / ASFALTO COMO TEXTUALIDAD  
[Reflexiones en torno al *Atlas de objetos abandonados* (2012-2021) en general y la serie fotográfica *Asphalt Reading*, (2023) en particular]  
JESÚS PALOMINO OBRERO
- 127 VIDEO-PAISAJES DEL ANTROPOCENO  
El vídeo cómo metodología de investigación artística sobre lo intangible urbano  
JOSÉ IRANZO
- 141 OSCURIDAD Y GEOMETRÍA  
M. ÁNGELES DÍAZ BARBADO
- 161 DE LOS CUADERNOS DE VIAJE A LOS REELS DE INSTAGRAM  
Una visión del mundo y la ciudad  
MARÍA DEL MAR CABEZAS JIMÉNEZ
- 177 LOS SUJETOS  
Sobre los espacios que afectan a la construcción del ser humano, del yo y lo colectivo: espacio interior, exterior, intermedio y practicar el espacio  
MP&MP ROSADO
- 195 DESAGREGAÇÃO: X=(V)(V) DISAGGREGATION: X=(V)(V)  
ROGÉRIO TAVEIRA
- 211 PENSAR EL ESPACIO: APROXIMACIÓN A UNA NUEVA ONTOLOGÍA REALISTA DEL ESPACIO  
SILVIA LÓPEZ RODRÍGUEZ
- 233 DE L'AUTRE CÔTÉ DU POINT DE FUITE  
SOPHIE LEGROS
- 261 ACUDIR AL PRESENTE  
Estudio de la fenomenología de la imaginación para la creación de una escultura-bisagra  
STEFANO REGOSINI JIMÉNEZ

EXPERIMENTACIÓN  
ARTÍSTICA  
Y ANÁLISIS  
CRÍTICO

# EL PAISAJE COMO CONSTRUCCIÓN

DEL PAISAJE  
COMO  
RESULTADO  
DE PROCESOS  
SOCIALES

## INTRODUCCIÓN

### DIÁLOGOS SOBRE EL PAISAJE URBANO

SILVIA LÓPEZ-RODRÍGUEZ

JESÚS MARÍN-CLAVIJO

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*É em nós que as paisagens têm paisagem. [...] O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos*

Fernando Pessoa

Después de transcurridos dos años desde que en 2021 la Universidad de Málaga a través de su plan propio de investigación aprobase el proyecto de investigación “Indicadores Intangibles del paisaje urbano mediante UIpaes (Urban Landscape Artistic Perception Expert System) implementados mediante realidades mixtas”, hacemos balance de una experiencia intensa y fructífera entre investigadores/as provenientes de distintos campos disciplinares (Escultura, Pintura, Dibujo, Comunicación y Arquitectura). El desarrollo de este proyecto ha culminado con una exposición de piezas artísticas como resultados de las experimentaciones espaciales de cada investigador llevada a cabo en la Sala Cisterna de la Facultad de Bellas Artes de Lisboa. Su catálogo y esta publicación que presentamos son el colofón en el que se recogen diversas aportaciones que complementan los aspectos tratados por los distintos/as autores/as participantes para ofrecer una visión poliédrica y plural. Aunar y hacer visibles trabajos y experiencias de distinta procedencia y naturaleza nos parecía una aportación necesaria en la investigación, intervención y producción artística en torno al paisaje urbano. Convencidos de esta necesidad queríamos establecer qué es lo que posibilita al Arte como herramienta de investigación en el reconocimiento espacial paisajístico y

urbano, y ofrecer una reflexión de acuerdo con los objetivos artísticos de investigación que nos ha impulsado a experimentar espacialmente nuestro entorno.

Actualmente más de la mitad de la población mundial vive en zonas urbanas por lo que el alcance y la complejidad de nuestras ciudades ha aumentado notablemente. A nivel demográfico hay una expectativa de que el espacio urbano absorba el futuro crecimiento de la población. Si se conciben nuestras ciudades como espacios de diversidad ambiental, política, económica y cultural, podemos afirmar que el modo de vida urbano influye sobre el modo en que establecemos vínculos con nuestros semejantes y con el territorio. En este sentido, Naciones Unidas concibe el *derecho a la ciudad* como aquel que contiene las cuatro dimensiones de la igualdad (necesidad, acción, potencial y significado), las cuales de manera combinada, garantizarán la inclusión (Wilson, 2000: 49-55). Es por esto que el derecho a la ciudad, no debe identificarse con un derecho legal, sino con una manera de concebir el espacio urbano. Desde que Kevin Lynch (1960) abriera camino en el campo de estudio sobre el comportamiento del ciudadano y su utilización del espacio urbano con su investigación acerca de “La imagen de la ciudad”, en los últimos años, se están realizando numerosas y destacadas aportaciones sobre el análisis de paisajes urbanos provenientes desde todas las disciplinas científicas. Es en esta dirección que surgió el proyecto de investigación “*Indicadores Intangibles del paisaje urbano mediante Ulpaes (Urban Landscape Artistic Perception Expert System) implementados mediante realidades mixtas*”, liderado desde el ámbito de las Bellas Artes, cuyo objetivo ha sido iniciar una senda de colaboración entre disciplinas, estableciendo una simbiosis creativa que pudiese generar nuevas vías de desarrollo en la percepción y gestión de nuestro entorno urbano.

*El paisaje como construcción*, es el resultado de diferentes acciones y proyectos de investigación realizados, donde se pusieron de manifiesto las necesidades y fragilidades que la “estética del paisaje urbano” presenta actualmente, ámbito de conocimiento asignado al estudio de los aspectos vinculados al paisaje cultural y la apreciación estética/simbólica del paisaje urbano vivido y/ o percibido por la ciudadanía. Entre ellas, la inexistencia de investigaciones con objetivos que incorporen la identificación y caracterización concreta de nuestros paisajes, la inexistencia de experimentación y valoración de diferentes aspectos del carácter visual y estético del paisaje urbano, la definición y diseño de instrumentos de intervención y de fórmulas de integración del paisaje en políticas de ordenación territorial y urbanística, y por último y no menos importante la casi inexistente conciencia y sensibilización en la visión de nuestras ciudades como patrimonio, así como la incapacidad de transmitir el conocimiento para preservar este patrimonio, entre otros.

## CATORCE MIRADAS

El presente libro es un viaje de catorce miradas que se adentran en una revisión necesaria del paisaje urbano en clave contemporánea, representando un paisaje existencial, amplio y diverso. Está estructurado en catorce capítulos que materializan en imágenes y reflexiones sobre parámetros fenomenológicos de los entornos que se analizan. El interés reside en las relaciones entre las distintas aportaciones, en la coexistencia y flujos de conocimiento que se producen entre ellas. Así se pueden percibir cinco enfoques desde los cuales se pueden estructurar lecturas distintas pero complementarias que enriquecen la visión global que se pretende:

Así pues, en un primer acercamiento en relación al paisaje urbano desde un enfoque lúdico, encontramos que las aportaciones de las investigadoras **Ana Sedeño** y de **Sophie Legros** abundan en una orientación con significación lúdica, las experimentaciones de partida de sus textos se basan en la sustanciación de la persona en dichas experiencias, de tal manera que la percepción del entorno trasciende de su mera intervención a una categoría extra personal, es por ello que Legros organiza la participación de alumnos de su taller en un juego con sus cometas en la playa. Por otro lado, Sedeño, actuando como transductora de su obra, es capaz de sumergirnos en su visión personal puesto que siempre aparece ella como sustituta de la mirada del espectador usando diversas tecnologías de personación como la geolocalización.

Si consideramos la investigación de una nueva espacialidad que se logra desde la experiencia y reflexión crítica sobre la memoria y el proceso plástico, encontramos que **Rogério Taveira** explora la pérdida de identidad de una comunidad a partir de acciones y objetos específicos del contexto analizado poniendo al descubierto la capacidad dialógica que surge del encuentro-confrontación de su obra artística con el propio contexto, cuyos resultados se evalúan continuamente en relación al espacio expositivo.

En este sentido **José Iranzo** igualmente analiza las relaciones entre el espectador, la obra y el autor y desarrolla videoinstalaciones donde la figura de un espectador móvil se desplaza corporalmente por las imágenes en el espacio.

En último término, encontramos en la propuesta de **Stefano Regosini** una recuperación de culturas perdidas como objeto de sus intervenciones en el entorno limítrofe del tejido urbano, aquellas zonas en conflicto reviven mediante la memoria y el hallazgo nuevas visiones antropológicas.

Por otro lado, desde un punto de vista de la investigación desde la experiencia emocional y documental, un grupo de autores del presente trabajo ha planteado sus textos,

entre otras consideraciones, desde la experiencia personal y emocional, considerándola esta como uno de los centros o preocupaciones de sus aportaciones. Es decir, si entendemos a estas percepciones personales fenomenológicas como el origen de la comprensión o aprehensión de la idea de una determinada ciudad o entorno específico, creemos que, efectivamente, las experimentaciones plásticas, que son el objeto de estudio de sus textos, pueden construir o, mejor dicho, calibrar los indicadores intangibles que desde la práctica artística proponemos en nuestro proyecto investigador.

Por otro lado, la obra de **Diego López** que nos ofrece una crítica a los modelos visuales referenciales proponiendo una mirada desnuda sin preconcepciones culturales. Tanto el texto de **Jesús Palomino** como el de **Silvia López**, apuntan hacia la consideración de un nuevo entendimiento de la concepción de la realidad partiendo de las bases del nuevo materialismo.

Tres aportaciones se centran en un enfoque contemplativo-narrativo de la realidad. El texto y la obra de **M<sup>a</sup> Angeles Díaz Barbado** nos ofrece una deconstrucción de una realidad interior, mental, compuesta a partir de la proyección emocional sobre la realidad. Este espacio-paisaje como ella lo define, se hace físico, es un espacio de tránsito, procesual, y es a través de las secuencias narrativas que su discurso artístico genera conocimiento. Desde su posición artística asume lo poético como un modo de aproximación, de acercamiento a la realidad.

Del mismo modo, pero sumando una necesaria transformación procesual, la propuesta plástica de **MP&MP** se materializa en cinco piezas que funcionan como viñetas de una historia en la que los autores se reencuentran configurando el entorno espacial de sus cuerpos, vistos estos como proyecciones, como sombras de la caverna platónica. E igualmente encontramos estos significantes en la obra de **Inmaculada Villagrán**, sus sombras sobre la pared de una naturaleza cambiante nos hablan de su experiencia vivida y recobrada.

La intervención del grupo de arquitectos formado por **Francisco José Chamizo, Francisco Conejo, Nuria Nebot y Carlos Rosa** centran su estudio en el análisis del patrimonio cultural inmaterial de un caso de estudio concreto, el barrio Arrabal Fontanalla de Málaga. En su texto analizan la experiencia de procesos participativos en los que se implica a la comunidad local en el conocimiento de su entorno y de sus valores identitarios. Este tipo de actuaciones se configuran como herramientas para activar la participación del ciudadano e implicarlo en el mantenimiento y transformación del entorno en el que habita. En esta línea, cuando confluyen objetivos comunes entre arte y ciudadanía surgen manifestaciones artísticas como la que aporta **Mar Cabezas**. El objetivo de su pieza es generar una actitud re-

flexiva, de debate y reivindicación sobre los procesos de gentrificación que se están dando en los centros históricos. En su texto hace un recorrido de pensamientos críticos delineando la crisis que nuestras ciudades atraviesan actualmente: el crecimiento desmesurado, la vertiginosa transformación de los cascos históricos, y la apariencia monstruosamente análoga de los nuevos paisajes urbanos. Son claros y no escasos los estudios sobre los problemas actuales de nuestras ciudades y los numerosos desafíos a los que se enfrenta. Aún así las ciudades han sido y siguen siendo un factor esencial en el desarrollo de la humanidad y debemos tomar conciencia de esta herencia, valorarla y salvarla.

Por otro lado, las propuestas de **Jesús Marín-Clavijo** parten de reflexiones acerca de la identidad como ciudadano desde el punto de vista social y político. Sus apuntes en el espacio mediante la luminofotocinética reivindican la necesaria crítica y confrontación con lo supuestamente dado por naturaleza como propiedad intrínseca a nuestra persona. Estas acciones con luz, desarrolladas siempre en lugares arquitectónicos relevantes de la ciudad explorada, nos retrotraen hacia un mundo perspectivo piranésico en último término.

El paisaje urbano es una realidad que puede ser pensada empíricamente a través de la experiencia física directa y también discernida a través de las innumerables imágenes que lo representan, por eso este volumen trata de aportar ciertas claves y vehicular propuestas artísticas que señalan estrategias de creación, de percepción, y de actuación desde diversas disciplinas y enfoques que están presentes en él, destinadas a fortalecer el conocimiento consciente de nuestro entorno en cuanto a la percepción y vivencia del espacio urbano desde el punto de vista del ciudadano que las habita. Para nosotros, este volumen es el resultado de una búsqueda y puesta en común de nuevas interpretaciones y experimentaciones contemporáneas que pueden tener su aplicación en ámbitos docentes, académicos, artísticos, urbanos y sociales.

## **SOBRE EL ARTE Y SU CONFLUENCIA HACIA EL CONOCIMIENTO DE LA COMPLEJIDAD**

Un sistema es por definición un conjunto de partes individuales que están interrelacionadas y muestran como conjunto una serie de propiedades y comportamientos que no lo harían la suma de sus partes. En este sentido, nuestros entornos urbanos son sistemas complejos y dinámicos, que vienen analizándose desde el punto de vista geográfico, arquitectónico, social, económico, turístico, etc. y es desde el punto de vista de la práctica de las artes plásticas o visuales que esta publicación, producto del proyecto de investigación “Indicadores

Intangibles del paisaje urbano mediante Ulpaes (Urban Landscape Artistic Perception Expert System) implementados mediante realidades mixtas”, aporta una necesaria visión de experimentación vital en el sentido artístico.

Desde este punto de vista de expresión hay infinidad de obras plásticas que a lo largo de la historia del arte han aportado y aportan “otras” y distintas visiones enriquecedoras de nuestros paisajes. Este, de hecho, es una categoría artística, que no pretendemos evaluar o discernir en el presente texto como categoría estética, sino que buscamos aproximarnos a la realidad objeto de análisis, en nuestro caso desde el campo de estudio de las Bellas Artes.

El lenguaje propio del arte es la práctica artística, no es la palabra, lo que no quita que la palabra pueda ser un lenguaje usado por el arte. Sin embargo, actualmente los artistas nos hemos visto abocados a escribir sobre arte, a conceptualizar nuestros procesos creativos, a describirlos a través de la palabra, creando una importante literatura al respecto. Si bien es cierto que en la elaboración de los textos y en la de los propios proyectos artísticos echamos mano del conocimiento aportado por otras disciplinas (filosofía, todas las ciencias empíricas, las ciencias sociales, historias, ...). De este modo, podemos decir que el artista posee esa mirada holística del “ente” que analiza, porque recoge el conocimiento aportado por otros campos de estudio otorgando una mirada desde la “complejidad”.

“¿Qué es complejidad? A primera vista la complejidad es un tejido (Complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo único y lo múltiple. Al mirar con más atención la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico”<sup>1</sup>.

Esta suma de disciplinas, lo que se vendría a llamar el pensamiento interdisciplinario, que todo el mundo recomienda pero que tan pocos practican, según Wagensberg, se puede elaborar solamente de tres maneras o métodos: “Creo que existen tres grandes métodos a los que corresponden tres grandes formas de conocimiento: lo científico, lo artístico y lo revelado”<sup>2</sup>. El arte por tanto ofrece una forma de comprender la realidad, una forma que no es teórica, ni universal, sino que se basa en la experiencia individual. “Una obra de arte es un pedazo finito de realidad que distorsiona la realidad del mundo para encender, en la propia mente o en la ajena, una ampliación de la experiencia de la realidad distorsionada”<sup>3</sup>.

1 Morin, Edgar (2009), *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa, p.20.

2 Wagensberg, Jorge (2013), El mapa del conocimiento. *La maleta de Portbou*, núm.1, p.15. Consultado el 2 de julio 2023 en <https://www.racba.org/es/upload/debates/doc/es/Intervenci%C3%B3n%20Wagensberg.pdf>

3 Eco y Nietzsche citado en Wagensberg (2013). *Op.cit.*, p.16.

En diversos sectores de las ciencias culturales, existe un interés creciente por tomar en consideración el espacio como herramienta de comprensión e interpretación. La cuestión, por tanto, es si la sociedad está preparada para aceptar a la práctica artística como motor de desarrollo de herramientas conceptuales y metodológicas que aporten conocimiento en esta perspectiva de investigación. Como investigadores en el campo de las Bellas Artes creemos y afirmamos que el arte y la práctica artística tienen algo que decir sobre el saber del espacio, su producción, circulación y consumo, y que indudablemente nos sentimos compelidos a asumir las prácticas espaciales llevadas a cabo por artistas como aportaciones en el marco de una reflexión artística a este campo de conocimiento.

Este proyecto de investigación es una muestra de la generación de pensamiento y conocimiento complejo, con una base interdisciplinar, pues en él participamos científicos de distintos campos de estudio: Escultura, Dibujo, Pintura, Comunicación, Arquitectura, Geografía e Historia del Arte. Las prácticas que de aquí han surgido son una prueba de que esta aportación gnoseológica holística de las prácticas artísticas a las ciencias del espacio es posible. Se trataría entonces de determinar la naturaleza, las formas específicas y las jerarquías internas de las relaciones y morfologías espaciales de nuestro entorno las que nos ocuparía en este intento de acoplamiento al tren del conocimiento social y cultural.

Deseamos agradecer desde estas páginas la inestimable colaboración de todos los profesores e investigadores que han participado activamente, por la enorme aportación de su trabajo. Particularmente queremos agradecer al profesor Rogerio Taveira por facilitarnos con amabilidad, fervor y eficacia los recursos del CIEBA, sin cuya aportación no hubiera sido posible ni la exposición ni la edición de este libro.

# DANZAR LA CIUDAD: EL PROYECTO DE VIDEODANZA CITY DANCE

## DANCING THE CITY: THE VIDEODANCE PROJECT CITY DANCE

ANA SEDEÑO-VALDELLOS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### RESUMEN

*El paisaje urbano a menudo se vive desde una serie de problemáticas que en ciudades como Málaga llegan desde la gentrificación y la turistificación que modelan. En el trabajo se propone otra forma de vivir la ciudad, de experimentar la espacialidad a través de una obra de videodanza. City Dance propone un recorrido a modo de deriva y exploración por los diez distritos de Málaga, utilizando técnicas como la pantalla partida, la geolocalización de los dispositivos móviles y el travelling de seguimiento.*

### ABSTRACT

*The urban landscape is often lived from a series of problems that in cities like Malaga come from the gentrification and tourism that they model. The work proposes another way of living the city, of experiencing spatiality through a video-dance work. City Dance proposes a journey by way of drift and exploration through the ten districts of Malaga, using techniques such as split screen, geolocation of mobile devices and travelling as camera movement.*

### PALABRAS CLAVE

Videodanza  
Danza urbana  
Paisaje urbano  
Arte contemporáneo

### KEY WORDS

Videodance  
Urban dance  
Urban landscape  
Arte contemporáneo

# DANZAR LA CIUDAD: EL PROYECTO DE VIDEODANZA CITY DANCE

## 1. INTRODUCCIÓN: JUSTIFICACIÓN Y PROPUESTA

Málaga es una ciudad con múltiples problemas de turistificación y gentrificación, como la mayoría de ciudades contemporáneas, con una sobreexplotación de sus potencialidades turísticas, una modificación de sus calles y barrios para atender y adaptarse a los visitantes ocasionales, que pone a prueba a sus habitantes. Con frecuencia unido a esto se produce un aumento, a veces descontrolado, del precio del alquiler y venta de viviendas y un aumento exponencial de la población flotante en algunos momentos. Esta situación sólo ha sido el comienzo de muchas otras problemáticas que afectan a la ciudad, que comienzan ya a alcanzar a las condiciones de vida en lo relacionado con el medio ambiente, la habitabilidad y la falta y escasez de recursos.

Según el Informe Mercado Inmobiliario de Málaga del 2º trimestre del 2022, el centro de la ciudad viene perdiendo población desde 1981, especialmente población joven entre 15 y 40 años. Por barrios, los situados en el ámbito central de la ciudad son los que mayor número de población de esta edad (25-40 años) han perdido, Lagunillas el 9,9%, el Molinillo el 7,6%, Barceló el 20,1%, San Felipe Neri 20,4%, La Merced 18,1%, Centro Histórico 22,1% o Muelle Heredia 11,6% (OMAU, 2022, p. 5). El Informe también menciona el aumento de las plazas turísticas, en 2015 eran 14.885 y actualmente 54.685 (datos de 2022), de las que casi 35000 son viviendas turísticas (no hoteles). Mientras tanto, las polémicas y debates tanto por los ruidos y comportamiento incívico de los turistas, como por los malos olores, el turismo de borrachera y de despedida de soltero/a, que toman la ciudad especialmente durante los fines de semana es tema de debate en casi todos los medios de comunicación locales. El espacio del centro se ha convertido en un contexto vetado para la población propia, donde hay problemas para encontrar vivienda, para realizar una vida cotidiana fuera los excesos de las estadias ocasiona-

les por turismo: problemas de ruido, de olores, de falta de la tranquilidad y el sosiego propios de una vida diaria estructurada por los horarios de trabajo, doméstico y de sueño los sufren todos los escasos vecinos que aún aguantan en el centro de la ciudad.

Es desde este contexto que se presenta una obra de videodanza donde la autora explora la ciudad, se la apropia y la reconfigura, visitando sitios donde nunca ha caminado, de los que no ha escuchado, de los que ningún turista ha oído hablar.

El trabajo cuenta con diez partes que documentan un proceso de exploración urbano. Se recorren y bailan calles de 10 distritos de Málaga, incluido el centro. La producción de la obra se produjo durante mayo, junio y julio de 2022 y la posproducción durante el verano de ese año como respuesta a un proyecto de apropiación de la ciudad a través de la práctica artística experimental. Los objetivos incluían la exploración de la videodanza como técnica para experimentar la ciudad intentando llegar a resultados respecto al uso simbólico del entorno y el paisaje urbano, la capacidad de su disfrute de lo urbano y de apertura del espacio al caminante, de lo que ya existen convenios y tratados de procedencia institucional europea (Consejo de Europa, 2020).

Con esta obra, la autora quiere apropiarse de la ciudad para darle nuevos sentidos, para no perderla, para recorrer lugares que seguramente pasan desapercibidos, sin embargo, incardinan y unen calles esenciales en cada distrito.

## 2. DANZA, PERFORMATIVIDAD Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Los lenguajes artísticos contemporáneos se hibridan siguiendo caminos muy diversos.

Entre ellos, la danza es una práctica escénica con múltiples posibilidades artísticas y creativas. Desde contenido para las obras de acción o performáticas junto a prácticas teatrales, operísticas, con contenido de vídeo, hasta creaciones específicas de danza en ballet, obras de arte contemporáneo... La danza es contenido y forma, así como material para multitud de proyectos, especialmente para los relacionados con las artes vivas y audiovisuales, en este giro visual y performativo que protagoniza el arte contemporáneo en su totalidad.

En los últimos años, por otro lado, se está desarrollando una dimensión innovadora de la creación dancística, que la vincula con un discurso artístico crítico. El pensamiento teórico contemporáneo, la teoría cultural y los estudios visuales están aplicándose a la danza. Las formas en que se construye y deconstruyen las tradiciones del ballet y la danza en las obras contemporáneas suponen una línea de investigación básica para las aportaciones desde las ciencias sociales, la musicología o la antropología. *Agotar la danza. Performance*

y *política del movimiento* (2006) de André Lepecki supone el trabajo más representativo en este ámbito. En él desgrana formas en que se construye la subjetividad a través de la danza, en unión con las artes visuales y el performance. Más tarde en el texto “Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea” el autor describe las posibilidades de la especulación y la narración en la coreografía actual, esencia de su experimentalidad en los trabajos de Mette Ingvartsen, Gustavo Ciriaco y Trajal Harrell, en los que demuestra que la danza puede ser un elemento disruptivo frente una subjetividad contemporánea modelada, controlada por los dispositivos neocapitalistas ligados al trabajo y al consumo. Qué puede hacer el cuerpo y qué se espera de él es básico para este control neocapitalista en forma de negación de nuevas posibilidades de ser, estar o comportarse. El autor defiende que “las especulaciones imaginativas-pragmáticas crean obras coreopolíticas. Las creatividades especulativas-utilitarias producen obras coreocontroladas” (Lepecki, 2006, p. 223).

En una dimensión de aplicación práctica de esta vertiente especulativa imaginativa, la práctica coreográfica ha sido ampliamente empleada en los últimos quince años por muchas organizaciones sociales y comunidades de gestión autónoma, bien como técnica de promoción, bien como de acción participativa con la que convocar, unir y activar a grupos de personas con objetivos políticos. La videodanza ha explorado estas ideas con objetivos emancipadores, como veremos más tarde.

Por otro lado, la danza adquiere una creciente presencia en determinadas representaciones visuales: cine, publicidad o videoclips emplean sus modos y lenguajes para encarnar muchas de las problemáticas de la experiencia humana contemporánea. La imaginación y el discurso publicitario emplean la danza con muchas funciones. Por ejemplo en el videoclip genera un entorno de sentido alrededor del artista y el texto audiovisual, creando formas visuales y sensoriales placenteras de sincronía musicovisual, alejándose de la narratividad clásica. A pesar de que estos cuerpos publicitarios y del video musical quieren mantener un vínculo con el producto y su presentación visual, y los de la videodanza tienen objetivos más sublimes no se encuentran tan alejados en la expresión de la esteticidad del cuerpo. En todos estos casos, la danza visualizada confía en una expresión emocional de una serie de intangibles sobre la experiencia situada en un espacio. La expresión es transmitida a través de un proceso empático psicomotriz, estudiado por la fenomenología para explicar por qué bailar y ver bailar permiten alcanzar formas de conocimiento similares a través del cuerpo (Parviainen, 2002, Damasio, 2007). Hagerdoorn (2010) demuestra que cuando se ve bailar a otro, el cuerpo humano está ejerciendo una actividad motora imitativa del baile real, con efectos beneficiosos, mayores en el género femenino.

Si la danza produce estos resultados en forma de bienestar físico y emocional, esto permite imaginar que su representación audiovisual es un recurso discursivo aprovechable en los mensajes de cine, video y otros formatos.

El cine contemporáneo ya imagina y presenta personajes que juegan lo urbano a la vez que desarrollan una propuesta vital, un relato propio, mientras están en la ciudad y la transforman para sus intereses bailando. Al igual que en la década de los ochenta, cuando Cronenberg o Carpenter forjaron una senda de empleo del cuerpo -la fisicidad, la corporalidad- como agente activo fílmico, más allá de la acción, como elemento que sufría su transformación en su carne misma, como modo de corporeidad, el *liveness* descrito desde la música popular actúa en su capacidad de instrumento operativo desde el que plantear las historias en diversos films latinoamericanos. También Bertrand Bonello, Philippe Grandrieux o Claire Denis continuaron con esta tendencia en el film *bodycentric*, con sus transformaciones corporales por efecto de la colisión de lo humano con lo irracional, con lo fantástico o lo poético...

En las nuevas lógicas de producción fílmica caracterizadas por la hibridez y el empuje del aspecto performativo de la imagen, se pone el foco en la representación visual del cuerpo y la danza como estrategia de resistencia, como mecanismo de apropiación del espacio urbano, y de construcción subjetiva. Desde finales de los noventa, puede localizarse esta transfiguración de intereses corporales en dirección a la música y el baile. El *perreo*, el *reggaeton*, la *cumbia* y el *deambular* son los trayectos y la manera en que los personajes se apropian del espacio urbano de los márgenes, fuera de la ciudad metrópoli neoliberal, en *Ema* (Pablo Larraín, Chile, 2019) o *Ya no estoy aquí* (Fernando Frias, México, 2019). Este cine corporal social (Caballo-Marquez, 2010) construye ciudades-cuerpo (Verzero, 2020) a través de historias de alta performatividad, junto a una gran capacidad de representación social de problemáticas de resistencia y/o exilio permanente. El cuerpo precario, falto de las condiciones apegadas o adaptadas a los rasgos productivos, reproductivos sociales canónicos sufre todo tipo de violencias relacionadas con la marginalidad o el exilio: el personaje que encarna estas presiones busca su lugar en el mundo, en su ciudad, en su grupo, bailando.

Por tanto, puede observarse cómo lo performativo y la danza ha protagonizado un arsenal de obras contemporáneas en todo tipo de artes. Una capacidad integradora del cuerpo humano ya fue hecha explícita por la fenomenología, describiendo su facultad de expresión de subjetividad (Villamil Pineda, 2005, p. 12): desde Heidegger, con su concepto

de ser en el mundo, hasta el espíritu encarnado (Merleau-Ponty), lo señalan como forma significación. Como lo resume Villamil Pineda:

Me identifico con mi cuerpo en cuanto existo mi cuerpo: sin mi cuerpo sería nada. Mi cuerpo está situado aquí y ahora. Con relación al ahora soy siempre presencia. Con relación al aquí estoy dotado de características físicas. Por consiguiente, mi cuerpo me asegura un lugar en el mundo y en el tiempo, y, siendo cuerpo, le doy sentido a los cuerpos que me rodean. Mi cuerpo percibe, tiene hábitos, es instintivo, es sexuado, es emotivo y afectivo. Mi cuerpo conoce el mundo y sabe desenvolverse en él. Mi cuerpo es expresivo y comunicativo. En suma, mi cuerpo es la presencia de mi ser personal ante el mundo (Villamil Pineda, 2005, p. 16).

La danza es una experiencia corporal que puede desarrollarse en muchos lugares, no sólo en lo preceptivo del evento, el escenario o el lugar de performance. La danza tiene posibilidades terapéuticas (Harris, et ál. 2011) y tiene importantes funciones de resiliencia, con aplicaciones a la salud física y mental (Borda Santamaría y Calvo García, 2021).

El cuerpo que danza -que performa- siempre es un ser autónomo, no fijado ni fijable, que se desarrolla formándose en su acción y sólo documentable a través de artefactos de registro visual, la cámara fotográfica, de cine o de video, el celular. Cuando la danza sale del espacio del ballet, el teatro, la sala de danza o el museo, incluso, y se sitúa en el espacio urbano, el espectador la percibe como más cercana a sus inquietudes, a su forma de vida, a la cotidianidad experiencial. Se convierte así en signo, en provocación de una experiencia (Mendoza, 2021). Ello permite hablar de nuevas especialidades como la danza *site-specific*.

Street dance de 1968: esta pieza presenta varios aspectos interesantes desde el punto de vista de la búsqueda de nuevos contextos para la danza. Por un lado, se sitúa en mitad de un entorno urbano habitual, atraen la atención del espectador hacia detalles en principio intrascendentes de la cotidianidad ciudadana. Por otro lado, introduce la preocupación por considerar la danza como una parte más del mundo urbano, planteando así en el contexto de la ciudad el que ha sido una de las preocupaciones cruciales de la danza posmoderna: la distinción entre el movimiento espontáneo y el movimiento sometido a una coreografía, entre la acción cotidiana y la acción resultante de una planificación previa (Perez Royo, 2008, pp. 21-22).

Situar la danza en el espacio de la cotidianidad urbana facilita también un intercambio con un espectador distinto al usual, ajeno a la danza. En ocasiones, sobre todo desde el ámbito de la programación de festivales, se parte de la voluntad de facilitar el acceso a nuevos espectadores esperando una respuesta más inmediata y directa de un público no domesticado.

### 3. LA VIDEODANZA: PRÁCTICA AUDIOVISUAL Y SOCIAL

La videodanza es un género o modalidad dentro del videoarte que retiene una gran tradición específica dentro del audiovisual. En su enorme variedad habría que destacar el requisito mínimo de la hibridación de lenguajes, el audiovisual y el de la performance o la danza.

En el término videodanza, o en sus análogos screendance, videodance, cinedanza o kinocoreografías, se incluye una modalidad específica del video de creación que supone que la “danza para la pantalla es la construcción literal de una coreografía que sólo vive cuando está encarnada en un film, video o tecnologías digitales. Ni la danza ni los medios para manifestarla están al servicio uno de otro, sino que son compañeros o colaboradores en la creación de una forma híbrida” (Rosenberg, 2000, p. 1). Sus fórmulas son variadas, desde el registro de danza en vivo o registro coreográfico como grado 0 o básico de la interrelación entre danza audiovisual, hasta la “danza concebida para la pantalla (ya sea en modalidad cinematográfica o videográfica)”, distribuida bajo formato de cinta monocal (Sedeño Valdellos, 2018, p. 115). En una modalidad intermedia, en la que el video es fondo escenográfico, permite incluir pantallas y jugar con lo trasmedial. En otras palabras, la videodanza es “un ejercicio multidisciplinar que requiere de una técnica de realización que tenga en cuenta tres elementos: el cuerpo, la cámara (y la pantalla) y la mirada” (Sedeño Valdellos, 2018, p. 112). En cuanto al primer elemento, la atención sobre los procesos de formación del sujeto viene siendo una constante de la estética y la creación contemporánea desde los años sesenta. (...) En lo que respecta a la cámara, se supone como un elemento de inclusión del espacio coreográfico o de la performance. En la videodanza que no se convierte simplemente en un registro de un proyecto coreográfico, la pantalla es el espacio coreográfico, donde todos sus agentes asumen funciones (Sedeño Valdellos, 2018, p. 112-113). Respecto a la mirada, esta es construida y reconstruida a través del montaje.

La videodanza se ha esforzado por sacar a la danza de los espacios de creación habituales, los interiores, por contextualizar el cuerpo en movimiento en otras perspectivas y circunstancias alejadas del teatro, como anteriormente se apuntaba. El segundo paso, el alejar al lenguaje de la pieza del únicamente dancístico está detrás de las inquietudes de la videodanza (McPherson, 2019; Aguirre, 2012). Para ello con mucha frecuencia el espacio o localización es un criterio para modificar la construcción discursiva del lenguaje de la danza entendido en sí mismo. El director de la pieza puede elegir entre espacios exteriores, urbanos o rurales -campo, montaña, ríos, mar- o en interiores escogidos. Incluso pueden realizarse interesantes ejercicios de categorización de las diferentes ubicaciones de estas piezas (Llerena, 2022).

En este contexto, el concepto mismo de coreografía abre una dimensión muy abierta que supone, en su mínima expresión un desplazamiento/movimiento de un cuerpo en un tiempo, casi una idea de naturaleza física. Y es así que la danza tiene innumerables posibilidades urbanas y de combinación con el espacio en general, ya sea entendido como territorio o como paisaje.

El entorno urbano como paisaje construido socialmente es una línea de trabajo fructífera en los últimos años, en el ámbito latinoamericano, como demuestran los trabajos de Silvestri (2011) o Nuñez, Zusman y Hevilla (2017). Bajo el término de intervenciones urbanas nos referimos a un intento de unir “el cuerpo”, “lo urbano” y “el espacio público”. Hemos deseado proporcionar un fondo crítico al trabajo, con la reivindicación de lugares que no aparecen en postales turísticas, y aplicando lo que Naciones Unidas concibe el “derecho a la ciudad” como aquel que contiene las cuatro dimensiones de la igualdad (necesidad, acción, potencial y significado), las cuales de manera combinada, garantizarán la inclusión (Wilson, 2000, p. 49-55).

Hay una tendencia última en la videodanza de tipo situado, con grabación de coreografías en espacios alternativos, de paso o tránsito: en interiores, destaca el uso de escaleras o ascensores, así como en lugares derruidos o en ruinas. En exteriores, claros del bosque, links estudiados de En estas piezas el bailarín no se relaciona con el espacio, sino que el lugar supone un compañero/pareja de baile que limita a la vez guía los movimientos... Los cuerpos no reaccionan o mueven de igual manera en cada lugar (Vitaglione, 2016, p. 95). Con ello, la danza se vuelve otra manera de estar en la ciudad:

la danza de especificidad espacial ofrece un nuevo modelo de comprensión de la ciudad, que se descubre como lugar de adquisición y formación de experiencia estética a la vez que se rescata como un espacio social y dialogal; como territorio de identificación del habitante con su entorno urbano (Pérez Royo, 2008, p. 14).

### 4. LA VIDEODANZA Y LA CIUDAD COMO ESCENARIO

El paisaje se construye en su apropiación, en su vivencia, especialmente en el paisaje urbano porque desarrolla y da forma a los tránsitos y con ellos a los afectos, intereses y trayectos de los seres humanos. Por ello, ideamos una danza de la ciudad documentada en vídeo donde se exploraran espacios minoritarios, precarios o incluso fuera de las grandes rutas que transitan en el imaginario turístico de la ciudad de Málaga.

*City Dance* es una obra de videodanza que trata de recoger el espacio de calles y pequeños callejones para reapropiarlos a través del movimiento. El título *City Dance* (Danza de la ciudad) intenta implicar al cuerpo y a la ciudad en un recorrido emocional en el que caminata, danza y localización espacial se imbrican como proceso constitutivo de la obra. Siguiendo a David Le Breton que afirma que “la caminata es la irrupción del juego en la vida cotidiana...” (Le Breton, 2000, p. 30), la obra trata de ser un juego en proceso, donde la danza se apropia de lugares urbanos, alternativos a una visión turística de la ciudad y hace experimentar formas de encontrarse, de caminar, de habitar estas calles remotas de diez distritos malagueños: con una metodología basada en la deriva, se realizó un juego en el que paseo y danza permitían localizar lugares, especialmente pequeñas calles peatonales, tránsitos entre plazas, edificios, lejanos de una visión utilitaria o instrumental de la ciudad, donde “el camino no se hace por aceras o por calles asfaltadas, sino que transcurre en su mayor parte por lugares por donde no tenemos derecho a andar” (Careri, 2002, p. 116).

En estos lugares, la autora experimenta sobre la posibilidad de encontrarse en lugares imposibles por donde apenas transita, bien por su lejanía -distritos de Churriana por ejemplo- o por encontrarse en barriadas donde el turismo no llega, donde no podría llegar pues suponen lugares invisibles para las aplicaciones de geolocalización como Google Maps o Bing. Por tanto, la obra supone una investigación de lo urbano a través de la improvisación, para adaptarse a los trayectos azarosos, a los lugares perdidos: a lo propio de la calle estrecha, a veces no transitable más que peatonalmente.

La deriva se aprehendió como metodología en el deambular y caminar por estos lugares. Ello permite visibilizar los huecos, las anomalías, los espacios por las que nadie transita. En ellos, el camino y el caminar deciden y el movimiento, a veces coreografiado, otras no, dibuja cómo el cuerpo es constreñido, se siente libre o se apropia, a través de la repetición de pasos. En ellos, hubo un trabajo de reflexión y transformación de la emoción en movimiento.

Se trata de recuperar la ciudad a través de la danza, bailando la ciudad se recorre de otra manera: ya no hay unas reglas o normas para transportarse a través de ella, en aras de objetivos más allá, sino que la acción, el proceso resultan el objetivo en sí; la danza es la acción a realizar, sin otro objeto más que la ciudad la recoja como nido. Salimos así de cualquier objetivo específico relacionado con el control o la mera circulación: las calles, sus plazas se habitan a través de su danza, lo que se aleja de objetivos utilitarios.

Se trata de exploraciones en plano secuencia de determinadas calles, editadas a través de pantalla partida a tres.

Los recursos audiovisuales fundamentos que describen la obra tienen que ver, en primer lugar, con el arte geolocalizado que supone una tendencia creciente del arte contemporáneo, donde se usan dispositivos móviles, tabletas, celulares para hacer visibles al público unas obras que no serían posible sin ello. En este sentido, documentar y fijar la actuación mediante sus coordenadas permitía un elemento de diálogo con el espectador, que puede conocer la/s calles específicas por las que se ha andado/bailado en cada uno de los momentos.

En segundo lugar se decidió utilizar el travelling de seguimiento y un punto de vista con un ángulo posterior (de espaldas). Por un lado, ello nos permitía remitir el discurso al uso del plano secuencia en formatos contemporáneos como el videojuego, que tienen ese componente de exploración del espacio de la imagen, trasladándolo a la del espacio social. Por otro, la autora quería citar algunas obras de directores del cine social europeo como los hermanos Dardenne como *Rosetta* (1999) o *Dos días, una noche* (2014). La no frontalidad de la práctica corporal pone el acento en el espacio y devuelve la función operativa o performativa a la imagen, alejando el trabajo de la narrativa convencional, basada en el diálogo y en la composición frontal del cuerpo en el encuadre, que crea esa intransitividad del discurso del Modo de Representación Institucional.

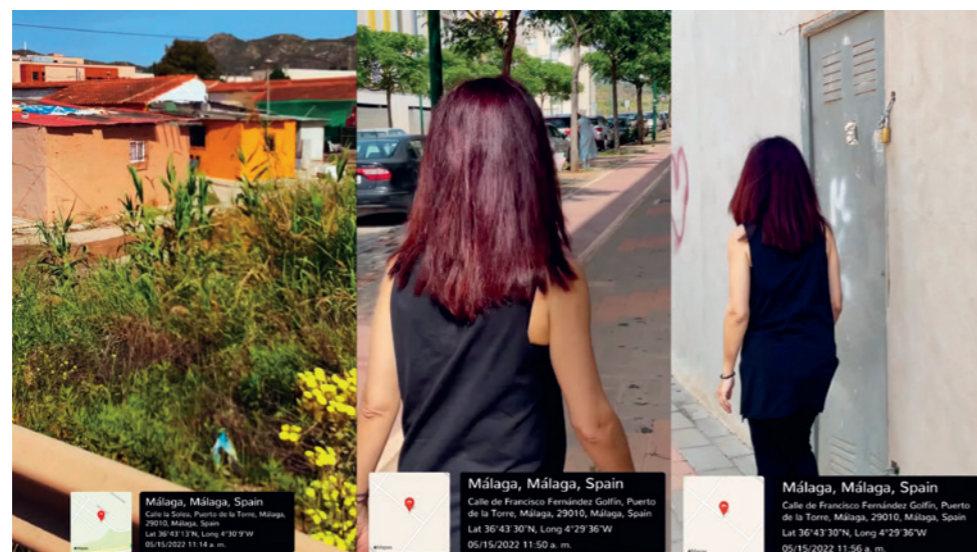
Finalmente, se ha decidido emplear el recurso de la pantalla partida en tríptico o split screen que permite una representación de la simultaneidad temporal, así como un efecto de fragmentación espacial -y multiplicación temporal- para descentrar el punto de vista y desligar la obra de la narratividad. Con la pantalla partida se pretende apresar el momento de exploración del lugar elegido en ese distrito y profundizar en la performatividad del cuerpo y en las versiones de la acción de caminar y danzar.

En cuanto a la estructura de la obra, se encuentra dividida en rincones de los diez distritos de Málaga (Teatinos, Puerto de la Torre, Churriana, Cruz de Humilladero, Carretera de Cádiz, Este, Ciudad Jardín, Bailén-Miraflores, Victoria, Centro).

### 1º exploración-Distrito Teatinos

El distrito de Teatinos es una zona residencial formada por la Colonia Santa Inés y barrios conocidos como Teatinos, donde se comenzaron las grabaciones empleando unas levas subidas delante de las puertas de las casas-mata, características de la Colonia Santa Inés. La autora jugó con las subidas y bajadas en escalones delante de las puertas de la casa, para formar momentos de desaparición y fantasmagoría.

Figura 1. Captura de pantalla de Distrito Puerto de la Torre  
Fuente(s): Autor, Año de publicación.



### 2º exploración-Distrito Puerto de la Torre

El tránsito en coche por la calle La Soleá (la carretera que pasa junto al barrio de los Asperones y la Calle Fernandez Golfín aparece problemática para la aplicación de geolocalización, pues aparece claramente en algunas ocasiones y otras modifica incluso el nombre de las calles. En este caso el sonido del paso en coche por la carretera más cercana representa la experiencia que la mayoría de los malagueños tiene del lugar, pues en el imaginario popular no resulta seguro: la barriada Los Asperones es quizás el sitio más conflictivo de la ciudad. Localizada en un lugar periférico situado en el distrito Puerto de la Torre cerca de el vertedero municipal, la perrera y muy cercana del Parque Cementerio Municipal de San Gabriel, está habitado principalmente por personas de etnia gitana desde 1987, cuando surgió tras un plan de erradicación del chabolismo. Los vecinos de barriadas marginales como El Bulto y Portada Alta fueron desplazados allí por el gobierno de la ciudad y la Junta de Andalucía. Tras muchos intentos o planes de reubicación, este barrio continúa siendo considerado un lugar peligroso por la mayoría de los malagueños y aún sufre muchas dinámicas de exclusión por su singular ubicación. En este fragmento, la danza de dos partes de la pantalla -tomadas desde lugares cercanos- se une al paseo en coche y el recurso al sonido desde su interior (figura 1).

### 3º exploración-Distrito Churriana

Calle Rogelio Oliva es una calle peatonal del barrio Guadalmar de Churriana, en un lugar algo alejado de la ciudad, cercano al aeropuerto donde se encuentra una playa bastante be-

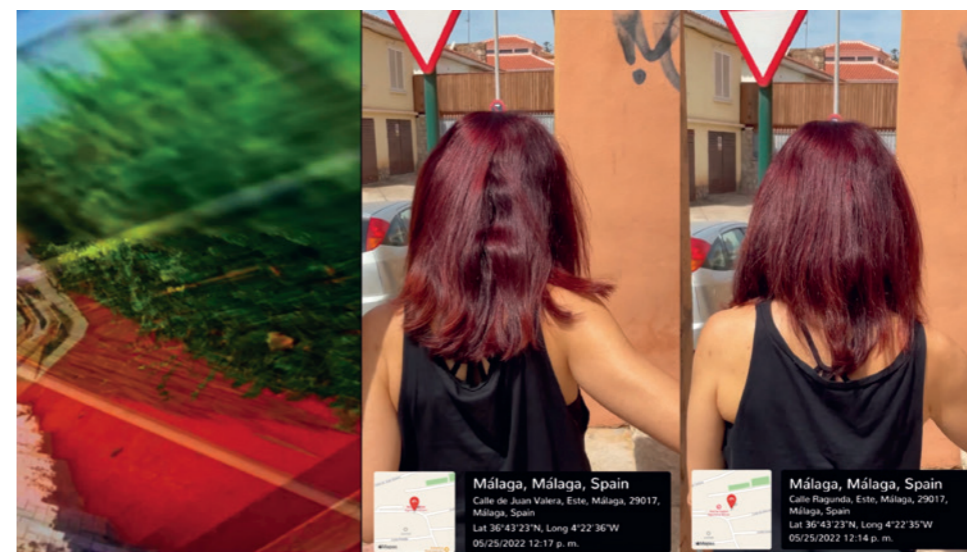


Figura 2. Captura de pantalla de Distrito Este  
Fuente: Ana Sedeño-Valdellos, 2022.

lla y solitaria. El emplazamiento residencial está formado por unos pocos bloques de viviendas y un gran número de casas. Por estas calles apenas pasan al día unas pocas personas, y se encuentra fuera del radar de los turistas...

### 4º exploración-Distrito Cruz de Humilladero

La calle Rogelio Dominguez Ozttert en Distrito Cruz de Humilladero se encuentra entre edificios de tres o cuatro pisos en bloques de Protección Oficial. Se exploraron los espacios entre edificios donde en otras décadas los niños se entretenían con el fútbol, el mate y otros juegos populares. Se ha elegido experimental con la pantalla partida en modificaciones espacio temporales (cámaras rápida, slow motion y cámara atrás) explorando las formas de simultaneidad en la deriva por un espacio deshabitado que apenas tiene ya uso urbano.

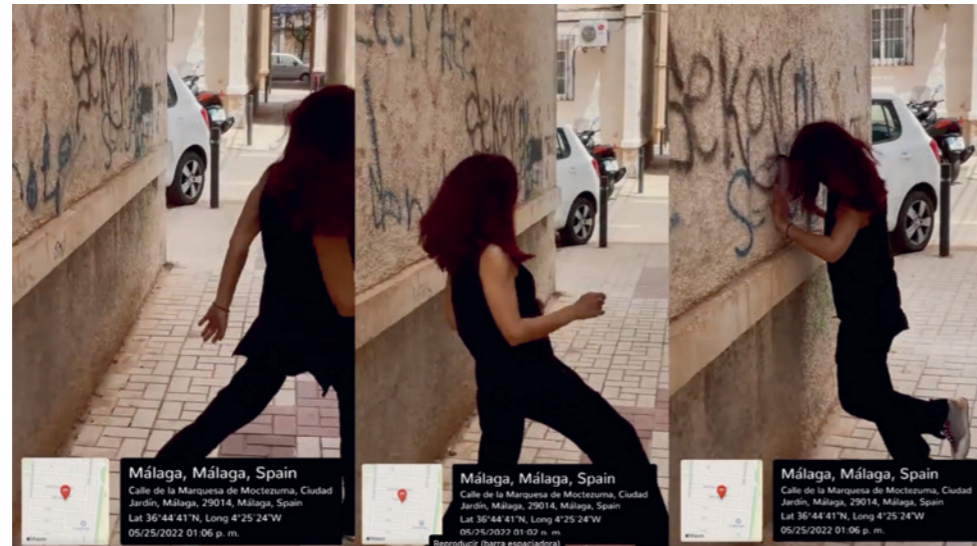
### 5º exploración -Distrito Carretera de Cádiz

Calle Alcalde Joaquin Alonso junto al colegio de Educación Infantil y Primaria (CeIP) Jabega son las calles recorridas en este fragmento. El pasadizo junto al lugar infantil estaba sucio y solitario por no ser temporada lectiva -la grabación fue en verano- y ello contrastaba con el cielo azul que se entreveía entre las dos tapias que forman el lugar.

### 6º exploración-Distrito Este

Calle Juan Valera y Calle Ragunda en El Palo se encuentran en una subida entre casas. Son un espacio recóndito, muy solitario por ser residencial y en la parte alta y popular de

Figura 3. Captura de pantalla de Distrito Ciudad Jardín  
Fuente: Ana Sedeño-Valdellos, 2022.



El Palo. Como se aprecia en la captura, se empleó especialmente la captura en video de la aplicación Google Maps, lo que unido a ciertas irregularidades de la conexión provocaban deformaciones abstractas y geométricas en la imagen (Figura 2).

#### 7º Exploración-Distrito Ciudad Jardín

En la calle Marquesa de Moctezuma y Calle Tajo hay un callejón sin nombre por el que se ha transitado en diversas direcciones: repitiendo algunos pasos antes de desaparecer por el fondo. La pantalla partida permite encontrar momentos de sincronía, de una leve coreografía entre dos o tres figuras de cada parte. Mediante la recursividad de pasos y sus diferentes grabaciones, el cuerpo se acerca a lo animal y procura conductas extrañas para los que miran desde fuera ese pequeño callejón, lleno de sombra y de nada donde se baila y se graba (Figura 3)

#### 8º exploración-Distrito Bailén Miraflores

La calle Pajaritos es una calle sin salida, bocacalle del gran paseo que vertebró Málaga de norte a sur desde calle Hilera -cuasi céntrica- hasta la avenida de Miraflores, casi con salida a la Avenida Valle Inclán, a las afueras de la ciudad en la parte norte. La calle peatonal Castillejos estaba en obras cuando realicé sus grabaciones, lo que convirtió el espacio en

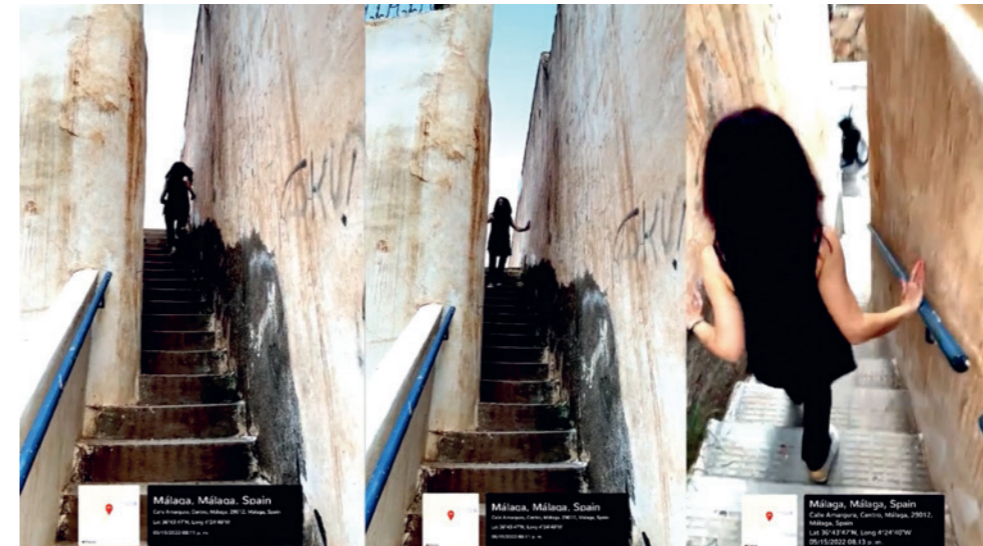


Figura 4. Captura de pantalla de Distrito Victoria  
Fuente: Ana Sedeño-Valdellos, 2022.

un interesante laberinto formado por una subida, parte de una escalera fragmentada por los utensilios del armario. En esta pieza juego con la danza y la cámara atrás y adelante e intento escapar del encuadre al llegar al final, zafándome de la cámara.

#### 9º exploración-Distrito Victoria

La calle Amargura es una de las más conocidas del distrito Victoria, subida a la Ermita del Monte Calvario, de donde el Viernes Santo sale una procesión. Aproximadamente en su parte final se abren algunos edificios y el acceso a ellos se realiza por unas escaleras que sortean la subida que provoca los edificios están en el comienzo de un gran zona arbolada sobre un monte (Figura 4).

#### 10ª exploración-Distrito Centro

Desde calle Vital Aza, una de las que vertebró Lagunillas, se forman varios callejones sin salida como la calle Ana Bernal. Los vecinos de la zona han denunciado en muchas ocasiones su suciedad y que la reforma que iba a hacerse para conectarla con la principal Calle Victoria se quedó en nada. Junto a ella bailo e improviso en calle Rayito y en Calle Zanca. El barrio Lagunillas es probablemente el barrio más degradado de la ciudad, a pesar de que se localiza junto a la plaza de la Merced y el Teatro Cervantes.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo tenía como objetivo general realizar una aportación a la experimentación del paisaje urbano desde la subjetividad de una práctica artística como la danza, a través de un formato audiovisual, la videodanza. De igual modo, se desea contribuir a la reflexión artística desde la academia. Ambos propósitos apenas se encuentran en su inicio.

Como sucesora del cine experimental -tan empleado en sus reflexiones por la filosofía contemporánea como en el caso de Deleuze- el valor artístico, expresivo y subversivo de la videodanza inunda la producción artística actual. *City Dance* ha comenzado a explorar un formato de videodanza en interacción con una reflexión sobre el espacio y un discurso crítico sobre la ciudad.

Bailar las calles de la ciudad, de cualquier ciudad, de mi ciudad es un ejercicio estético interesante. Por un lado de manera individual, cuando se concretan las fórmulas específicas con que me condiciono el ejercicio de paseo-baile, por otro como forma de reivindicar que se aleja de tópicos, lugares comunes y estándares con los que se la quiere encasillar. Los lugares por los que los habitantes de una ciudad transitamos nos hacen, nos conforman. El desconocimiento de nuestro propio entorno urbano a veces limita nuestro paisaje. Explorar lugares no habitados, no visitados y ausentes de representación para Google Maps y otras plataformas enriquece la experiencia corporal, sensorial de nuestro paisaje más cercano.

La obra *City Dance* pretendía sacar a la luz lugares no disponibles en la visualidad de la ciudad de Málaga, aquellos ajenos al centro, las terrazas, los lugares de diversión, ocio descontrolado y playa. Estos últimos son, en parte, anexos a los causantes de muchas problemáticas específicas de la ciudad como la turistificación y gentrificación. La ciudad muere de éxito según variadas noticias de prensa española y extranjera, que la sitúan -al margen de la experiencia real de sus habitantes- como mejor lugar turístico, de viajes, y para residir.

En la obra se pretendía comenzar con una aprehensión sensible de la experiencia de la ciudad capital de la Costa del Sol. Creemos que existen maneras diversas de tener vivencias del paisaje urbano y pretendimos enfrentarnos a ello con metodologías propias del arte, que también se han empleado a la danza: en este caso, la deriva, el deambular y la improvisación dancística nos condujo hacia lugares de baja interacción con otros, lugares no dispuestos o localizables por apps de geolocalización para establecer nuevos diálogos con nuestro cuerpo en ellos. En estos lugares, se produce un acontecimiento singular donde el cuerpo “no encarna ni algo real ni un significado, sino que es una experiencia de lo potencial” (Lehmann, 2013, pp. 349-350).

## REFERENCIAS

- Aguirre, J. F. (2012). *Danza en el espejo. Un estudio del cuerpo y la imagen corporal en la danza*. [Tesis de pregrado] Universidad de Antioquia.
- Borda Santamaría, L.S. & Calvo García, M. (2021). Reflexiones desde la mirada de la terapia Gestalt sobre la danza urbana y la corporalidad. Análisis. *Revista Colombiana de Humanidades*, 53, 99. <https://doi.org/10.15332/21459169.6544>
- Damasio, A. (2007). *El error de Descartes*. Dakrontos Bolsillo.
- Caballo-Marquez, R. (2010). *Cuerpos en tránsito: efectos de la globalización en el cine social contemporáneo*. [Tesis doctoral no publicada, Georgetown University] Estados Unidos. <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553232/caballoReyes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Careri, F. (2002). *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Consejo de Europa (2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. [https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489\\_tcm30-421583.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf)
- Hagerdoorn, I. (2010). Dance, language and the brain. *International Journal Arts and Technology*, 2/3, 221-234.
- Harris, N., Wilks, L., Stewart, D., Gopinath, V. & MacCubbin, S. (2011). Chapter Four. Street dance and adolescent wellbeing: using hip-hop to promote resilience in youth. En A. Brader (Ed.), *Songs of resilience*, (pp. 73-96). Cambridge Scholar Publishing.
- Le Breton, D.(2000). *Elogio del caminar*. Siruela.
- Lepecki, A. (2019). Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea en B. Hang y A. Muñoz, Agustina. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 221-254). Caja negra.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego/Institut del Teatre/Mercat de les Flors.
- Llerena Fernández, A. . (2022). The rise of urban locations in screendance. *HUMAN REVIEW. International Humanities Review/Revista Internacional De Humanidades*, 15(6), 1-12. <https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4343>
- McPherson, K. (2019). *Making video dance. A step-by-step guide to creating dance for the screen* (2ª ed.). Routledge. Taylor and Francis Group.
- Mendoza Pacheco, E. (2021). *Intervenciones urbano-corporales. La danza contemporánea como práctica estética en el espacio público*. INBA/Cenidi Danza.
- Merleau-Ponty, M., (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nuñez, A, Zusman, P. & Hevilla, M.C. (2017). La producción social de las fronteras. (Desnaturalizando las fronteras políticas en América Latina). *Revista de Geografía Norte Grande*, No 66.

- OMAU, 2022. *Informe Mercado Inmobiliario de Málaga del 2º trimestre del 2022*. [https://static.omaui-malaga.com/omaui/subidas/archivos/3/9/arc\\_8693.pdf](https://static.omaui-malaga.com/omaui/subidas/archivos/3/9/arc_8693.pdf)
- Parviainen, J. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal*, 34(1), 11-22. <https://doi.org/10.2307/1478130>
- Pérez Royo, V. (2008). *¡A bailar a la calle!: danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rosenberg, D. (2000). *Essay on Screen Dance*. Dance For the Camera Symposium. Madison (Wisconsin). pp. 1-9. <http://www.dvpg.net/docs/screendance.pdf>
- Sedeño Valdellos, A. (2018). Videodanza: propuesta de modalidades de una práctica videoartística. En C. Nocilli y A. Díaz Olaya. (coords). *Abriendo fronteras. Enfoques interdisciplinarios de la coreología*. (109-112). Libargo.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*. Edhasa.
- Verzero, L. (2020). Teatralidad, memoria y experiencia en la ciudad-cuerpo: prácticas performáticas en la Buenos Aires del siglo XXI, en F. Pietsie y L. Verzero (Eds.), *Ciudades performativas: prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (pp. 93-108). Universidad de Buenos Aires / Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Villamil Pineda, M. Á. (2005). Fenomenología del cuerpo humano. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 26(92), 7-26.
- Vitaglione, S. (2016). New materials: natural elements and the body in screendance. *The International journal of screendance*, 6, 94-111.
- Wilson, T. D. (2000). Human information behavior. *Information Science*, 3, 2.

## POLIFONÍA PARA CIUDADES POLYPHONY FOR CITIES

DIEGO J. LÓPEZ RODRÍGUEZ

### RESUMEN

*En este texto analizamos la multidimensionalidad de nuestro entorno más próximo, lo que nos facilita formalizar con cierto sentido arquitectónico una multitud de emociones y pensamientos conectados en un momento del tiempo entendido como un punto de variabilidad dimensional. Con este enfoque conector de los distintos flujos dimensionales que estructuran un momento de nuestra realidad damos salida a nuestro modo de pensar-hacer ciudad. Lo captado por los sentidos a través de la conciencia humana, con capacidad de registrar deseos, placeres, emociones ha de ser el principio para la formulación de los distintos nodos de ciudad que representen la complejidad de lo que nos rodea.*

### ABSTRACT

*In this text we analyze the multidimensionality of our closest environment that makes it easier for us to formalize with a certain architectural sense a multitude of emotions and thoughts connected at a moment in time understood as a point of dimensional variability. With this connecting approach of the different dimensional flows that structure a moment of our reality, we give way to our way of thinking-making the city. What is captured by the senses through human consciousness, with the capacity to register desires, pleasures, emotions, must be the principle for the formulation of the different city nodes that represent the complexity of what surrounds us.*

### PALABRAS CLAVE

Flujos  
Arquitectura  
Fractal  
Ciudad  
Sentidos

### KEY WORDS

Flows  
Architecture  
Fractal  
City  
Senses

# POLIFONÍA PARA CIUDADES

Conocedores de la complejidad de lo que nos rodea nos preocupa la forma en la que poder describir nuestro entorno. Planteamos recorridos sin distancias, pensamientos conectados para aprehender la realidad a través de imágenes que dan forma a la percepción inconsciente de nuestras experiencias.

Nuestro entorno, la realidad, como sistema organizado se retroalimenta de las fluctuaciones de los sucesos que interactúan con ella y en ese movimiento continuo se crean representaciones mentales, únicas y propias de cada experiencia y de cada persona.

Inmersos en la crisis de la “mirada” acerca de la representación y registro de nuestro entorno urbano más próximo y como trató de ejemplificarlo el director de cine Win Wenders y su película *Lisbon Story* (Historia de Lisboa) (1995) proponemos una crítica a los modelos visuales referenciales de las ciudad de Lisboa en nuestro entorno más próximo.

En esta película Wenders narra como Fritz, un director de cine quería preparar una película sobre la ciudad de Lisboa para así dismantelar el poder de la imagen de mercado porque explicaba que las imágenes ya no podían ser creídas, ya no contaban historias, ya no mostraban cosas, porque en la actualidad solo las utilizamos para vender.

Para ello Fritz deja registrar libremente a la cámara imágenes con la intención de separar y liberarnos de una mirada-cultura. Él no selecciona, no encuadra, llevándonos a pensar en la falta de conexión mental con el territorio urbano.

Esta saturación de imágenes-publicidad al que nos sometemos diariamente tiene un poderoso impacto en la mente humana a la hora de experimentar la realidad, no solo a nivel sensorial sino que altera nuestra percepción externa de las cosas llegando a desorientarnos.

Cuando no proyectamos esa mirada cultural, la ciudad queda desnuda de modelos visuales referenciales sin preconcepciones ni prejuicios y es entonces que podremos explorar y experimentar libremente la ciudad con todos los sentidos, no solo con el de la vista.

Fritz nos hace ver que nuestra mirada contamina la realidad y la imagen. La imagen que no es observada no puede vender nada. Es pura, por lo tanto, verdadera y bella.

Desde este marco teórico introducido por Wenders, tratamos de representar Lisboa a través de las referencias a Lisboa de mi entorno más próximo, las Lisboas de España. Para ello, se han registrado 200 imágenes de las calles, plazas y bares/restaurantes llamados Lisboa en la geografía española. Cada uno de estas “Lisboas” en España, siguen siendo Lisboa, y configuran un imaginario de la Lisboa “imaginada” porque son imágenes, solo imágenes. Se utilizó Google Earth como herramienta para mapear el territorio con la voluntad de generar un mapa-imagen representante del eco de Lisboa.

Se presenta a exposición una imagen de imágenes (véase Fig. 1, 2 y 3) que refleje la multidimensionalidad de nuestro entorno más próximo en tanto en cuanto pretende formalizar con cierto sentido arquitectónico una multitud de emociones y pensamientos conectados en un momento del tiempo entendido como un punto de variabilidad dimensional, punto conector de los distintos flujos dimensionales que estructuran un momento de nuestra realidad en el que en un instante se puede ver todo y evidencie una crítica a los modelos visuales referenciales de las ciudad de Lisboa en nuestro entorno más próximo.

Instantes presentes contenidos. Presentes pasados para un instante resuelto desde la perspectiva de quien limita todo un universo acotando con una sola mirada un solo punto. Un espacio reflejado en múltiples espacios-reflejo contenido en otro espacio y así hasta el infinito, como la cinta de Moebius, como la geometría fractal, como el Aleph de Borges... Todas las Lisboas que habitan en España, llevadas a un espacio sumergido en Lisboa, como un reflejo fractal, un multiespacio fractal.

Hacer ciudad conlleva hacer arquitectura. Hacer arquitectura es interpolar datos y son estos nodos los que buscamos. ¿Cómo y dónde buscar?

Vivimos en las interferencias, semienterrados entre la vida y la muerte, entre el sueño y la realidad, entre la luz y la oscuridad, entre el pasado y el futuro percibiendo a través de nuestros sentidos. Sentidos que son transversales con un funcionamiento mancomunado que como los concebía Merleau Ponty no son una suma de datos visuales, táctiles y auditivos, sino que se perciben como un todo. Es el propio ser el que capta las diferencias que hacen únicas a las cosas, una manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez.

Constatamos que los sentidos proporcionan una información de partida para nuestro cerebro que después se convierte en percepción, emoción y pensamiento.

“Todo conocimiento tiene su origen en los sentidos, pero la síntesis de las experiencias sensoriales acaba siendo un conocimiento que habiéndose originario en la experiencia sensible,



Fig 1: Ejemplos de fotografías registradas por Google Earth referenciando a Lisboa en nuestro entorno más inmediato. Consultado entre el 1 de marzo y el 15 de Abril de 2003.



Fig 2,3: Diego J. López Rodríguez, “Las Lisboas de Lisboa” (2023). Exposición “The Submerged intangible” en la sala Cisterna de la Facultad de BBAA de Lisboa.



la trasciende, puesto que ofrece un conocimiento de la realidad y del mundo que supera los límites de la experiencia sensorial. En la actividad del espíritu, la capacidad de dar movimiento y vida a todo lo que el hombre describe, se funde en un acto único que es a la vez percepción, emoción e inteligencia (...) en el mismo momento que el entendimiento comprende, el alma se emociona, la imaginación vé y el oído oye<sup>1</sup>.

Con responsabilidad social hemos de entender nuestras ciudades desde el bienestar humano para recrear atmósferas y ambientes sensoriales donde desarrollar una vida feliz, que sea capaz de emocionar a las personas, lejos de la mayoría de objetos y ciudades actuales diseñadas desde la teoría, la abstracción o una cierta racionalidad que no provocan más que situaciones de estrés físico y psíquico.

Para Juhani Pallasma existe una tradición formal y una tradición sensible: “La tradición formal, está basada por la visión, la racionalidad, la conceptualización, el énfasis técnico y la atemporalidad y considera que vivimos en un mundo visual y no tanto en un mundo real y sensorial” y continúa afirmando que “la tradición sensible queda definida por

1 Marí, Antonio (2006) La vida de los sentidos. Fragmento de una unidad perdida. Editorial Tusquets. Pág 11.



Fig 4: Vista de la exposición “The Submerged intangible” en la sala de Exposiciones de la Facultad de BBAA de Lisboa. Junio 2023.

la experiencia multisensorial, el impacto emotivo, la contextualización y la complejidad, la materialidad y el sentido del tiempo y la duración”<sup>2</sup>.

En su libro “Los ojos de la piel” explica que la comprensión de lo que nos rodea y de las experiencias que vivimos, alcanzan su máximo entendimiento cuando ponemos a todos los sentidos en un mismo nivel de importancia.

“El privilegio de la vista no implica necesariamente un rechazo del resto de sentidos, como demuestran la sensibilidad háptica, la materialidad y el peso autoritario de la arquitectura griega, el ojo estimula e invita a la sensaciones musculares y táctiles. El sentido de la vista puede incorporar, e incluso reforzar, otras modalidades sensoriales”<sup>3</sup>.

En esta línea de pensamiento arquitectos como Steven Holl ofrecen la posibilidad de transformar al observador pasivo en un actor participante de su obra interactuando con la arquitectura produciendo una experiencia sensorial capaz de recrear una polifonía de los sentidos. Según Holl, las arquitecturas que contienen nuestras ciudades nos envuelven y, es a través de las calidades de la luz y de los materiales que se pueden modificar los objetos

2 Claudi Martínez (2021) La arquitectura de los sentidos. Una propuesta para habitar poéticamente. Editorial Recolectores urbanos

3 Pallasma, Juhani (2006) Los ojos de la piel. Editorial Gustavo Gili. Pág 25-26.

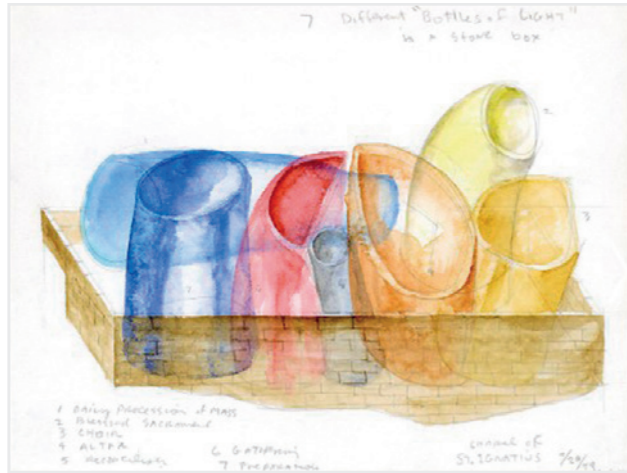


Fig 5: Dibujo y fotografías de la capilla de San Ignacio en Washington de Steven Holl. (Fuente: <https://www.stevenholl.com/project/st-ignatius-chapel>. Consultado el 2 de Agosto 2003)

que están en planos diferentes creando una percepción entrelazada. Por tanto hemos de considerar “el espacio, la luz, el color, la geometría, el detalle y el material como un entrelazado continuo”<sup>4</sup>.

“Cada obra queda fundamentada en su ubicación y en sus circunstancias específicas, partiendo de la experiencia del tiempo, el espacio, la luz y los materiales. La cualidad espacial de una sala, la luz del sol que se filtra a través de una ventana, y el color y el reflejo de los materiales sobre un muro o un suelo, participan de una única relación. Los materiales de la arquitectura se comunican mediante resonancias y disonancias, al igual que los instrumentos de una composición musical.

Las transformaciones arquitectónicas de los materiales naturales como el vidrio, la piedra o la madera estimulan el pensamiento y las sensaciones en la experiencia de un lugar. A causa de este enfoque, SHA ha visto reconocida su capacidad para conformar el espacio y la

luz con una gran sensibilidad contextual y para utilizar las cualidades únicas de cada proyecto en aras de la creación de un diseño basado en un concepto.”<sup>5</sup>

Al movernos por la ciudad existe un flujo de objetos, muros y edificios que constituyen un paisaje de experiencias que se entrelazan en un fluir abierto y constante donde el tiempo y la percepción se entretajan con la luz y el espacio. Para este arquitecto fenomenológico, “la viscosidad del espacio nocturno posee una densidad y una velocidad de flujo específicas de cada lugar”<sup>6</sup> y que influyen físicamente y psicológicamente en el espectador.

Metáforas o transporte que en la ciudad se producen como misterios sin revelar, inalcanzable, invisible a veces como imagen.

Plantearemos estructuras encapsuladas contenedoras de sensaciones, emociones y pensamientos. Microcosmos infinito dentro de sí.

**Cápsulas de nuestro pensamiento:**

- .....Punto de variabilidad dimensional..... conector de flujos dimensionales.
- .....Ingravidez temporal
- .....Recorridos sin distancias.
- Atmósferas periféricas y difusas.....
- Pensamientos conectados.....
- .....Trasversalidad conceptual
- Poema imagen.....Sentido geométrico
- .....La metáfora y el lugar
- Significados entramados.....aleph

Cada uno de nosotros es muchas personas a la vez (per-sonare – resonar a través) como se referencia en nuestra obra, las Lisboas de Lisboa.

De la misma manera que el ser posee la doble característica de ser un espacio en sí mismo, al tiempo que ocupa y se mueve en el espacio. El ser implica tener cuerpo entendido como espacio, un primer espacio que se establece la diferencia entre el yo y el otro, diferencia fundamental para configurar el espacio personal.

4 Holl, Steven (1997) Entrelazamientos. Steven Holl, Obras y proyectos 1989-1995. Editorial Gustavo Gili. Pág.12.

5 Holl, Steven (2003) Revista El Croquis. Nº 90, 2003

6 Op.cit., p. 13.

La producción de espacios o la creación de lugares comienza con el cuerpo, con la construcción del ser como una entidad espacial implicada en una relación compleja con su entorno. Producir espacios es producir corporeidad y a la inversa. Son las prácticas de los individuos como seres sociales las que dan forma a la ciudad.

Es por ello que “leer la ciudad es también preguntarse por sus gramáticas y sintaxis corporales, las maneras pertinentes y transgresoras de recrear las normas que producen sentido del lugar y de relación social. Hace ya más de un siglo Georg Simmel en su conocido ensayo sobre *Las grandes ciudades y la vida del espíritu* reconocía la importancia del sentido de la vista para el habitante como recurso para atender a los múltiples estímulos sensoriales que se le presentaban, con lo cual se convierte de facto en un intérprete de lo urbano”<sup>7</sup>.

Entendemos la ciudad como experiencia multisensorial e integrada del ser en el mundo. Las experiencias de los espacios y lugares vividos son coproductos dinámicos de percepción, memoria e imaginación, de forma que cuando alguien entra en un espacio, el espacio entra en él. En palabras del escritor Salman Rushdie: “la literatura se crea en el límite entre uno mismo y el mundo y durante el acto creativo ese límite se difumina, se torna permeable y posibilita que el mundo cale en el artista y a su vez este cale en el mundo.

Retomamos la sugerencia del filósofo y psicólogo John Dewey “la mente es un verbo”<sup>8</sup> ya que la ciudad puede entenderse como un verbo (acción), en lugar de un sustantivo (objeto). Esta es la visión que intentamos transmitir con la obra en relación a la ciudad. Los espacios, los edificios no son solo confrontados y percibidos de un modo pasivo por los sentidos sino que son promesas y sugerencias de acciones por realizar, sueños en potencia de ser.

Los espacios y los lugares son una extensión del cuerpo, sentidos y mentes que poseemos: nos orientamos en el mundo según el espacio que habitamos.

Percibimos de una manera global ya que la percepción no es solo la suma de los diversos sentidos, sino que crea el sentido de lo real, que es una cualidad fundamental en sí misma. Como dice Merleau Ponty “mi percepción no es una suma de datos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de manera global: capto una estructura única del objeto, una forma de ser singular, que se comunica con todos mis sentidos al mismo tiempo.”

7 Miguel Ángel Aguilar, Paula Soto Villagrán (2013), *Cuerpos, espacios y emociones: aproximaciones desde las ciencias sociales*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

8 Dewey John (2020) *Architecture is a verb. Manifesto for Situated Poetic*. Editorial Routledge, Universidad de Oxford, Nueva York

Es importante que aceptemos que no vivimos en unas ciudades visuales, sino en ciudades reales, ya que nos relacionamos con el mundo a través de nuestros cinco sentidos entendidos como un todo. Esa complejidad aparece reflejada en los distintos espacios que constituyen la ciudad. Damos de esta manera un paso adelante a la idea de ciudad visual concebida de Kevin Lynch en su obra “La imagen de la ciudad” donde se abre una perspectiva nueva en la creación de la ciudad. Desde un enfoque psicológico se iniciaron estudios sobre una geografía de la percepción y el comportamiento humano que tendrán que ver con el diseño de ciudad. Se trataba de comprender y diseñar la parte visible de una ciudad a partir de la imagen que ésta proyecta en nuestro cerebro. Definiendo las ciudades a partir de la combinación, relación y cualidad de cinco elementos fundamentales: los nodos, los caminos, los bordes, los distritos y los landmarks o hitos.

La ciudad que soñamos, la polifonía de ciudad se consigue a partir de la sensorialidad que nos guía para ubicarnos en el entorno y dar lugar a nuestro sentido de realidad del yo. “A través de la visión tocamos el sol y las estrellas”<sup>9</sup> en las poéticas palabras de Merleau Ponty nos explica lo que nos sugirió Walter Benjamin donde una sensación intermodal es una experiencia táctil mediada por la visión. “El ojo define las formas, pero solo la mano las reconoce realmente”<sup>10</sup> sugiere Bachelard.

Las ciudades de Ítalo Calvino son metáforas sobre lo que significa habitar, sobre la relación entre el hombre y su entorno. Persiguen ser la representación misma de la capacidad creativa del ser humano en su entorno entendiendo la ciudad como un organismo vivo.

“Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas, y toda cosa esconda otra”<sup>11</sup>.

Es por ello por lo que la ciudad la entendemos como producto creativo y no podemos engendrarla con una concepción reduccionista. Lo captado por otros sentidos a través de la conciencia humana, con capacidad de registrar deseos, placeres, emociones han de ser los principios para la formulación de los distintos nodos de ciudad que reflejen la multidimensionalidad de nuestro entorno más próximo.

9 Merleau Ponty (1964) “The film and the new Psychology” *Sense and no-sense*. Editorial Northwestern University Press. Evanston. Illinois.

10 Bachelard Gaston (1983) *Water and Dreams: An Essay on the imagination of matter*. Editado por Pegasus Foundation, Dallas, Texas. Pág 1.

11 Calvino, Ítalo (1984). *Las ciudades invisibles*.

## REFERENCIAS

- AGUILAR Miguel Ángel, Paula Soto Villagrán (2013), *Cuerpos, espacios y emociones: aproximaciones desde las ciencias sociales*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- BACHELARD, Gaston (1983) *Water and Dreams: An Essay on the imagination of matter*. Editado por Pegasus Foundation, Dallas, Texas.
- BACHELARD, Gaston (1965) *La poética del espacio*. Editorial Fondo de cultura económica. Argentina.
- CALVINO, Ítalo (1984). *Las ciudades invisibles*. Editorial Minotauro. Grupo Planeta España.
- CLAUDI Martínez (2021) *La arquitectura de los sentidos. Una propuesta para habitar poéticamente*. Editorial Recolectores urbanos.
- DEWEY John (2020) *Architecture is a verb. Manifiesto for Situated Poetic*. Editorial Routledge, Universidad de Oxford, Nueva York.
- HOLL, Steven (1997) *Entrelazamientos*. Steven Holl, *Obras y proyectos 1989-1995*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- LYNCH, Kevin. (2015) *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- MARÍ, Antonio (2006) *La vida de los sentidos. Fragmento de una unidad perdida*. Editorial Tusquets.
- MARTINEZ Santa María, Luis (2004) *Intersecciones*. Editorial Rueda S.L. Madrid.
- MERLEAU Ponty, Maurice. (1964) "The film and the new Psychology" *Sense and no-sense*. Editorial Northwestern University Press. Evanston. Illinois.
- MERLEAU Ponty, Maurice. (1994) *Fenomenología de la percepción*. Planeta Agostini (ed.) España.
- MOYA Pellitero, Ana Mª. (2004). *La percepción del paisaje urbano*. Editorial Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. España
- PALLASMAA, Juhani. (2006) *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- ZUMTHOR, Peter. (2006) *Atmósferas*. Editorial Gustavo Gili.

## PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL, COMUNIDADES LOCALES Y TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

**Caso de estudio en el barrio Arrabal Fontanalla en Málaga**

## INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE, LOCAL COMMUNITIES AND TRANSFORMATION OF PUBLIC SPACE

Case study in the neighbourhood Arrabal Fontanalla in Malaga

*EQUIPO ARQUITECTURA:*

**FRANCISCO JOSÉ CHAMIZO-NIETO**  
**FRANCISCO CONEJO-ARRABAL**  
**NURIA NEBOT-GÓMEZ DE SALAZAR**  
**CARLOS ROSA-JIMÉNEZ**  
 UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### RESUMEN

*La diversidad cultural en las ciudades ha dado lugar a un elevado interés, en los últimos años, por el estudio y trabajo con el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) en los entornos urbanos. La implicación de las comunidades locales en el conocimiento de su entorno y valores identitarios permiten aumentar el sentido de pertenencia a este y su implicación en la transformación sostenible del lugar que habitan. Este trabajo muestra la experiencia de un proceso participativo en el que, a través del PCI, se implica a la comunidad local en el cuidado y transformación de algunos espacios urbanos degradados.*

### ABSTRACT

*Cultural diversity in cities has generated a great interest in the study and work with Intangible Cultural Heritage (ICH) in urban environments. The involvement of local communities in the knowledge of their environment and identity values allows to increase the sense of belonging to it, and their involvement in the sustainable transformation of the place where they live. This work shows the experience of a participatory process in which, through the ICH, the local community is involved in the care and transformation of some degraded urban spaces.*

### PALABRAS CLAVE

*Patrimonio Cultural Inmaterial  
 Comunidades locales  
 Espacio público  
 Cohesión Social  
 Transformación sostenible de ciudades  
 Participación Ciudadana  
 Barrios*

### KEY WORDS

*Intangible Cultural Heritage  
 Local communities  
 Public space  
 Social cohesion  
 Sustainable transformation of cities  
 Citizen participation  
 Neighbourhoods*

# PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL, COMUNIDADES LOCALES Y TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

## 1. INTRODUCCIÓN: PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y ESPACIO PÚBLICO

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) definió, en la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (PCI) celebrada en 2003, qué es el PCI, como:

los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003, p. 2).

La voluntad por concretar y definir qué es el PCI, treinta años después de la *Convención para la Protección del Patrimonio* (UNESCO, 1972), surge de la necesidad de superar la dimensión física de lo patrimonial (bienes materiales) e incorporar “lo intangible” para su puesta en valor como un bien más: tradiciones y expresiones orales, actos festivos o técnicas artesanales tradicionales, entre otros. Para ello, cada Estado Parte concreta las acciones encaminadas a la identificación y salvaguarda del PCI<sup>1</sup>, a través de metodologías de contexto donde se

---

1 En el caso de España como estado miembro, la adecuación y desarrollo de lo recogido en el convenio de 2003 a nivel nacional se ha formulado a partir de diferentes figuras. Primero, se aprueba el Plan Nacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Carrión Gútiérrez, 2015) con el fin de fijar un marco común en el territorio nacional. Posteriormente, se aprueba la ley para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Ley 10/2015, de 26 de mayo, 2015). Este último texto concreta qué aspectos intangibles son reconocidos como PCI en el contexto español.

incorporen medidas como la documentación (p. ej., inventarios), investigación, preservación y promoción, así como la revitalización del patrimonio en sus diferentes dimensiones (UNESCO, 2003). En este sentido, resulta fundamental incorporar la participación de las comunidades locales y resto de agentes implicados en la gestión del PCI, puesto que son los sujetos patrimoniales que lo mantienen y transmiten de generación en generación (Carrión Mena, 2018).

Así, encontramos experiencias positivas a partir de casos de estudio donde se definen metodologías de contexto junto a la comunidad local dirigidas a la identificación y salvaguarda del PCI (p. ej., Frieri, 2014; Rey-Pérez & Domínguez-Ruiz, 2020; van der Hammen Malo et al., 2015). A pesar de que muchas de estas manifestaciones se vinculan mayoritariamente con el mundo rural a través de las artes y los oficios, está siendo creciente la producción científica donde se abordan las implicaciones urbanas del PCI (Sampaio Tavares et al., 2021). Este hecho ha motivado la creación de foros específicos donde se analiza la dimensión espacial del PCI, como el organizado por la UNESCO en diciembre de 2019 con el nombre *Intangible Cultural Heritage in Urban Contexts* (van der Zeijden et al., 2020). Este cambio de paradigma responde a la diversidad cultural de las ciudades, incluidos los modos de vida y las tradiciones que dan significado a los entornos urbanos. Estos lugares, además de ser relacionales (i. e., invitan a la socialización), son también culturales, es decir, son el lugar físico donde se manifiesta el PCI.

Sin embargo, la puesta en valor del PCI a escala urbana es aún incipiente, así como sus implicaciones en el espacio urbano donde se revela. Esto se debe, por un lado, a la dificultad por enmarcar y ubicar en el mapa dónde se mantiene y transmite de forma concreta un bien inmaterial en la ciudad, ya que lo intangible no siempre se puede geolocalizar de forma directa dentro en una unidad territorial de ámbito inferior al municipio (p. ej., distrito, barrio o sección censal). Por otro lado, la producción del espacio cultural asociado a las manifestaciones representativas del PCI está más relacionado con los bienes inmuebles culturales protegidos (siendo en muchos casos difícil de disociar lo material de lo inmaterial), por lo que las implicaciones del PCI en el diseño urbano apenas han sido analizadas. De ahí el reto por incorporar la dimensión espacial al PCI a una escala local en ámbitos urbanos. El trabajo realizado en el barrio Arrabal de Fontanalla en la ciudad de Málaga pretende dar respuesta a este reciente interés por estudiar el PCI en los barrios de las ciudades como herramienta para generar cohesión social. De forma concreta, se atiende a la capacidad del PCI para transformar el espacio físico de los barrios con la implicación de comunidades locales.

## 2. DISEÑO Y DESARROLLO DEL PROYECTO PARTICIPATIVO: LA TRANSFORMACIÓN DE UNA CALLE

### 2.1. Caso de estudio: Arrabal de Fontanalla (barrio)

El barrio Arrabal de Fontanalla se encuentra en la ciudad de Málaga, limítrofe con el centro histórico de Málaga. Su emplazamiento facilitó el desarrollo de la alfarería en la época musulmana, a extramuros de la ciudad musulmana entre los siglos X-XIII d. C. (Jiménez, 2020; Machuca Santa-Cruz, 1997). Por un lado, el agua del río Guadalmedina pudo ser canalizada al otro lado de la ribera este a lo largo de la muralla musulmana bordeándola (actual calle Carretería), dando servicio también al Arrabal para la actividad alfarera. Por otro lado, la cercanía al monte El Ejido tuvo un importante papel por ser un punto de extracción de materia prima, ya que este está formado por materiales arcillosos. Su apogeo tuvo lugar en el siglo XII, época en la que se desarrolló la alfarería como actividad comercial, aunque también se han encontrado restos alfares en la Malaka fenicia (Delgado Hervás, 2008). Su especialización artesanal tiene su origen también en la época romana, gracias a los descubrimientos de los yacimientos arqueológicos de los hornos romanos de Martiricos: barrio de la ribera oeste del río Guadalmedina (Hinojosa, 2017). La proximidad del alfar romano de Martiricos al barrio Arrabal de Fontanalla apoya la hipótesis de que existieron alfares en este último antes de la época musulmana como una extensión del alfar romano.

En el siglo XIV, tras la conquista cristiana, comienza el periodo conocido como la *Málaga conventual* y la actividad alfarera merma en Arrabal de Fontanalla. Es en esta época cuando los alfares se trasladan a la periferia con una actividad menos intensiva y se implanta la alfarería sevillana con los característicos azulejos. En esta misma época se construye en el corazón del barrio la iglesia de San Felipe Neri que le da nombre al barrio (Heredia Flores, 1999). Ya en el siglo XX la actividad alfarera se traslada a la Colonia de Santa Inés, donde destaca la característica “maceta malagueña”. En la actualidad, encontramos en Arrabal de Fontanalla vestigios de los hornos alfareros musulmanes que han sido descubiertos gracias a la construcción de nuevas promociones en el barrio. Aunque la alfarería no ha perdurado, las artes y los oficios sí han encontrado en el barrio su desarrollo como actividad económica. Estos talleres artesanos, donde destaca el oficio del vidrio, han conseguido que perdure hasta nuestros días la actividad artesanal que ha caracterizado tradicionalmente al barrio a lo largo de la historia.

En la actualidad, el barrio se encuentra delimitado por las calles Ollerías, Carretería, Dos Aceras, Postigos y Cruz del Molinillo. La propia toponimia de las calles son herederas de un pasado artesanal, como es el caso de calle Ollerías que se caracteriza en la actuali-

dad por concentrar la actividad comercial del barrio, y cuyo nombre se debe a la existencia de talleres cerámicos para la fabricación de ollas durante los siglos XVI-XVII. La evolución histórica del barrio, además de la propia deriva de su actividad artesanal, también se ve reflejada en su estructura urbana. Hasta la década de 1990 la tipología residencial privada era la más característica. Sin embargo, en los 2000 empiezan a construirse promociones de viviendas que rompen la trama parcelaria histórica, especialmente en la zona norte. En el área sur la vivienda unifamiliar tiene más presencia pero es también donde se concentra la actividad turística con el surgimiento de algunos hoteles y la proliferación de viviendas de alquiler turístico. A pesar de ello, es en la zona sur donde la imagen del barrio sí responde a su carga histórica como alfar. A estas transformaciones sobre lo construido, cabe destacar la ausencia de espacios públicos y la presencia de numerosos solares vacíos en el barrio. Esto merma en la capacidad relacional y de socialización dentro del barrio, confiriéndole un carácter hermético. Este hecho se ve agravado si analizamos el tejido urbano, donde la trama responde a su configuración musulmana, con calles de sección reducida y en sombra. Asimismo, es destacable cómo el tráfico rodado se concentra en los límites del barrio, siendo minoritario en su interior, donde no hay posibilidad de estacionar. También encontramos calles peatonales, como la calle Chinchilla que hace de puente entre las zonas norte y sur.

## 2.2. Ámbito de estudio: Calle Chinchilla

El ámbito de actuación ha sido la calle Chinchilla (ver Figura 1). Se trata de una vía singular del barrio Arrabal de Fontanalla. Su nombre tiene origen en una famosa familia de artesanos alfareros del siglo XIX del barrio, los Rodríguez Chinchilla. Su trazado conecta la parte alta (más residencial) con el centro del barrio, donde se ubican la Iglesia de San Felipe Neri y el Museo de Vidrio y Cristal. Muchas de las parcelas adyacentes a la calle se encuentran sin edificar, debido a los incipientes proyectos de las áreas de rehabilitación concertadas que surgieron en la década del 2000 (Marín Cots, 2010). Sin embargo, no llegaron a desarrollarse y, en la actualidad, está construida en su perímetro por muros de bloques de hormigón con graffities y alto grado de deterioro. La calle sirve de conexión con la zona alta, donde se concentran una gran cantidad de viviendas sociales. También es latente una falta de cohesión social entre el vecindario. Aunque hay un grupo de vecinas y vecinos con un fuerte sentido de arraigo al barrio, otra parte de la comunidad local, llegada a este de forma más reciente, no participa de la vida en comunidad. Aún así, calle Chinchilla supone un espacio de oportunidad, debido a la influencia del Instituto de Educación Secundaria Vicente Espinel (Gaona) y su posición estratégica como eje de unión en el barrio.



Figura 1. Estado previo de calle Chinchilla.  
Fuente: Autores, 2022

## 2.3. Estrategias de actuación

Las acciones de embellecimiento y mejora urbana han tenido lugar en la calle Chinchilla del barrio Arrabal de Fontanalla de la ciudad de Málaga. Estas acciones responden a un conjunto de estrategias que persiguen dos objetivos fundamentales: (1) poner en valor el PCI del barrio e (2) implicar a la comunidad local en la mejora del espacio público del barrio. Para llevarlo a cabo, se ha seguido un proceso por fases a lo largo de cuatro años (2019-2022):

**Fase 1. Toma de contacto con las comunidades locales.** Se identifica y contacta con los agentes locales claves en el barrio (p. ej., asociaciones, colectivos y residentes) y se explica los objetivos principales del proyecto.

**Fase 2. Identificación del PCI del barrio.** Esta fase ha sido desarrollada por los autores a través de una metodología específica (Nebot-Gómez de Salazar et al., 2023b) y está basada en las recomendaciones de la UNESCO (2021) para el inventariado de los valores inmateriales.

**Fase 3. Determinación del proyecto de mejora del espacio público.** Una vez se han identificado a los agentes participantes y los valores inmateriales presentes en el barrio, se determinan las acciones que se llevarán a cabo para la mejora del espacio público. Estas acciones han sido discutidas con diferentes personas y entidades de la comunidad local, planteándose acciones concretas junto a los técnicos expertos en Diseño Urbano.

**Fase 4. Acciones de mejora del espacio público por parte de las comunidades locales.** Se llevan a cabo las diferentes acciones definidas en la fase anterior por parte de las comunidades locales y supervisadas por los técnicos.

### 3. INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO

El proceso por fases descrito anteriormente ha sido testado en el barrio Arrabal de Fontanalla de la ciudad Málaga, donde ha sido posible llevar a cabo la mejora de uno de sus espacios públicos: calle Chinchilla.

#### 3.1. Toma de contacto con las comunidades locales

La toma de contacto se generó en dos pasos. El primero a partir de la constitución de un grupo mixto y el segundo abierto a cualquier participante a través de una visita guiada por el barrio:

**Grupo mixto.** La constitución como grupo mixto fue el primer paso para obtener una información de primera mano sobre la percepción que tienen el vecindario, entidades locales y asociación de vecinos y comerciantes respecto a los elementos de singularidad e identidad del barrio. El grupo desarrolló varias reuniones preparatorias para la realización de una visita guiada entre agentes locales y expertos. Estos encuentros se convirtieron en espacios de participación muy valiosos, en los que se definió una selección de elementos de valor patrimonial cultural, tangible e intangible.

**Visita guiada.** El 12 de enero de 2019 se realizó una visita por el barrio guiada por un agente informante (historiador) y por la comunidad residente. La visita se abrió a toda la población interesada en conocer la historia de La Fontanalla. Entre los lugares a visitar designados por el grupo de trabajo, se destacó el tránsito por calle Chinchilla. Uno de los aspectos más interesantes de la experiencia se centró en las aportaciones personales espontáneas de los residentes. Además, se indicó la necesidad de registrar



Figura 2. Fotografías galardonadas del concurso fotográfico. Fuentes: L. Frías (fotografía izquierda), R. Ruiz Alaminos (fotografía superior derecha) y A. Malagueta (fotografía inferior derecha), 2019

todos los testimonios a través de vídeos, audios o cualquier otra herramienta de observación. Estos materiales han sido muy útiles en los procesos de confección de inventarios, incluso para ser utilizados en la difusión del PCI. Durante la visita tuvo lugar el lanzamiento de un concurso fotográfico sobre la jornada (ver Figura 2).

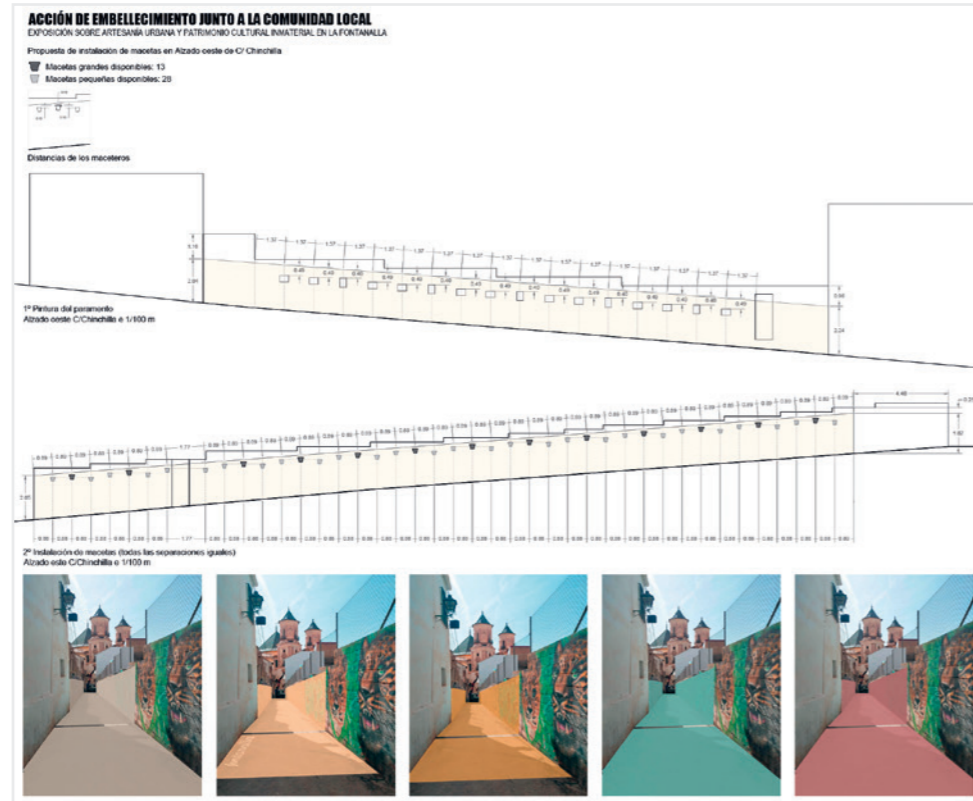
#### 3.2. Identificación del PCI del barrio

La metodología desarrollada ha permitido inventariar diferentes bienes intangibles del barrio Arrabal de Fontanalla: *Artesanía de la alfarería*, *Artesanía de las vidrieras artísticas*, *Relatos y personajes históricos* y *Artesanía de pinturas murales de fachada*<sup>2</sup>. Cabe destacar que el inventariado del PCI es un documento abierto, susceptible de ser modificado en un futuro según las variaciones del elemento y sus personas transmisoras. De todos ellos, la *Artesanía de la alfarería* ha sido el que ha vertebrado el proyecto de mejora del espacio público por diferentes razones: (1) la existencia de restos de hornos alfareros en el enclave, (2) la importancia en la toponimia de su callejero y (3) la motivación del vecindario en recuperar la artesanía.

<sup>2</sup> Estos elementos pueden consultarse en la web del proyecto: <https://eventos.uma.es/76978/section/35164/pci-fontanalla-20-22.html>

Figura 3. Diseño del proyecto de mejora del espacio público.

Fuente: Autores, 2022



### 3.3. Determinación del proyecto de mejora del espacio público

Una vez identificados los principales bienes inmateriales, el grupo mixto se reunió a lo largo de varias sesiones de taller para concretar cómo podrían materializarse las acciones que ayudasen a transmitir la importancia del PCI y la mejora del espacio público, al mismo tiempo. Teniendo como referencia el valor de la artesanía cerámica del barrio, se concretó el embellecimiento de una de las calles más degradadas de la zona (ver Figura 3) y, para ello, se concretaron varias acciones participativas y detalles de la propuesta: (1) la involucración del alumnado del Gaona en el proyecto, (2) el taller de decoración de macetas cerámicas y (3) la implicación de la asociación de vecinas y vecinos en la toma de decisiones.

### 3.4. Acciones de mejora del espacio público por parte de las comunidades locales

Las acciones de mejora del espacio público han permitido involucrar a la comunidad local en la toma de decisiones de su espacio urbano, especialmente al alumnado del centro edu-

cativo del barrio. Para adquirir conocimiento y conciencia sobre la importancia del PCI, se ideó una visita guiada por el barrio:

**21/12/2021 | Visita guiada del Gaona.** La visita guiada fue una acción participativa entre el Museo del Vidrio y Cristal y el alumnado del Gaona para fomentar los valores históricos-artísticos del barrio de La Fontanalla. La visita se organizó en tres etapas, a través de las cuales, el alumnado pudo conocer de primera mano los principales edificios históricos del entorno y su importancia en la ciudad: Gaona (sobre la importancia del edificio, su historia ligada a la cerámica y sus fachadas con pinturas murales), Barrio de la Fontanalla (sobre los principales edificios históricos y restos arqueológicos, Iglesia de San Felipe Neri, Calle Chinchilla y la Casa Cuna) y, por último, el Museo de Vidrio y Cristal de Málaga.

Con el conocimiento del barrio ya adquirido, se desarrolló el taller de cerámica, impartido por una artesana ceramista y una profesora de "Plástica del centro, con la participación del alumnado para iniciar las acciones de embellecimiento. El Taller de cerámica constituye una acción participativa entre el vecindario y el alumnado del Gaona para fomentar la actividad alfarera como PCI de La Fontanalla. El contenido de las diferentes sesiones ha abordado la decoración de la *maceta malagueña* como transmisión de los valores intangibles del Oficio de la cerámica. Durante este proceso, el alumnado ha podido aprender tanto el estilo de la maceta como su técnica de fabricación en las instalaciones del Gaona a través de diferentes jornadas (ver Figura 4):

#### 14-15/12/2021 | Presentación del taller y primeras etapas del proceso de decoración.

Se llevó a cabo la preparación del esmalte base de los maceteros, así como la imprimación del mismo a los recipientes cerámicos. Y una vez seco, se procedió a la marcación de los elementos florales a pintar. Se prepararon los esmaltes de colores (azul y verde) y se pintaron los motivos florales en un único color (guirnaldas).

#### 21-22/12/2021 | Finalización del proceso de decoración por parte del alumnado.

Se llevó a cabo la preparación del esmalte transparente como capa final previa al proceso del horno y su imprimación en los recipientes cerámicos ya decorados.

#### 02-08/03/2022 | Proceso de cocción.

Se transportaron los maceteros al horno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

#### 04/10/2022 | Extracción de los maceteros y transporte al Gaona.

**25/10/2022 | Plantación de cintas en los maceteros.** Se llevó a cabo un taller de plantación de cintas en los maceteros acabados por parte del alumnado del Gaona.

Figura 4. Taller de macetas cerámicas.  
Fuente: Autores, 2022



#### 4. LA MEJORA DE CALLE CHINCHILLA

El resultado final de la intervención ha consistido en (ver Figura 5): (1) la limpieza y pintura del suelo y fachadas municipales, (2) la instalación de 40 maceteros cerámicos decorados y plantados por el alumnado del Gaona y (3) la instalación de una muestra fotográfica de las diferentes acciones participativas llevadas a cabo en el transcurso del proyecto. La intervención ha sido muy bien recibida por las personas residentes en el barrio. La limpieza y saneamiento de la calle ha permitido mejorar la salubridad de la calle. Al mismo tiempo, la pintura ha permitido integrar los muros de hormigón en el entorno, con un color homogéneo al barrio e integrado en la paleta de colores históricos del Centro de Málaga (Casadevall Serra, 1998). La instalación de macetas elaboradas por el alumnado ha reforzado el sentimiento de apego al lugar, de manera que ha favorecido el tránsito por la calle por parte del vecindario, además de la implicación de los residentes por mantenerlas y cuidarlas. La muestra fotográfica ha permitido darle visibilidad a todo el proceso, es decir, hacer ver que no se trata de una acción puntual, si no de un trabajo conjunto de expertos y comunidad local de cuatro años.

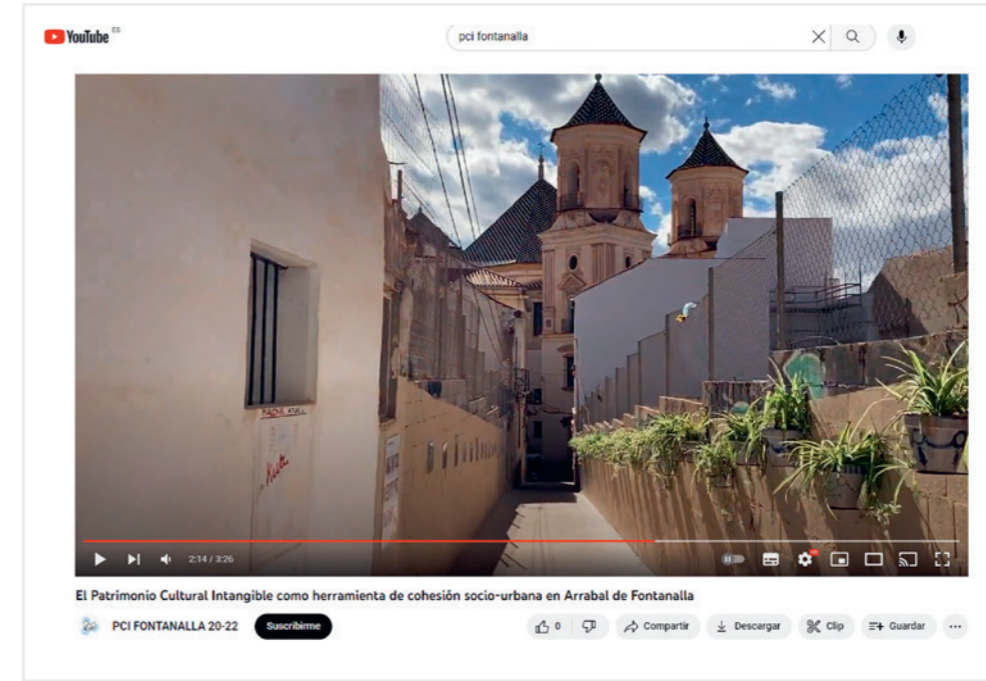


Figura 5. Intervención de mejora en calle Chinchilla.  
Fuente: Nebot-Gómez de Salazar y colaboradores, 2023a

#### 5. CONCLUSIONES

El proceso participativo llevado a cabo junto a la comunidad del barrio de La Fontanalla incluye distintas acciones orientadas todas ellas a: (1) identificar el PCI de forma colectiva, integrando el conocimiento de expertos y conocimiento local; (2) difundir y dar a conocer esos valores identitarios a toda la comunidad para fomentar el sentido de identidad y pertenencia, ausente en una parte de las personas residentes; y (3) implicar a vecinas y vecinos en el cuidado y transformación de los espacios urbanos degradados presentes en el barrio.

La actuación de embellecimiento urbano en calle Chinchilla ha permitido transformar un espacio urbano degradado en un espacio más cuidado a través de acciones sencillas y de bajo coste como la limpieza y pintado de muros, colocación de maceteros o de fotografías que muestran algunos valores patrimoniales del barrio. Sin embargo, adquiere su mayor valor al tratarse de una actuación consensuada por el vecindario, que implica, entre otros, al alumnado del centro educativo y al colectivo de artesanas y artesanos en la propia ejecución del proyecto urbano. La implicación colectiva en el proceso de transformación urbana ha dado lugar a una mayor preocupación de la comunidad de residentes en el propio mantenimiento del espacio transformado.

Los resultados de estas acciones nos permiten confirmar la capacidad del PCI como herramienta para activar procesos participativos e implicar a las comunidades locales como agentes protagonistas en el cuidado y transformación de sus entornos urbanos.

## REFERENCIAS

- Carrión Gútiérrez, A. (2015). *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial Introducción*. <https://doi.org/10.4438/030-16-425-3>
- Carrión Mena, F. (2018). Centros Históricos: ¿Es posible y necesario el espacio residencial en su seno? *CIVITIT. Revista Interuniversitaria de Estudios Urbanos de Ecuador*, (2), 51–64.
- Casadevall Serra, J. (1998). El estudio del color del centro histórico de Málaga de 1997 y las ordenanzas de la ciudad de 1611. *Boletín de Arte*, (19), 291–301. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.1998.vi19.14796>
- Delgado Hervás, A. (2008). Cerro del Villar, de enclave comercial a periferia urbana: Dinámicas coloniales en la bahía de Málaga entre los siglos VIII y VI a.C. En D. García Rubert, I. Moreno Martínez y F. Gracia Alonso (Eds.), *Contactes: indígenes i fenicis a la Mediterrània occidental entre els segles VIII i VI aC* (pp. 69–88). Ajuntament d'Alcanar, Signes, disseny i comunicació.
- España. Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Boletín Oficial del Estado*, 27 de mayo de 2015, núm. 126, pp. 45285–45301.
- Frieri, S. (2014). *Manual de herramientas participativas para la identificación, documentación y gestión de las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Ministerio de Cultura & Tropenbos Internacional Colombia.
- Heredia Flores, V. M. (1999). La congregación de San Felipe Neri en la sociedad malagueña del siglo XVIII. Actividad pastoral y relevancia social. *Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica*, (13), 55–78.
- Hinojosa, J. (2017, 13 de noviembre). Martiricos: la mayor industria alfarera romana de la provincia. *Diario SUR*. <https://www.diariosur.es/malaga/martiricos-mayor-industria-20171110181339-nt.html>
- Jiménez, S. (2020, 29 de abril). *Conferencia Málaga Musulmana a cargo de Salvador Jiménez [Vídeo de Youtube]*. Asociación Cultural Zegrí Málaga. [vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=5QAp\\_cWAdnI](https://www.youtube.com/watch?v=5QAp_cWAdnI)
- Machuca Santa-Cruz, L. (1997). *Málaga, ciudad abierta: Origen, cambio y permanencia de una estructura urbana* (2.ª ed.). Colegio de Arquitectos de Málaga.
- Marín Cots, P. (2010). *Viva la Calle: Actuaciones de revitalización integral del Centro Histórico*

- de Málaga desde 1994 - 2010*. Ayuntamiento de Málaga, Observatorio de Medio Ambiente Urbano.
- Nebot-Gómez de Salazar, N., Chamizo-Nieto, F. J., Conejo-Arrabal, F. y Rosa-Jiménez, C. (2023a, 23 de mayo). *El Patrimonio Cultural Intangible como herramienta de cohesión socio-urbana en Arrabal de Fontanalla*. [vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=ou\\_HYjYIG7A](https://www.youtube.com/watch?v=ou_HYjYIG7A)
- Nebot-Gómez de Salazar, N., Chamizo-Nieto, F. J., Conejo-Arrabal, F. y Rosa-Jiménez, C. (2023b). Intangible cultural heritage as a tool for urban and social regeneration in neighbourhoods. Participatory process to identify and safeguard ICH in the city of Malaga, Spain. *International Journal of Heritage Studies*, 29(6), 524–546. <https://doi.org/10.1080/13527258.2023.2201821>
- Rey-Pérez, J. y Domínguez-Ruiz, V. (2020). Multidisciplinarity, Citizen Participation and Geographic Information System, Cross-Cutting Strategies for Sustainable Development in Rural Heritage. The Case Study of Valverde de Burguillos (Spain). *Sustainability*, 12(22), 9628. <https://doi.org/10.3390/su12229628>
- Sampaio Tavares, D., Brandão Alves, F., & Breda Vásquez, B. (2021). The Relationship between Intangible Cultural Heritage and Urban Resilience: A Systematic Literature Review. *Sustainability*, 13(22), 12921. <https://doi.org/10.3390/su132212921>
- UNESCO. (1972). Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural. In *Boletín de Convenciones y Acuerdos de carácter normativo de la UNESCO*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000002091?posInSet=33&queryId=e4c3ee4f-1ce0-434a-afeb-fac73e7d7598>
- UNESCO. (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. In *Boletín de Convenciones y Acuerdos de carácter normativo de la UNESCO*. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa)
- UNESCO. (2021). *Notas de orientación para la confección de inventarios del patrimonio cultural inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/notas-de-orientacion-para-la-confeccion-de-inventarios-00966>
- van der Hammen Malo, M. C., Frieri Gilchrist, S., Sánchez Silva, L. F. y Peña Bautista, A. (2015). *Opciones y acciones para la salvaguardia del PCI: una compilación de experiencias*. Ministerio de Cultura & Tropenbos Internacional Colombia.
- van der Zeijden, A., Kirk Siang, Y. y Wee, G. (2020). *Intangible Cultural Heritage in Urban Contexts*. [https://www.ichngoforum.org/wp-content/uploads/2020/09/Intangible-Cultural-Heritage-in-Urban-Contexts\\_def-5-9-2020.pdf](https://www.ichngoforum.org/wp-content/uploads/2020/09/Intangible-Cultural-Heritage-in-Urban-Contexts_def-5-9-2020.pdf)

## SOMBRAS PROYECTADAS

### CAST SHADOWS

INMACULADA VILLAGRÁN-ARROYAL

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

#### RESUMEN

*No tiene volumen, ni peso, ni propiedades materiales, pero existe, se mueve y se desliza acompañando a cualquier cuerpo inerte o en movimiento. Reconocemos la sombra como resultado de una obstrucción en la trayectoria de la luz en el espacio, pero su intensidad, posición y distancia respecto a los objetos dependen siempre del tipo de luz y de la superficie del material donde se proyecta. Distinguimos esas variaciones tonales en los objetos que reciben luz, pero en esta ocasión nos centramos en la identidad de la sombra como proyección desde las primeras representaciones pictóricas, fotográficas o en la propia arquitectura urbana como elementos protagonistas.*

#### ABSTRACT

*It doesn't have volume, weight, or material properties, but it exists, moves and slides along with any inert or moving body. We recognize the shadow as the result of an obstruction in the path of light in space, but its intensity, position and distance from objects always depend on the type of light and the surface of the material where it's projected. We always distinguish these tonal variations in the objects that receive light, but now we pay attention to the identity of the shadow as a projection from the first pictorial and photographic representations or on urban architecture itself as protagonist elements.*

#### PALABRAS CLAVE

Arte  
Sombra  
Luz  
Proyección  
Identidad

#### KEY WORDS

Art  
Shadow  
Light  
Projection  
Identity

# SOMBRAS PROYECTADAS

Si comenzamos analizando la sombra desde el punto de vista representativo desde la época más remota, la sombra sirvió como primera acción gráfica para griegos y egipcios, pero el origen de esas primeras imágenes pictóricas no eran resultado de la observación directa de los cuerpos, sino de fijar la proyección de su sombra haciendo una copia de ella. Poco a poco fue evolucionando el sentido de la sombra, pasando por la pintura monocromática y por su proyección plana hasta convertirse en parte de la expresión representativa. Así ya lo recogió el procurador romano Plinio el Viejo en el libro XXXV<sup>1</sup> de su obra Historia Natural.

Finalmente, el arte salió de su monotonía, descubrió la luz y las sombras y, por esta diferencia, los colores se destacaron unos de otros. Más tarde vino a añadirse el brillo, otro valor más de la luz. Lo que se halla entre el brillo y la sombra se llama claroscuro, mientras que el lugar donde ambos colores se encuentran y pasan de uno a otro se denomina medias tintas (Plinio, 79 d.C.).

La proyección de sombras es un problema que inquietó a artistas y teóricos a lo largo de toda la historia y representar la luz y la sombra que se produce cuando un objeto impide el paso de la luz, se hizo cada vez más importante. Estas formas que se superponen a los objetos que las crean —las sombras que modelan la pintura— son las que consiguen dar el efecto de relieve y volumen. Por otro lado, las sombras proyectadas por un objeto sobre otro hacen también que los objetos parezcan sobresalir y ayudan a ubicarlos en el espacio. Las sombras proyectadas dan pista sobre la forma, dirección o distancia relativa desde el ojo a la posición de la fuente de luz. Sin embargo, la percepción de la sombra es algo más

---

1 En un fragmento de Historia Natural, Plinio se refiere a la pintura, hablando sobre la sombra circunscrita. Según cuenta, afirmaba que tanto los egipcios como los griegos llegaron a la pintura a partir de la sombra, por tanto, los griegos no descubrieron la pintura al mirar las obras de arte egipcio sino las sombras humanas.

extenso y evidentemente inmaterial al igual que cuando observamos un arcoíris, el azul del cielo o la luz del sol. Son extensiones espaciales, pero no son cosas materiales, no hay en ellos variaciones de movimiento como la de los objetos, sino que los acompañan sin ofrecer otra cara de la propia sombra.

El desplazamiento de mi cuerpo no presenta mi sombra en escorzos; sino que la arrastra a toda ella, manteniéndola regularmente y “acompañando” mi movimiento. Esto es una alteración respecto a la respuesta habitual de las cosas materiales del mundo al movimiento de mi cuerpo, consistente en escorzarse (González Guardiola, 2010).

El teórico de finales del siglo XVI Giovanni Battista Armenini opinaba que después del contorno de una figura, el *rilievo* es la parte más importante de una pintura. “Pero una correcta impresión de relieve según Armenini depende de colocar las luces mayores de acuerdo con las sombras que provocan” (Da Costa Kaufmann, 1975). Por lo tanto, requiere un conocimiento de los diferentes tipos de luz y efectos de luz, e implícitamente de las sombras proyectadas.

Con los primeros estudios sobre la perspectiva y el espacio, las sombras comenzaron a tener una función de definición geométrica y espacial. El estudio de los tipos de sombras, cómo las sombras propias y las sombras arrojadas se proyectan en el espacio, se convierte en un tema de interés relevante para los artistas. Representar el espacio con la mayor fidelidad posible era la principal preocupación del artista renacentista y las sombras se convertían en un problema más que resolver de estructura y espacialidad a través de técnicas.

La representación de la sombra ha estado siempre unida por tanto a la historia del arte occidental; su intencionalidad ha sido primordialmente naturalista, con la finalidad de dar veracidad a lo representado, pero cada época la ha dotado de connotaciones diferentes. En el Renacimiento es cuando la sombra proyectada hizo su verdadera aparición y a lo largo del siglo XV es cuando se produce su primer contacto empírico y práctico mientras y fue en el siglo XVI, cuando su uso se vincula ya estrechamente con la perspectiva. En el Barroco se profundiza mucho más en el conocimiento de la representación de las sombras, siendo ya parte de las propias enseñanzas académicas donde los tenebristas supieron explotar las impresionantes posibilidades de estas como nunca antes se había logrado. En el siglo XVIII, en pleno Romanticismo, nacieron nuevos conceptos estéticos donde las sombras adquirieron unas cualidades más narrativas, predominando una estética más siniestra y negativa.

En el siglo XIX se abandona la carga narrativa y la sombra se convierte en objeto de investigación meramente plástico, son menos peyorativas y a las que se les empieza a aplicar color dejando atrás el tradicional empleo del negro.

*Le Pont des Arts* de Renoir, hacia 1867-1868, es un cuadro anterior al nacimiento oficial del “Impresionismo” (1874) pero muy característico de la sensibilidad de los jóvenes pintores para ciertos aspectos del paisaje urbano. Renoir ha elegido una de las más espectaculares vistas de París del Segundo Imperio. El *Quai Malaquais* ocupa el lado derecho y el Sena el lado izquierdo. Más allá del Pont des Arts, distinguimos la silueta gris de Notre-Dame, especie de punto final de esta perspectiva. Otros edificios atraen la mirada: los dos teatros de Chatelet a la izquierda y la cúpula del Institut de France a la derecha. Sobre el *Quai* inundado de luz se pasea una multitud, captada mediante pequeñas pinceladas rápidas, en las que se pueden distinguir personajes de diversas capas sociales. En realidad, es la masa anónima y mezclada de la ciudad moderna lo que el pintor contempla. Se disfruta de una vista dominante, desde el Pont du Carrousel, y Renoir ha querido indicárnosla haciendo figurar la sombra del puente en la parte inferior de la vista. Con este procedimiento ha fijado para siempre jamás el momento de *l'après-midi* en que pintó este lienzo, y así, por la proyección de las sombras, ha integrado un trozo de contexto temporal de su génesis. (Stoichita, 1997)



Figura 01.  
Auguste Renoir, *Le Pont des Arts*, 1867-1868.  
Óleo sobre lienzo.  
Norton Simon Museum,  
Pasadena, California.  
Fuente: <https://www.nortonsimon.org/art/detail/F.1968.13.P>

Este tipo de obra brillante y aireada, con esa actividad en vivo y representada por el artista como si fuera una captura instantánea, es lo que fue tan característico del impresionismo y que lo diferenció de las escuelas artísticas anteriores. En el impresionismo se trabajan las sombras en los paisajes con la misma intención que la luz, pinceladas aceleradas que crean distintas “atmósferas” según las condiciones climáticas, la época del año o a la hora del día. Condiciones que cambian a cada momento, y que hacen que la belleza se desvanezca para convertirse en una belleza nueva cada vez.

Figura 02.  
Giorgio de Chirico,  
*Mystery and Melancholy  
of a Street*, 1914.  
Óleo sobre lienzo.  
Colección privada.  
Fuente: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914>



Figura 03.  
Jaromír Funke, *Abstract  
Composition*, 1928-29.  
Fotografía. Museo J.  
Paul Getty, Los Ángeles.  
Fuente: <https://www.getty.edu/art/collection/object/1042JQ>



Ya en el siglo XX fueron prácticamente desechadas las sombras por el cubismo y otros movimientos abstractos que tendían más a la bidimensionalidad del cuadro, hasta que en plenos años veinte, la sombra alcanzó un nuevo protagonismo de la mano de Giorgio de Chirico, predecesor del movimiento surrealista, mostrando paisajes y espacios ficticios llenos de melancolía y misterio, sombras profundas rodeadas de arcadas, plazas de ciudades prácticamente vacías de figuras humanas, pero a su vez, inquietantemente animadas.

A partir de aquí, muchos otros movimientos artísticos como el surrealismo, el constructivismo o el Pop Art también dedicaron una especial atención al tratamiento de la sombra, pero fue con la fotografía a principios del siglo XX cuando la inclusión de sombras añade un simbolismo complejo a una imagen, aunque solo sea porque se combina la figura de un objeto bidimensional en una imagen que representa un aspecto tridimensional. Son capaces de llamar la atención sobre áreas concretas de una imagen, pero también son inmejorables elementos en la fotografía abstracta. Una sombra reconocible con contorno duro siempre puede conectar con la experiencia del observador. Sin embargo, una sombra de forma menos definida atrae la imaginación y la curiosidad del espectador.

El autorretrato en la sombra es uno de los primeros motivos fotografiados a principios del siglo XX, cuando la sombra es una parte menor de la imagen deja el todo como una escena tridimensional, pero en la fotografía de Hine (Fig. 04) tenemos un ejemplo donde la sombra juega un papel importante. Sabemos que el observador invisible y su cámara apuntan al

sujeto en el mundo tridimensional, pero también tenemos la sombra de la cámara, al fotógrafo y su brazo como elemento bidimensional que apunta al sujeto. Como resultado, se convierte en una fotografía no del sujeto sino del acto de fotografiar al sujeto.

La idea de Renoir de mostrar tanto el objeto como el sujeto, el observador y la escena (Fig. 01) es una idea que muchos fotógrafos llevan adelante y es una base obvia para el autorretrato en sombras. Representa la presencia del observador manteniéndolo de incógnito y por lo tanto habla del estado mental del fotógrafo callejero que desea ser parte de la escena, pero mantiene una distancia discreta, el fotógrafo se convierte a la vez en *voyeur* y cazador.

Considerando las sombras como esos elementos inmateriales, elusivos, confusos y misteriosos, sabemos que siempre han sido motivos de observación para artistas y para su representación de espacios paisajísticos y urbanos o simplemente como únicas protagonistas. Son una parte ineludible de nuestro entorno que ofrecen formas reconocibles y en muchas ocasiones patrones abstractos según los elementos y las superficies sobre las que caen. Las condiciones de la iluminación que proyecta las sombras es el principal condicionante de su tipo de proyección y es un motivo



Figura 04.  
Lewis W. Hine, *John  
Howell, an Indianapolis  
newsboy*, 1908.  
Fotografía. Colección  
Library of Congress,  
Washington D. C.  
Estados Unidos. Fuente:  
<https://loc.gov/pictures/resource/nclc.03225/>

Figura 05.  
Inma Villagrán, *En la  
playa sin pisar la arena*.  
Fotografía Canon EOS  
50D (Canon EF-S 18-  
55mm f4-5.6 IS STM),  
2023.

Figura 06.  
Alexander Rodchenko,  
*Girl with Leica*, 1934.  
Fuente: <https://www.perfil.com/noticias/arte/la-obra-de-aleksandr-rodchenko-creador-del-constructivismo-ruso-se-presenta-en-el-cck.phtml>



que se tiene muy presente como medio y parte de una composición artística y creativa.

Es evidente que las sombras proyectadas, al igual que otros tipos de sombras, se consideran innegables sujetos indisolubles de la luz. A ambos fenómenos se les han asociado diferentes significados simbólicos como la noche y el día, la oscuridad y la luz, el blanco y el negro. Son arquetipos o metáforas en las que en ocasiones se representan los miedos, sentimientos o cualidades morales o simplemente estados de ánimo y emociones. La luz y la sombra también han simbolizado la verdad y la falsedad, la realidad y la representación. Y es que la oscuridad no se puede ver claramente,

oscurece nuestras percepciones y, por tanto, no se puede confiar completamente en ellas. Pero si todo esto lo planteamos con un nuevo enfoque, si la luz y la sombra no se encuentran en lo que miramos, sino que se están dentro de nosotros, deberíamos asumir y enfrentarnos tanto a la parte más brillante como a la más oscura.

El que es capaz de caminar en un camino de sombra es el artista. Los artistas dibujan con la luz, pero también se ocupan de las sombras en su práctica, concreta y metafóricamente. Sacan de la sombra que les persigue, la parte inaceptable de sí mismos, una fuente inagotable de inspiración y creatividad (Franceschini, 2021).

En ocasiones, las sombras son elementos indefinidos de una confusión incluso definitoria. A partir de una serie de principios que están basados en la comprensión habitual de la sombra como un fenómeno físico resultado de la proyección, Samuel Todes y Charles Daniels proponen una observación sobre las leyes de la sombra:

1. Una sombra no puede existir sin cuerpo.
2. Un objeto sobre el que no incide ninguna luz no puede proyectar una sombra.
3. No se puede proyectar una sombra a través de un cuerpo opaco.
4. Si dos objetos o materias, A y B arrojan alguna sombra, A proyecta una parte y B proyecta otra parte de esa sombra.

Estos principios (Todes, S. y Daniels, C., 1975) se manifiestan a primera vista como evidentes. Es obvio que una sombra no puede existir si no hay un elemento que la produzca,

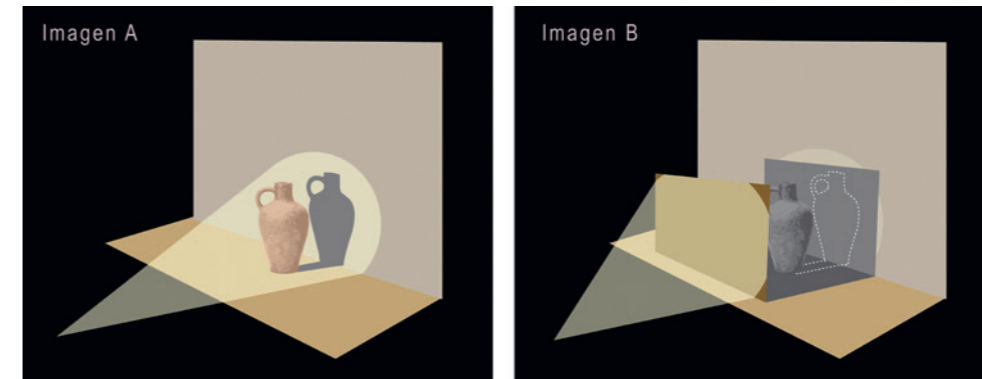


Figura 7.  
Ejemplo del  
rompecabezas de la  
sombra de Todes y  
Daniels.  
Ilustración: Inma  
Villagrán. 2023

las sombras no traspasan cuerpos sólidos opacos y si no hay luz, indudablemente no se producen sombras. Sin embargo, cuando estos principios básicos y evidentes se contrastan con casos reales, pueden entrar en contradicción como se refleja en el rompecabezas de Todes y Daniels.

Si dirigimos un foco de luz sobre una pared y entre ese haz de luz y la pared colocamos un objeto, se proyecta evidentemente la sombra de ese cuerpo sobre la pared (Imagen A de Fig. 7). En este caso, si marcamos con una línea discontinua la forma de esa sombra proyectada, podemos identificar sus límites, pero al colocar por ejemplo otro elemento mayor entre el punto de luz y nuestro objeto queda envuelto en su sombra (Imagen B de Fig. 7), entramos en la discusión.

La sombra proyectada en la pared previamente marcada, realmente ¿pertenece a ese objeto o al nuevo objeto que proyecta su sombra? ¿de qué cosa es sombra el interior de la sombra marcada? Si respondemos que es del objeto mayor, entramos en contradicción con el tercer principio ya que una sombra no puede proyectarse a través de un cuerpo opaco.

Si decimos que esa sombra marcada pertenece al primer objeto, también entramos en contradicción con el segundo principio ya que, al no recibir luz, no puede proyectar sombra.

Por tanto, si esa sombra no puede ser ni del segundo objeto ni del primero, entramos en contradicción con el primer principio, pues tenemos una sombra, pero no hay ningún cuerpo definitivo que la produzca. Es decir, también el primer principio carece de consistencia. Esta cuestión, a primera vista es algo paradójica y nos hace reaccionar en el estudio de las sombras sobre las sombras, de quién son dueñas o quién las produce.

En nuestra obra pictórica *La sombra de la parra* (2023), se reúnen estos dos condicionantes que reflejan mediante formas, una autoexpresión y la experimentación de sombras proyectadas sobre sus propias sombras que, con una pincelada poética, reviven el recuerdo



Figura 08.  
Inma Villagrán, *La sombra de la parra*, 2023.  
Acrílico sobre lienzo.

Figuras 09 y 10.  
Inma Villagrán, *La sombra de la parra*  
(detalles), 2023. Acrílico sobre lienzo.



de un pasado sensorial de luces, color e incluso olor, pero que, a su vez, de forma anacrónica refleja el presente de esa misma sombra solapándose con su ayer. Las sombras se convierten en cuerpos firmes sin formar parte de ninguno de los principios o leyes de las sombras.

Las luces y las sombras, en resumen, cumplen un rol fundamental en nuestro entorno, son esas discretas protagonistas que posiblemente hayan sido las causantes del origen de la pintura occidental. Se reconocen como elementos simbólicos casi imprescindibles en la fotografía y nuestros paisajes se ven envueltos dentro de esas siluetas y manchas bidimensionales que, a la luz del día, cambian continua e irremediamente de forma y color, siem-

pre en movimiento y buscando nuevas composiciones dentro de los mismos espacios. Son entes silenciosos e inmateriales que transforman nuestras vistas ofreciendo en ocasiones apoyo, equilibrio y tranquilidad y en otros casos, misterio, tensión e incluso negatividad.

Hay un momento único en que el niño descubre su sombra. Descubre otro yo, alguien que le acompaña en secreto. Ese alguien habita sus pensamientos y sus deseos más íntimos, es su doble escondido, su parte proscrita. En *Peter Pan*, la novela de J. M. Barrie, el niño volador regresa a Londres en busca de la sombra que ha perdido, pues esa sombra le vincula a la isla de la que viene; y, a través suyo, a la infancia, con todas sus fantasías y locuras. En esa sombra reside su vitalidad, pero también cuanto de caótico y destructivo hay en él (Martín Garzo, 2014).

Si nos planteamos o quisiéramos experimentar un espacio sin sombras, sería posible localizarlo en unas fechas y en un lugar concreto de nuestro planeta, se trata del efecto *Lahaina Noon*. Un fenómeno que dos veces al año, en mayo y julio, el sol pasa directamente por encima de la isla de Hawái. En esos dos días, al mediodía local, el sol se encuentra exactamente en un ángulo de 90°, y cualquier objeto vertical como la asta de una bandera o un bolardo urbano no proyecta sombra. Como si de un pésimo fotomontaje digital se tratara, el *Lahaina Noon*, es capaz de provocar un paisaje inquietante casi bidimensional dentro de su propio entorno.



Figura 11.  
Kirk Shorte. *Effects of the Lahaina Noon at Old Kona Airport Park*.  
Fuente: West Hawaii Today, Island Life: Look Ma, no shadows! <https://www.westhawaii.com/2022/07/26/features/island-life-look-ma-no-shadows/>

Sin embargo y por lo general, las sombras determinan zonas de oscuridad donde la luz es obstaculizada. Si colocamos algún elemento que interrumpa la luz del sol, por ejemplo, entre las ranuras o huecos de una pared, estos proyectarán su sombra y en el caso de que la luz procediera de diferentes fuentes, las sombras también serían múltiples provocando un juego compositivo de solapamientos oscuros entre unas y otras. En la arquitectura los responsables de este suceso son los elementos estructurales de la construcción. Así lo comenta el escritor japonés Junichiro Tanizaki, en su ensayo *El elogio de la sombra*, donde afirma que no puede existir una belleza separada del efecto de las sombras, dándole un valor añadido al que habitualmente le damos a la luz.

En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz; en la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra. Lo mismo

que una piedra fosforescente en la oscuridad pierde toda su fascinante sensación de joya preciosa si fuera expuesta a plena luz, la belleza pierde toda su existencia si se suprimen los efectos de la sombra (Tanizaki, 1933).

Ajustando de forma adecuada las luces y las sombras en un espacio arquitectónico, se crean diferentes sensaciones de ritmos de luces, sombras, contrastes y perspectivas y por este mismo motivo, la naturaleza también forma parte de la arquitectura y del espacio urbano a través de la luz. Como parte de nuestro escenario, las composiciones lumínicas naturales y en consecuencia las sombras proyectadas, son motivos constantes y variables que invitan a su análisis ofreciendo siempre un equilibrio fugaz. La captura premeditada de una sombra habla de la naturaleza de la percepción del artista y su capacidad para congelar un momento en el tiempo. Cada sombra natural se verá afectada por las fases solares del día y de cada estación del año, produciéndose sombras más azuladas y de percepción más fría en invierno o en las horas de mayor incidencia solar, que cuando el sol incide a primera o última hora del día, donde las sombras adquieren tonos amarillos y cálidos dando mayor sensación de suavidad.

Las sombras proyectadas son por tanto un recurso que señalan la presencia, ubicación, forma y tamaño de los objetos. Nuestra percepción visual analiza la información que ofrecen las sombras y éstas siempre estarán relacionadas con dos superficies distintas, la superficie del objeto proyectado y la superficie sobre la que se proyecta. Sin embargo, el sistema visual humano no es fiable para reconocer las sombras proyectadas como indicios de la forma de la superficie, a pesar de la información que proporcionan. Hablamos de un campo de investigación abierto que ofrece multitud de variantes representativas gráficas figurativas y abstractas. Nuestro conocimiento inconsciente que relacionan la iluminación, la sombra y su entorno, es fundamental para su interpretación e inducir cualquier cambio sobre ellas, modifica nuestra percepción creando una interpretación material alternativa.

En casi todas las ciudades podemos encontrar multitud de instalaciones y estructuras urbanas cuya finalidad es proporcionar sombras sobre un espacio, como los diseños de marquesinas dirigidas a un entorno público, doméstico o comercial, estructuras que activan la percepción visual de las sombras proyectadas buscando además de su funcionalidad, una nueva impresión espacial del entorno.

Los espacios, así como las actitudes expositivas y receptoras de la sombra, ya no son pasivos ni fijos. Los artistas de la sombra buscan estéticas relacionadas con la emotividad, lo sensitivo y la contradicción de las ideas preconcebidas. Sus estrategias representativas



se centran sobre la forma de experimentar las obras de modo que afecten al receptor en cualquiera de los sentidos.

La proyección de la sombra es usada por estos artistas, en mayor o menor medida, como pantalla virtual y como lugar mágico y ensoñador pero, como sucede en la representación de la sombra en el plano, nos sigue sugiriendo un espacio pleno de realidad simbólica por el cual llegamos a identificarnos (Miguens Ferro, 2009)

Nos rodean envolviéndonos entre formas geométricas y orgánicas, resguardándonos de la intensidad solar en las temporadas más cálidas proporcionándonos juegos lumínicos y sombras que no son siempre casuales, sino que en muchas ocasiones se ven estimuladas por el artista convirtiéndose éstas en protagonistas de la obra para jugar sobre las superficies a lo largo de toda la trayectoria de la luz. Representaciones inmateriales que pasan desapercibidas, efímeras y en su mayoría anónimas que recorren suelos, paredes, esquinas y rincones de nuestro entorno induciendo una fuerte percepción del movimiento del objeto dentro de su profundidad consiguiendo emociones, estabilidad y equilibrio en el espectador que las observa. La percepción y el uso de las sombras en muchas disciplinas del arte son responsables de la autoexpresión y experimentación personal combinando la naturaleza de la luz y las proyecciones dinámicas de sus sombras en toda su diversidad de formas.

Figuras 12 y 13.  
Höweler + Yoon  
Architecture. *Shadow Play*. Phoenix, Arizona, EE.UU, 2015. Fotografía: Matt Winkquist.  
Fuente: <https://www.howeleryoon.com/work/102/shadow-play>

## REFERENCIAS

- Da Costa Kaufmann, T. (1975). The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection. *JSTOR*, 258. Recuperado el 26 de 07 de 2023, de <https://www.jstor.org/stable/96a69538-8584-340b-87b8-f6282a25616b?read-now=1&seq=2>
- Franceschini, C. (2021). *Role of Shadows in Art History*. Recuperado el 26 de 07 de 2023, de Role of Shadows in Art History: <https://perfectpicturelights.com/blog/trust-the-dark-side>
- González Guardiola, J. (2010). Cuerpo y sombra. Una aproximación fenomenológica. *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, 293-310. Recuperado el 02 de 08 de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846475>
- Martín Garzo, G. (1 de 08 de 2014). Un mundo sin sombra. *El País*. Recuperado el 02 de 08 de 2023, de [https://elpais.com/elpais/2014/08/01/opinion/1406910340\\_997831.html](https://elpais.com/elpais/2014/08/01/opinion/1406910340_997831.html), <https://www.almendron.com/tribuna/un-mundo-sin-sombra/>
- Miguens Ferro, F. J. (2009). Usos de la sombra en la creación artística contemporánea: Diálogos con el referente. *Repositorio institucional de la Universidad de La Laguna*. Recuperado el 10 de 08 de 2023, de <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/13739>
- Plinio, E. V. (79 d.C.). *Historia Natural*. Libro XXXV. PARIS: Les Belles Arts.
- Stoichita, V. (1997). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Tanizaki, J. (1933). *El elogio de la sombra*. (J. Escobar, Trad.) Madrid: Siruela. Recuperado el 23 de 07 de 2023
- Todes, S. y Daniels, C. (1975). Beyond the doubt of a shadow. (D. I. Zaner, Ed.) *Dialogues in Phenomenology, Selected Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, 86-93. Recuperado el 12 de 07 de 2023, de <https://is.gd/6Pit9D>

## POSSESSIONS NOT OWNED: LO INTANGIBLE SUMERGIDO LA NATURALEZA LIMINAR DE LA LUMINOFOTOCINÉTICA

JESÚS MARÍN-CLAVIJO  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### RESUMEN

El presente capítulo trata sobre la naturaleza narrativa y liminar de los proyectos realizados hasta la fecha en los que he usado la metodología de la luminofotocinética. Comenzando por un análisis comparativo de dicha producción en soporte fotográfico, se estudia la naturaleza de las imágenes remitiéndose a los conceptos de cuadro-ventana de Alberti o cuadro-pantalla de Zola. Así mismo, se profundiza en las características narrativas y simbólicas de dichas obras gracias a los conceptos y métodos analíticos de Panofsky y Krauss.

El soporte teórico, el análisis de la trama conceptual sobre la que se construye la experimentación continúa ubicando el presente proyecto en las líneas de investigación del autor y, más específicamente, se establece las relaciones con anteriores proyectos en los que la luminofotocinética es primordial como metodología experimental.

Finalmente, realizo un análisis detallado de todo el proceso llevado a cabo en el proyecto expuesto en la muestra **The submerged intangible**. La serie específica para esta ocasión se titula **Possessions not owned: Lo intangible sumergido**. Se acompaña este texto con el fotoensayo que materializa toda la experimentación realizada, el cual es la suma completa de todas las luminofotocinéticas que llegaron a buen término.

### PALABRAS CLAVE

Luminofotocinética  
Producción plástica como investigación  
Site-specific  
Intangibilidad  
Liminaridad

## KEY WORDS

Lumino-photokinetics  
 Plastic production as research  
 Site-specific  
 Intangibility  
 Liminarity

## ABSTRACT

*This chapter deals with the liminal and narrative nature of the projects carried out to date in which I have used the methodology of luminophotokinetics. Beginning with a comparative analysis of this production on photographic support, the nature of the images is studied by referring to the concepts of Alberti's window-picture or Zola's screen-picture. It also delves into the narrative and symbolic characteristics of these works thanks to the concepts and analytical methods of Panofsky and Krauss.*

*The theoretical support, the analysis of the conceptual framework on which the experimentation is built continues by situating the present project in the author's lines of research and, more specifically, it establishes the relationships with previous projects in which luminophotokinetics is primordial as an experimental methodology.*

*Finally, I carry out a detailed analysis of the whole process carried out in the project exhibited in the show *The submerged intangível*. The specific series for this occasion is entitled *Possesions not owned: Lo intangible sumergido*. This text is accompanied by the photo-essay that materialises all the experimentation carried out; which is the complete sum of all the luminophotokinetics that came to fruition.*

Es así: un velo de hilo tenuísimo y teñido del color deseado, dividido con hilos gruesos en varias secciones cuadradas paralelas y extendido en un telar. Lo sitúo entre el ojo y el objeto a representar, para que la pirámide visual pase a través de la transparencia del velo'.  
 L.B. Alberti. *De pictura*. 1435

### DEL CUADRO-VENTANA ALBERTIANO A LA MALLA ESTRUCTURAL DE KRAUSS PASANDO POR EL CUADRO-PANTALLA DE ZOLA

El proyecto que presento en la exposición *The Submerged Intangible* se basa principalmente en la experimentación en el espacio expositivo con la luminocinética documentándola mediante la fotografía en exposición prolongada. Es decir, el proceso plástico que sirve de base a esta investigación es la luminofotocinética<sup>2</sup>. La naturaleza procesual y técnica de esta tipología de obras plásticas está perfectamente determinada y analizada en mi tesis doctoral<sup>3</sup>. Sin embargo, creo que es necesario realizar un estudio desde un punto de vista relacional y/o narrativo el cual nos aporte además la necesaria integración de aquella con la narración y lectura que hace el artista del entorno urbano en donde se desarrolla la propuesta.

Para comenzar el estudio, debemos partir de la construcción de la tipología de imagen que nos proporcionan las fotografías que componen la producción plástica resultante del proyecto, y que en todos los casos parte de la representación de una proyección mediante la tipología de perspectiva cónica de punto de fuga único y central, la más básica y primaria de todas las cónicas.

Uno de los mayores avances del arte del Renacimiento es, como todos sabemos, la invención de la perspectiva que, si la asociamos al logro del cuadro exento, es decir, del lienzo o tabla sobre bastidor, nos ofrece un dispositivo mágico que obra milagros considerándolo como Leon Battista Alberti, es decir, una ventana a otra realidad virtual que es representada.

1 Alberti, Leon Battista (2007). *De la pintura y otros escritos sobre arte* (1435). Madrid: Tecnos. P. 94.

2 Este término es una de las conclusiones de mi tesis doctoral. Marín-Clavijo, J. (2015). *La captura de la luz en movimiento como medio escultórico*.

3 Marín-Clavijo, Jesús (2015). *La captura de la luz en movimiento como medio escultórico*. Universidad de Málaga.

Efectivamente, Alberti en su tratado *De pictura* (1435) es el primero del que tenemos noticia que aborda el concepto de cuadro como ventana a la realidad. Sin embargo, hay que señalar que en su obra lo considera como una ventana a la historia entendida como narración del hecho histórico, como asunto pictórico del cuadro, es decir, establece el principio por el que todo lo que podemos decir se puede ver o pintar y a la inversa, todo lo que se puede ver o pintar se puede decir<sup>4</sup>:

*Para pintar una superficie, lo primero dibujo un cuadrángulo de ángulos rectos, grande cuanto me place, que me sirve de ventana abierta desde la cual se ve la historia, y determino cuan grandes quiero que sean los hombres en la pintura.*<sup>5</sup>

Desde esta concepción parte una primera lectura de lo que acontece en el hecho fotográfico una vez que la imagen latente<sup>6</sup> aparece en el papel, es decir, la fotografía fue desde sus inicios una verdadera ventana a la realidad, pues ofrecía un sistema de representación indicaria que ocasionaba la práctica desaparición de la mano del autor como intermediario entre esa realidad que se ha documentado o contemplado y el espectador final.

Esto es, en lo que respecta al método en el que se basa nuestro proyecto, la lumino-fotocinética, como manifestación fotográfica de una realidad espacial invisible, participa de esta facultad de cuadro-ventana en su documentación final, pues gracias a la imagen bidimensional podemos apreciar lo realizado espacialmente.

Sin embargo, Alberti va más allá de la mera consideración visual, pues entiende que ese cuadro-ventana es aún más complejo, pues lo que hace es mostrar una *storia*. El nuevo dispositivo habla y se relaciona con el espectador mediante el pintor como intermediario, narra sucesos, pues su entidad es lo histórico, fenomenológica, lo que acontece. Esta capacidad literaria del cuadro es para Victor Stoichita<sup>7</sup> el material de su investigación acerca del sentido visual y su proceder del cuadro con respecto a la posibilidad de visión o no, de la posibilidad de lectura del cuadro en el arte moderno, es decir, es posible la tematización de la *mirada*, cobrando así importancia el valor participativo del espectador como elemento activo del hecho

4 Wajcman, Gérard. "El arte, el psicoanálisis, el siglo", en Aubert, et al. *Lacan el escrito, la imagen*. México: Siglo Veintiuno editores, 2001: 41-73. P. 65.

5 Alberti, León Battista. *Op. cit.*, p. 105.

6 Cuando hablamos de imagen latente hay que señalar que nos referimos al fenómeno estrictamente foto-químico que sucede en el laboratorio analógico o cuarto oscuro. Esta idea de algo que está pero no es visible ha desaparecido en la fotografía digital, en donde la obtención de la imagen es un fenómeno prácticamente instantáneo.

7 Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista* (Vol. 7). Madrid: Siruela.

plástico del cuadro, aunque en la pintura de finales del siglo XIX aparezca así como metáfora.

A juicio de Stoichita, la reflexión de los pintores preimpresionistas de fin de siglo XIX en torno a la «mirada obstaculizada», la «mirada interrumpida», o la «mirada condicionada» consiste en la puesta en la escena de la pintura de un «sistema de filtros» que «dificultan forzosamente la mirada del observador»<sup>8</sup>.

Si Alberti había comparado el cuadro con una ventana abierta (*finestra aperta, vetro transluciente*) para dar a entender que la superficie de la imagen funcionaba en la representación en perspectiva como una pantalla o como un velo transparente<sup>9</sup>, en cambio, la pintura moderna usando la misma metáfora de la ventana, evidencia la dificultad del acceso a lo visible pues se interpone una pantalla que no siempre es transparente, una superficie que se autoreferencia y se emancipa de lo contemplado.

Esta dificultad produce una «dialéctica entre el “ver” y el “no ver”»<sup>10</sup>, en la que la mirada del espectador no se enfrenta a un espacio abierto, en perspectiva e inmersivo, sino a una superficie autónoma y más o menos transparente que ofrece una serie de obstáculos<sup>11</sup>.

El análisis de Stoichita se basa en las fuentes literarias del fin de siglo XIX, como Charles Baudelaire, Emile Zola y Guy de Maupassant, los grandes autores coetáneos de Manet y Degas en cuyos cuadros fundamenta su investigación. Sin embargo, para Stoichita, el texto esencial es la carta de Zola que dirige a A. Valabregue y publicada más tarde en 1866 con el título de *L'écran*<sup>12</sup>. Para Stoichita, el texto de Zola señala que «lo importante no es la ventana, sino el velo que esta conlleva: la pantalla. (...) La noción de “transparencia velada” es en este contexto muy expresiva: cada obra de arte, incluso la más “realista”, ofrece al espectador (o al lector) un acceso a la realidad a través de una zona velada»<sup>13</sup>.

Es decir, gracias a la obstaculización de la mirada, la pintura moderna alcanza el logro de emancipar la misma superficie del cuadro como ente propio, ya solo quedaría por unir a esto la gestualidad de la pincelada, o su separación de lo representado, para llegar a la abstracción que Monet y otros alumbran a finales del XIX. Es curioso ver los distintos caminos

8 Stoichita. *Op. cit.* p. 36.

9 Íbidem. p. 20.

10 Íbidem. p. 41.

11 Íbidem. p. 49.

12 Zola, Émile. «L'Écran». *Correspondance*. Paris-Montreal: Ed. B. H. Bakker, 1979. Medio impreso. Esta referencia ha sido encontrada en Porta, C. (2011). La importancia de la mirada en el comportamiento artístico: identidad histórica y percepción visual. *Aisthesis*, (49), 11-28.

13 Íbidem. p. 26

que adquieren las disciplinas de la pintura y la fotografía, pues en esos momentos parece que la segunda va a sustituir a la primera como arte de la representación y ventana al mundo, ya que la primera quiere abandonar lo indiciario para explorar los lenguajes del arte nuevo.

Sin embargo, podríamos determinar que, en el caso de la fotografía, esa superficie-pantalla que ennegrece lo percibido ocasiona una comprensión perjudicial para nuestro proyecto, ya que el velo albertiniano coincide con la pantalla de Zola. Nada más lejos de eso, pues, como ya se señala en mi tesis<sup>14</sup>, la luminofotocinética es más bien una imagen de una realidad aumentada, pues nos revela doblemente una fisicidad o tridimensionalidad oculta por el mismo acto fenomenológico en su dimensión temporal. Lo que sucede en tiempo y espacio sólo podemos percibirlo en plenitud una vez que la imagen latente fotográfica, el espectro resultante, se revela, se nos muestra.

Para continuar en este estudio comparativo, es interesante considerar el asunto de la estructura, ya sea compositiva o dimensional, que las imágenes tienen en su naturaleza. Nuestro análisis debe afrontar también estos conceptos en relación a la luminofotografía, así pues, nos encontramos con varias consideraciones:

- Teniendo en cuenta que en primera instancia nos encontramos con la imagen bidimensional fotográfica, ésta se comporta en esta lectura inmediata como el cuadro-ventana albertiniano. Es más, como aparato reconstruye el espacio en perspectiva mediante su único punto de vista. Ofrece la visión o mirada renacentista de forma automática, sin mediación.
- En teoría no hay ninguna dificultad en la mirada, no percibimos la pantalla de Zola. Esta es perfectamente transparente como un vidrio, más si cabe pues no hay mediación gestual.
- De vez en cuando, la escenografía de la sala nos permite vislumbrar una cierta estructura o red subnarrativa en la imagen, es decir, el dibujo de la perspectiva central que a través de los sillares, pilares y arcos de la cisterna.

Para Rosalind Krauss la trama o retícula que subyace en toda imagen bidimensional, ya sea pictórica o fotográfica, es uno de los logros del arte moderno, a la que no hay que confundir con la perspectiva en sí.

*Hay que trasladarse a los siglos XV y XVI, a los tratados de perspectiva y a los exquisitos estudios de Ucello, Leonardo o Durero, en los que el entramado perspectivo se inscribe sobre el mundo pintado como si se tratara de la armadura que lo organiza. Sin embargo, los estudios de*

<sup>14</sup> Marín-Clavijo, Jesús. *Op. cit.* pp 461-466.

*perspectiva no son realmente ejemplos tempranos de retículas. La perspectiva era, después de todo, la ciencia de lo real, no la forma de alejarse de ella. La perspectiva era la demostración de cómo la realidad y su representación podían solaparse a un mismo plano, de cómo se relacionaban efectivamente entre sí la imagen pintada y su referente en el mundo real -siendo la primera una forma de conocimiento del segundo-. En la retícula todo se opone a esa relación, abortada desde el primer momento. Al contrario que la perspectiva, la retícula no proyecta el espacio de una habitación, o un paisaje, o un grupo de figuras sobre la superficie de una pintura. De hecho, si es que proyecta algo, proyecta la superficie de la pintura en sí. Se trata de una transferencia en la que nada cambia de lugar. Podría decirse que las cualidades físicas de la superficie se transfieren a las dimensiones estéticas de la misma superficie. Y, como se ha demostrado, esos dos planos -el físico y el estético- resultan ser el mismo plano: coextenso y, a través de las abscisas y ordenadas reticulares, coordinado. Visto de esta forma, el fundamento de la retícula nos remite a un abierto y decidido materialismo<sup>15</sup>.*

Según Krauss, lo único que se proyecta en la retícula es la superficie de la pintura en sí. Para ella, la aparición de la retícula supuso el rechazo por parte del arte, de la narración y el discurso, de manera que entrábamos así en un terreno de estética y visualidad pura. Es por esta razón que nos habla de materialismo. Cuando se anula el componente narrativo, la *storia* albertiniana, en una obra solo permanecen las cualidades estéticas de la misma que se unen a las características físicas y matéricas de la superficie donde se ha realizado. Así pues, la retícula será la encargada de ordenar esa superficie física, uniéndose a ella y fundiéndose ambas en un solo plano.

¿En qué lugar deja a nuestras luminofotocinéticas el análisis de Krauss? ¿Podemos concluir que no se trata de la retícula, pero, aun así, la misma perspectiva ha anulado la narratividad del suceso? Eliminar de esta manera la construcción de la estructura en la perspectiva de la categoría de retícula estimo que es un tanto precipitada. Desde el punto de vista físico o matemático, la red kraussiana no deja de ser uno de los tres planos euclidianos que componen la realidad representada, tan solo ha cambiado el punto de fuga que ha dejado de estar presente a ser un lugar en el infinito, de este modo los rayos de proyección se comportan de forma paralela proyectando las cosas teniendo en cuenta sólo dos dimensiones, esto es, se ha aplanado el espacio detrás del velo o pantalla para acabar coincidiendo con la misma superficie. Es decir, la red, la retícula es solo un caso dentro de la representación en perspectiva.

Es decir, incluso en la proyección cónica central de las imágenes del proyecto, existe

<sup>15</sup> Krauss, Rosalind (2007). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (1996). Madrid: Alianza Editorial, p. 28.

una doble retícula, la invisible y subyacente kraussiana y la propia de la construcción cónica del punto de vista de la cámara.

Pero ¿en qué consiste la perspectiva? Un primer acercamiento nos ofrece la misma percepción visual humana, podemos convenir en que es uno de los métodos de representación más cercanos a la visión natural, en el caso de la perspectiva de tres focos.

La propia epistemología de la palabra nos aclara que la palabra perspectiva, entre otras cosas, significa “panorama”, “punto de vista”, “técnica que consiste en representar objetos tridimensionales en superficies bidimensionales, “algo que se cree o se espera que sucederá”, “probabilidad”, etc.

Del latín tardío *perspectivus*, y este derivado del latín *perspicere*, o *perspecere* ‘mirar a través de’, ‘observar atentamente’. Está compuesto por el prefijo *per-*, que implica “a través de o completamete, y el verbo *specere/spicere*: observar, mirar.

El término procede del francés *perspective* (óptica, el estudio de la luz y la visión), palabra atestiguada desde el siglo XIII, del latín medieval *perspectiva* (óptica), a su vez del latín *prospectos* (panorama, la vista a lo lejos, punto de vista, perspectiva), participio de *prospicere* (mirar a lo lejos, hacia adelante, prever, ver lejos el porvenir, considerar).

Así mismo, el verbo *specere/spicere* se asocia a la raíz indoeuropea *spek-* (observar), también relacionada con las palabras latinas *spectum*, *speculari*, *species*, etc. presente en el griego (*skopein*= ver). El verbo está presente en palabras como *spectrum*, *speculo*, palabras origen de espectro o espejo.

Es decir, la mirada absoluta a través de un velo de lo real y representado en un cuadro o imagen podríamos considerarla como espectros que nos muestran lo que una vez fue contemplado. En definitiva, esta imagen resultante puede ser un constructo resultado de un mecanismo pero que, teniendo en cuenta lo determinado por Erwin Panofsky<sup>16</sup>, nos aporta, además de su propio formalismo y exactitud matemática, una determinada mirada cargada de conocimiento y simbología del momento cultural o histórico en que se produjo, pues no será igual la perspectiva del Renacimiento que la del Barroco, o la de Italia con respecto al norte de Europa<sup>17</sup>.

Sostiene Panofsky que la perspectiva posee en sí misma una doble naturaleza que en definitiva conduce a una ambivalencia y apreciación crítica por parte de cada época o ámbito cultural que la considere:

16 Panofsky, E. (1983). La perspectiva como forma simbólica (1927). Barcelona: Fabula Tusquets Editores.

17 Panofsky, E. (1983). *Op. cit.* p. 50.

*La concepción perspectiva, bien sea valorada e interpretada en el sentido de la racionalidad y el objetivismo, bien en el sentido de la contingencia y el subjetivismo, se funda en la voluntad de crear el espacio figurativo (a pesar de la continua abstracción de lo psicofisiológicamente «dado») a partir de los elementos y según el esquema del espacio visual empírico. La perspectiva matematiza este espacio visual, pero es precisamente este espacio visual aquello que ella matematiza. La perspectiva es un orden pero un orden de apariencias visuales.*<sup>18</sup>

Pero, en definitiva, nos ofrece el marco reticular del espacio de representación necesario para nuestro mundo fenomenológico y psico-perceptivo. Así pues, la construcción y representación de nuestra realidad, nuestro entorno puede asimilarse y considerarse en total plenitud en sociedad.

Retomando las palabras de Alberti acerca del cuadro como ventana, o incluso como velo, y teniendo en cuenta la cualidad del mismo como zona de paso, encontramos otra característica de la fotografía o el cuadro bidimensional de comportarse como un umbral, es decir, su cualidad de límite, de ser la interfaz o membrana de relación entre dos ámbitos, por un lado, la realidad o aquello a representar o narrar y por otro, lo representado, la imagen. Esto es, la cualidad liminar del plano y soporte de representación.

Desde un punto de vista antropológico, pues es en esta ciencia en donde tiene lugar la concepción de la idea de lo liminar, el término *liminaridad*, derivado de la palabra latina “limen”, que significa “umbral” o “frontera”, se refiere a un estado subjetivo psicológico, neurológico o metafísico, consciente de estar en la zona de transición de o entre dos planos existenciales diferentes. Es una noción que abarca la ambigüedad y la indeterminación, y se manifiesta en muchas formas dentro del arte contemporáneo. Es un concepto difícil de describir visualmente, pero ha sido un recurso o elemento narrativo que ha sido usado de diversa manera por artistas contemporáneos.

Efectivamente, esta idea nos ofrece más a nuestro análisis si la contemplamos desde la ciencia antropológica, pues este término fue conceptualizado originalmente por primera vez en 1909 por Arnold Van Gennep en su texto *The Rites of Passages*<sup>19</sup>, a través de sus estudios antropológicos sobre los rituales de transición, de paso de una edad a otra o de un estatus social a otro. Su trabajo presenta la noción de que el estado liminar acompaña “todo cambio de lugar, estado, posición social y edad” ya que reconoce el “umbral como el comienzo de un estado o acción”

18 *Ibidem*, p. 53.

19 Van Gennep, A. (1969). *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.

Abundando en la idea, Victor Turner<sup>20</sup> afirma que los estados liminales no están necesariamente “confinados a la definición cultural”. Así mismo, considera que la vida del hombre se puede considerar que está en permanente crisis, puede producirse en ella cualquier cambio de un estado a otro en cualquier momento. Como resultado, la definición de liminalidad ha evolucionado para incluir la indefinición, ambigüedad, apertura e indeterminación.

Por otro lado, el filósofo español Eugenio Trías estudia ampliamente la idea de límite llegando a ser un asunto central en su obra. En títulos como *Los límites del Mundo*<sup>21</sup> o *La idea de Límite*<sup>22</sup> Trías defiende el rango ontológico del concepto al contrario que Kant, Hegel o el mismo Wittgenstein, que lo consideraban como restrictivo o lógico-lingüístico. Gracias a este punto de partida, concluye Trías, se puede definir lo que somos como habitantes del límite o de la frontera entendida en su acepción topológica romana, espacio donde es posible vivir o alimentarse como seres limítrofes.

Así pues, gracias a estas consideraciones podemos considerar que las superficies de los cuadros y de las fotografías, es decir, en nuestro caso, las luminofotocinéticas se comportan como zonas de paso de un mundo de representación a otro en donde no es posible ya su experiencia visual, pues, como se indica más adelante y se sostiene en mi tesis, las luminocinéticas son hechos efímeros que sólo pueden comprenderse, contemplarse en su totalidad si recurrimos a la interfaz, al cuadro-ventana, al velo-pantalla de la imagen fotográfica. Aún más, esta tipología de obra ofrece la posibilidad de relación entre una vivencia factual del entorno dado de otro modo al habitual, y esto solo ha sido posible gracias a la experimentación plástica.

Con ellas podemos relacionarnos, podemos establecer nuevas categorías de espacios intangibles y nuevos discursos y narraciones, nuevas *storias* en relación al entorno dado, la ciudad, tal vez encontrando similitudes o conexiones con las propuestas topológicas de Foucault<sup>23</sup>, sus propuestas de *Utopías y heterotopías*, espacios imposibles y reales pero no considerados como normalizados. Entiendo sus espacios heterotópicos desde el concepto ya alumbrado por Trías y Turner, lugares habitables para momentos de transición, según Foucault son “espacios otros”, “contra-espacios”, “lugares reales fuera de todo lugar”.

20 Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols*, Nueva York: Ithaca [traducción castellana: La selva de los símbolos], Siglo XXI, Madrid, 1980.

21 Trías, E. (1986). *Los límites del mundo*. El Ciervo, 35(423), 39-39.

22 Trías, E. T. (2006). *La idea de límite*. En *La interpretación del mundo: cuestiones para el tercer milenio* (pp. 169-190). Anthropos.

23 Foucault, M. (1978). *Espacios otros: utopías y heterotopías*. Carrer de la Ciutat, 1978, núm. 1.

Estos son residuos espaciales que las sociedades generan en las áreas que las rodean y que están reservados a aquellos que pueden representar una deriva o desviación a la normalidad exigida que rige la vida cotidiana de esa sociedad. Para Foucault, el paradigma del lugar heterotópico es el cementerio, la ruina, lo abandonado, es el lugar “absolutamente otro”.

Y desde esta misma óptica podríamos relacionar la propuesta artística con otra idea que tiene que ver con las zonas intermedias, esos espacios intersticiales entre lugares claramente definidos bien por su funcionalidad o por su identidad, que participan de ambas, abundando en la idea umbral o de límite pero esta vez estableciendo esas relaciones de membrana encontramos los espacios que Gilles Clement llamó “el tercer paisaje”<sup>24</sup>. Los considera como el conjunto de lugares “residuales” de la actividad humana en el territorio y que ocupan generalmente los límites de la ocupación con respecto a la naturaleza virgen, es decir, los espacios abandonados por una u otra razón.

Pero sus ideas son muy significativas en cuanto Clement relaciona estos espacios residuales, el Tercer paisaje, con la actividad cultural:

1 El Tercer paisaje puede ser considerado como un fragmento compartido de una conciencia colectiva, con la condición de que el dominio compartido se encuentre en el seno de una misma cultura.

2 El Tercer paisaje aparece culturalmente en referencia al territorio organizado y por oposición a este.

3 La forma de un territorio organizado puede variar en función de las culturas.

4 En cualquier circunstancia, el Tercer paisaje puede considerarse una parte de nuestro espacio vital entregada al inconsciente. Se trata de unas profundidades donde los acontecimientos se almacenan y se manifiestan de una manera aparentemente irresoluta.

5 Un espacio vital desprovisto de Tercer paisaje sería como un espíritu desprovisto de inconsciente. Esta situación perfecta, sin demonio, no existe en ninguna cultura conocida.<sup>25</sup>

Es muy curioso el paralelismo que encontramos entre las ideas de Clement y la evolución del Arte, podríamos establecer que el comportamiento de los distintos avances y logros ocurre siempre en los límites de los distintos lenguajes y disciplinas. Es decir, el Tercer paisaje en el arte son las vanguardias y demás tendencias, las cuales van abriendo nuevos territorios para su exploración, son el *demonio* de toda cultura que apunta Clement y que se opone al orden establecido.

Por otro lado, y haciendo una lectura más literal de las ideas de Clement así como las

24 Clement, G. (2007). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: GGmínima. pp. 10-15.

25 Clement, G. *Op. cit.* pp 57 y 58.

de Foucault, estas no hacen sino afianzarnos en nuestras propuestas de experimentación y exploración de esos nuevos/residuales/no lugares, territorios vírgenes que el tejido urbano nos ofrece.

Pues bien, teniendo esta base conceptual que soporta la categoría de espacio heterotópico, fronterizo y residual o liminar, la elección del escenario en el que se realizan las fotoluminocinéticas que aquí se presentan es fundamental para entender la naturaleza de la propuesta plástica. El espacio, la perspectiva central elegida en los vanos de las arcadas del depósito es el lugar idóneo para que los distintos mensajes cobren singular relevancia. Lugares otros en donde lo fronterizo tiene lugar, lugares habitables para estos ritos de paso que son las obras efímeras del proyecto, pues como sostiene Bourriaud

El arte, porque está hecho de la misma materia que los intercambios sociales, ocupa un lugar particular en la producción colectiva. Una obra de arte posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana: su (relativa) transparencia social. Si está lograda, una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al diálogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana que Marcel Duchamp llamaba “el coeficiente de arte”, un proceso temporal que se desarrolla aquí y ahora<sup>26</sup>.

[...]Los artistas exponen y exploran el proceso que conduce hasta los objetos, hasta el sentido. El objeto es sólo un bappy end del proceso de exposición, como lo explica Philippe Parreno: no presenta la lógica conclusión del trabajo, sino un acontecimiento<sup>27</sup>.

Además de la interdisciplinariedad lingüística, en cuanto a la metodología empleada que se desarrolla en las piezas, la ambigüedad y transitoriedad, lo efímero del material con el que se construyen y su entidad eminentemente transparente al modo en que lo deduce Trías a partir del estudio del Gran vidrio Duchampiano, se genera el verdadero sentido de las obras mediante el reflejo de las mismas en el entorno liminal, tanto por la literalidad de la arquitectura como por la naturaleza del lugar en donde se desarrollan.

Abundando en Trías, y tal como induce su pensamiento en relación al eros y a lo poético<sup>28</sup>, es decir, en cuanto al deseo y lo realizado, si consideramos las obras expuestas como sutiles dispositivos relacionales que entablan cada una de ellas su propia dialéctica con lo abordado, con lo narrado, y el entorno en donde se producen, no es menos cierto que estas participan de la idea liminar de umbral de conexión, de interfaz de contacto entre uno y otro.

Es decir, los distintos umbrales de paso, esta arquitectura que sostiene el devenir de lo

26 Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. p. 49.

27 Bourriaud, N. *Op. cit.* p. 65.

28 Trías, E. (1997). *El artista y la ciudad* (Vol. 140). Barcelona, España: Anagrama.

trazado sutilmente en el intangible aire, son parte consustancial de la propuesta ontológica que emerge de la aparición de la palabra en el soporte fotográfico.

## EL PROYECTO *POSSESSIONS NOT OWNED: LO INTANGIBLE SUMERGIDO*

Este proyecto es una serie de luminofotocinéticas realizadas en el espacio expositivo de la Cisterna, lugar en donde se mostrarían más tarde, y que pertenecen al proyecto mayor: *Possessions not owned*. Esta serie fue realizada durante la estancia de investigación en la *Faculdade de Belas Artes* de Lisboa en el verano de 2022.

El proyecto se ha podido desarrollar gracias a la estancia de investigación en el *Centro de Investigação e de estudos de Belas-Artes* (CIEBA) y se enmarca dentro de los trabajos de investigación que se proponen en el proyecto de investigación del Plan Propio de la Universidad de Málaga titulado *Indicadores intangibles del paisaje urbano mediante ulpaes (Urban Landscape Artistic Perception Expert System ULPAES) implementados mediante realidades mixtas*.

Como se puede apreciar, este trabajo sigue las mismas pautas metodológicas que los proyectos anteriores en los que he realizado luminofotocinéticas. Estas, es decir, las fotografías de las acciones con luz, describen trayectorias lineales ocupando el espacio de la sala en diversas composiciones. Por otro lado, también son textos que expresan textos e ideas, como los ya expresados en anteriores proyectos como por ejemplo en la serie *Espacios disponibles*.

Sin entrar de lleno en el proceso material de producción de estas obras, podemos decir que la metodología se articula en distintos niveles teórico-prácticos, por un lado y de manera más procesual y plástica, encontramos la propia técnica o proceso luminocinético documentada mediante la fotografía en exposición prolongada, pero por otro lado, y este es realmente el más importante, se sitúa la metodología que sustenta la producción en los lugares determinados en cada una de los distintos proyectos que componen esta línea investigadora plástica. Es decir, el entorno arquitectónico y urbano que designa y significa de manera radical el sentido de estas acciones lumínicas. El ámbito espacial en donde se desarrollan las acciones con luz es crucial para entender todas las dimensiones plásticas y artísticas de la propuesta.

Con esta metodología y proceso se convierte la superficie del papel fotográfico en la ventana virtual en donde es posible presenciar toda la trayectoria tridimensional de la acción gracias a la captura de la luz en movimiento gracias a la exposición prolongada con el obturador de la cámara en posición B (*Bulb*).

*Espacio romántico disponible. 2017.*

El trabajo desarrollado en la Cisterna, el cual se titula de la misma manera que la propuesta expositiva, se enmarca en el proyecto mayor *Possessions not owned*, continuación del trabajo comenzado en otras series y trabajos anteriores, como es el ya citado *Espacios disponibles*. Si bien en esta el proyecto consistía en la categorización mediante el sintagma “espacio disponible” de los conceptos concernidos, en la serie que nos ocupa estos conceptos entran en crisis mediante la negación de su posibilidad apriorística conocida y asumida por la sociedad, que las da por hecho por sí mismas. El análisis puede concluir con la problemática planteada en situación abierta pues todas las frases son, además de afirmaciones, preguntas directas al espectador pues es él el interpelado.

Además de esta serie, presento la serie *Banderas/Flags/Bandeiras*. Son también luminofotocinéticas realizadas mediante el mismo proceso fotolumínico, aunque en esta la preocupación principal es constructiva. Las trayectorias establecen cuerpos cónicos o en revolución y, gracias a los instrumentos lumínicos usados, la reconstrucción de la trayectoria nos presenta diversas composiciones usando los distintos colores de las banderas de los países representados.

## ARTICULACIÓN DEL PROYECTO DENTRO DE LAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN DEL AUTOR

Estimo que para situar el presente proyecto dentro de la extensa actividad investigadora teniendo como centro la experimentación y producción plástica es necesario que haga un resumen de toda ella en relación a los principales asuntos de preocupación que han servido para estructurarla.

Comenzando por la primera producción, he de indicar que se configura en torno a la pintura y el collage y siendo este el procedimiento de aproximación al objeto y en definitiva a lo escultórico. En las primeras exposiciones, como la muestra individual de 1989 *Sour*

*Preámbulos. 1997.*

*Mash...Old N.º 7*<sup>29</sup>, las obras expuestas plantean esta problemática, los objetos que sirven a estos collages son recopilaciones y documentaciones personales del autor, son un primer acto de consideración del evento y la cotidianidad como nudo gordiano que hay que desenrañar. Así pues, la exposición de 1990 titulada *Los paraísos artificiales*, en la Galería Carmen Romero continúa esta labor de adjuntar el objeto, esta vez de naturaleza orgánica y vegetal, a la superficie del cuadro.

Es este asunto fenomenológico lo que ocupa el interés de forma determinada en la experimentación de los años siguientes, pues en 1992 suceden dos proyectos clave para comprender la intensidad de esta línea de trabajo: las exposiciones *Una habitación dentro de otra*<sup>30</sup> y *El pasillo naranja*<sup>31</sup> son claros ejemplos de lo que sostengo. Son proyectos ya eminentemente escultóricos e instalativos en los que se articulan argumentos acerca de lo cotidiano y del evento fenomenológico aunque revestido de cierta surrealidad. Esta dimensión escultórica e instalativa por fin encontrada se profundizará en los siguientes proyectos, como el de 1995 *Los bosques interiores*<sup>32</sup>, pues son un conjunto de instalaciones site-specific en el interior del espacio expositivo.

Pero será en el proyecto *Oscuro cuerpo resplandeciente*<sup>33</sup> en donde aparecerá la nueva dimensión o línea de trabajo que irá desarrollándose con el tiempo. Teniendo al cuerpo como idea principal y sobre la que girará la experimentación, se configuran las distintas intervenciones y piezas escultóricas que se presentan en las salas. Pues usando la técnica o proceso luminocinético experimentado en la serie *Preámbulos*, que se mostraron en la exposición resultado de la VIII Beca Picasso<sup>34</sup>, más tarde realizo la serie de acciones con fuego titulada *Danzas para un coloso en llamas* y que se documentan con la producción fotográfica expuesta en el proyecto ya citado de *Oscuro cuerpo resplandeciente*. Estas acciones materializan con los movimientos y trayectorias el cuerpo de un gigante que ocupa de forma imperceptible todo el espacio expositivo que solo será posible su contemplación una vez sea revelada la imagen latente del soporte fotográfico.

29 Marín-Clavijo, Jesús (1989). *Jesús Marín's Sour Mash... Old N.º 7. Obra 1988-9*. [Cat. exp.]. Málaga: Edición del autor.

30 Marín-Clavijo, Jesús.; SWARTZ, J. (1992). *Jesús Marín: Instalación*. [Cat. exp.]. Málaga: Diputación Provincial.

31 Marín-Clavijo, Jesús (1992). *El pasillo naranja*. [Cat. exp.]. Málaga: Edición del autor.

32 Marín-Clavijo, Jesús (1995). *Los bosques interiores*. [Cat. exp.]. Universidad de Málaga.

33 Marín-Clavijo, Jesús (1998). *Oscuro cuerpo resplandeciente*. [Cat. exp.]. Málaga: Obra Cultural de Unicaja.

34 Marín-Clavijo, Jesús (1999). *8ª Beca Picasso para las artes plásticas: "WrK" Jesús Marín*. [Cat. exp.]. Málaga: Fundación Picasso.



*Danzas para un coloso en llamas*. 1998.

Como se puede deducir de este resumen de la actividad artística, las líneas de investigación, aunque varias y diversas, se complementan y confluyen unas en otras, prevaleciendo siempre la experimentación plástica en torno a los límites del lenguaje escultórico, pues es allí en la frontera en donde se puede comprender exactamente en qué consiste su naturaleza. Así pues, considerando el principal logro investigador que conforma la ya anteriormente citada tesis doctoral *La captura de la luz en movimiento como medio escultórico*, la luminofotocinética es una manifestación más de la Escultura, y es aquí en donde debemos ubicar el presente proyecto desde el punto de vista experimental, y a la vez, en el campo narrativo de lo fenomenológico como asunto temático.

## ARTICULACIÓN DEL PROYECTO ACTUAL DENTRO DE LA LUMINOCINÉTICA

Como se ha indicado anteriormente, el proyecto es la continuación del comenzado en el Laboratorio de experimentación, y titulado *Possessions not owned*, que se desarrolló durante el mes de trabajo disfrutado en dicho espacio investigador en el año 2019. Aquí continué a escribir directamente con luz siguiendo la línea marcada por el proyecto de los años 2017 a 2020 y titulado *Espacios disponibles*.

Espacio humano disponible. 2017.



Si bien, desde el punto de vista procesual se enmarca en la línea de trabajo comenzada en el año 1997 con la serie de luminocinéticas llamadas *Preámbulos*, que se caracteriza en la sustanciación del cuerpo antropomórfico del autor en un determinado lugar, tanto en los instrumentos lumínicos usados como en la concepción misma del proyecto, es radicalmente diversa.

En estos trabajos la apuesta viene dada por la materialización directa mediante el lenguaje escrito de ideas que se enuncian en frases cortas que sostienen una negación de propiedad de conceptos, ideas y cosas que consideramos pertenecientes por derecho natural en casi todos los casos a la persona, y que son atributos que construyen al individuo de forma orgánica. Así pues, la negación de estos sostenida en las frases establece un sistema crítico que cuestiona esas ideas asumidas de forma apriorística por todos, y que viene a enfrentarnos con una posibilidad de sustracción impuesta en la sociedad occidental de forma imperceptible.

Aunque la nueva dirección teórica tomada con estos proyectos en la línea de investigación que sustenta la luminocinética tiene un marcado sentido literario, se establece a partir de su implementación en los lugares y espacios arquitectónicos una continuación con los trabajos previos de los proyectos como *Oscuro cuerpo resplandeciente* o *WrK*. En estos, la ocupación de los espacios expositivos fue la dirección principal tomada partiendo de la

Lie. Possessions not owned. 2019.



metodología *site-specific*. Es decir, aunque la literalidad narrativa es la primera lectura en el proyecto que nos ocupa, sí que es importante señalar la naturaleza espacial del mismo y su continuidad con los trabajos mencionados, el carácter espacial y escultórico de la propuesta.<sup>w</sup>

En los trabajos mencionados, que datan de finales de los 90 y que continúan en la primera década del 2000, la ocupación directa de los espacios expositivos es el asunto principal, pues se realizan trayectorias que trazan estos ámbitos arquitectónicos en sus distintas dimensiones con el ánimo de determinar la relación del cuerpo del autor con dichos espacios. Las acciones se titulan “horizontal”, “vertical”, “espirales” ... con el ánimo de señalar esta característica dimensional escultórica, pero también considero en todas ellas la acción que las materializa como el evento fenomenológico que es el núcleo teórico y plástico de las obras.

En este sentido hay que entender y situar las otras subseries que se presentan en el proyecto actual, las luminocinéticas de *Multitudes* y *espirales* tienen este componente de acción efímera de un momento dado en un lugar determinado que aúna el evento fenomenológico con la metodología *site-specific*.

Finalmente nos queda situar en esta línea de investigación la subserie *Bandeiras/Flags/Banderas*. Dichas piezas se ubican conceptualmente a caballo entre las series de tra-

yectorias espaciales y las series de textos escritos. Realmente son construcciones cilíndricas y cónicas, cuerpos de revolución que se materializan con instrumentos lumínicos específicos para el caso, unas sencillas lámparas alargadas del tipo fluorescente y coloreadas con tonos primarios de color-luz han servido para la materialización de las estructuras que se aprecian. Si entendemos que las combinaciones de colores se ejecutan de la manera en que representan los distintos países, nos encontramos entonces con el significante “bandera”.

## COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DEL PROYECTO

Las series de luminofotocinéticas que se realizaron en la Cisterna componen el proyecto conjunto *Possessions not owned: Lo intangible sumergido* y fueron:

- *Possessions not owned*. Es una continuación del proyecto que se produjo en el Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de Málaga durante el año 2022. Se realizaron usando un instrumento lumínico que altera su tono aleatoriamente en el tiempo. De este modo, se elaboraron las siguientes piezas estructuradas según el tema o la línea de trabajo abordada:
  - Con el asunto del Cuerpo, se produjeron nueve piezas.
  - Teniendo a la Moral como centro temático, se elaboraron once trabajos.
  - Finalmente, con la trama Política como argumento, se hicieron otras ocho obras.
- *Banderas/Flags/Bandeiras*. Usando otros materiales lumínicos se produjeron seis piezas con las banderas de Portugal, España, Ucrania y otras composiciones cromáticas.
- *Multitudes y espirales*. En estos trabajos se abordan métodos y conceptos ya habituales en los distintos proyectos con la luminocinética como proceso principal desde los inicios de esta línea de investigación plástica.

Sin embargo, las que se expusieron en la exposición *The submerged intangible* fueron una selección de estas series:

- *Pensamento, Alma y Pussy*. De la subserie *Possessions not owned*.
- *Portugal, Ucrania, España*. De la subserie *Banderas/Flags/Bandeiras*.

Con todas ellas se produjo una pequeña edición fotográfica de los seis ejemplares de 50 x 70 cm e impresas en papel Hahnemühle que se mostró en la exposición colectiva *The Submerged intangible* celebrada en la sala Cisterna de la Faculdade de Belas-Artes de Lisboa en el mes de junio de 2023.

## LOS TEXTOS DE LAS LUMINOCINÉTICAS

Lo que sigue es la relación estructurada de los textos que aparecen en las luminofotocinéticas del proyecto que nos ocupa. Como se ha indicado anteriormente, la unicidad del proyecto se consigue elaborando los distintos mensajes mediante una misma frase en la que se va sustituyendo el sujeto pasivo motivo de la posesión contradicha. Así pues, en la misma frase se alude a una idea como poseída para inmediatamente negar dicha posesión.

Las luminocinéticas se han clasificado según el idioma con el que se han escrito y, a partir de esto, según tres categorías o conjuntos de conceptos. Estos son asuntos relacionados con el cuerpo, con la moral y con la política, tres ámbitos que dimensionan casi en totalidad la identidad de cada persona.

<i>POSSESSIONS NOT OWNED: BODY</i>	<i>POSSESSIONS NOT OWNED: MORAL</i>	<i>POSSESSIONS NOT OWNED: POLITICS</i>
<i>O teu corpo não é teu</i>	<i>A tua alma não é tua</i>	<i>Your country is not yours</i>
<i>You air is not your air</i>	<i>Teu pensamento não é teu</i>	<i>Your grave is not yours</i>
<i>Your body is not your body</i>	<i>Tua mente não é tua</i>	<i>Your history is not yours</i>
<i>Your dick is not your dick</i>	<i>Your lie is not your lie</i>	<i>Your home is not yours</i>
<i>Your food is not your food</i>	<i>Your mind is not yours</i>	<i>Your language is not yours</i>
<i>Your kidney is not yours</i>	<i>Your moral is not your moral</i>	<i>Your memory is not yours</i>
<i>Your liver is not yours</i>	<i>Your religion is not yours</i>	<i>Your nation is not your nation</i>
<i>Your lung is not yours</i>	<i>Your sin is not your sin</i>	<i>Your person is not yours</i>
<i>Your pussy is not your pussy</i>	<i>Your soul is not yours</i>	
	<i>Your truth is not yours</i>	
	<i>Ypur virtue is not yours</i>	

**Body:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Dick:** Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Liver:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Pussy:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Mind:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Soul:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Lie:** Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.

**Truth:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Country:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.

**Grave:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Home:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.

**Memory:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Family:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.

**Nation:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Corpo:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.

**Alma:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Pensamento:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.

**Mente:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Possessions not owned*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Portugal:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Bandeiras/Flags/Banderas*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.

**España:**  
Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Bandeiras/Flags/Banderas*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.



**Ucrania:**

Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Bandeiras/Flags/Banderas*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.

**Azul, vermelho, green:**

Luminofotocinética de la serie *Lo intangible sumergido*, del proyecto mayor *Bandeiras/Flags/Banderas*. Cisterna, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. 2022.

**REFERENCIAS**

- Albrecht, H. J. (1981). *Escultura en el siglo XX: conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona: Blume.
- Arnheim, R., & Orduña, M. C. (1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1994). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C., Dols Rusiñol, J. (1976). *El Salón de 1846*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Foucault, M. (1978). Espacios otros: utopías y heterotopías. *Carrer de la Ciutat*, 1978, núm. 1.
- García, E. L. (1987). Mieke BAL, Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología), Madrid, Cátedra, 1985. Traducción de Javier Franco. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 3(1), 165-168.
- Gilles, C. (2007). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: GG mínima.
- Gombrich, E. H. (1996). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.
- Krauss, Rosalind (2007). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (1996). Madrid: Alianza Editorial.
- Le Breton, D. (2015). *Elogio del caminar* (Vol. 58). Madrid: Siruela.
- Marín-Clavijo, J. (1989). *Jesus Marín's Sour Mash... Old N° 7. Obra 1988-9*. [Cat. exp.]. Málaga: Edición del autor.
- Marín-Clavijo, J.; SWARTZ, J. (1992). *Jesús Marín: Instalación*. [Cat. exp.]. Málaga: Diputación Provincial.
- Marín-Clavijo, J. (1992). *El pasillo naranja*. [Cat. exp.]. Málaga: Edición del autor.
- Marín-Clavijo, J. (1995). *Los bosques interiores*. [Cat. exp.]. Universidad de Málaga.
- Marín-Clavijo, J. (1998). *Oscuro cuerpo resplandeciente*. [Cat. exp.]. Málaga: Obra Cultural de Unicaja.
- Marín-Clavijo, J. (1999). *8ª Beca Picasso para las artes plásticas: "WrK" Jesús Marín*. [Cat. exp.]. Málaga: Fundación Picasso.
- Marín-Clavijo, J., et al. (2015) *La captura de la luz en movimiento como medio escultórico* [en línea]. Universidad de Málaga. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10630/10501>> [Consulta: 1 de julio de 2023].
- Moore, H., & Julibert, E. (2011). *Ser escultor*. Barcelona: Elba.
- Panofsky, E., & Gil, R. A. (1979). *El significado en las artes*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (1995). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, E. (1983). *La perspectiva como forma simbólica* (1927). Barcelona: Fabula Tusquets Editores.

- Ramírez, J. A. (2003). *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones* (Vol. 2). Siruela.
- Ramírez, J. A. (1983). *Edificios y Sueños Ensayos Sobre Arquitectura y Utopiá*. Universidad de Málaga.
- Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista* (Vol. 7). Siruela.
- Van Gennep, A. (1969). *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Trías, E. (1986). Los límites del mundo. *El Ciervo*, 35(423), 39-39.
- Trías, E. (1997). El artista y la ciudad (Vol. 140). Barcelona, España: Anagrama.
- Trías, E. (2006). La idea de límite. En *La interpretación del mundo: cuestiones para el tercer milenio* (pp. 169-190). Anthropos.
- Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols*, Nueva York: Ithaca [traducción castellana: La selva de los símbolos], Siglo XXI, Madrid, 1980.
- Wajcman, G. El arte, el psicoanálisis, el siglo. En Aubert, et al. *Lacan el escrito, la imagen*. México: Siglo Veintiuno editores, 2001: 41-73.
- Zola, É. *L'Écran. Correspondance*. Paris-Montreal: Ed. B. H. Bakker, 1979.

## MATERIA VIBRANTE / VIDA SOCIAL DE LOS OBJETOS/ ASFALTO COMO TEXTUALIDAD

[Reflexiones en torno al *Atlas de objetos abandonados* (2012-2021) en general y la seriefotográfica *Asphalt Reading*, (2023) en particular]

JESÚS PALOMINO-OBREGÓN

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### RESUMEN

Este ensayo pretende analizar el proyecto de Jesús Palomino *Atlas de objetos abandonados* (2012-2021), un archivo visual que documentó a lo largo de casi una década sus paseos *à la dérive* en diversas ciudades del mundo. Fruto de esa práctica del **caminar como experiencia estética** surgió esta extensa colección de imágenes que recoge el encuentro casual de objetos desechados, ahora vueltos a insertar en el circuito de valor cultural en virtud de su resignificación artística. Haciendo uso de las reveladoras propuestas discursivas de la filósofa estadounidense Jane Bennett en torno al **ecocriticismo** y las reflexiones del antropólogo hindú-americano Arjun Appadurai sobre la circulación de objetos-mercancía en la vida social, Palomino propone vincular su propuesta estética con las recientes preocupaciones del **nuevo materialismo** y su entendimiento del poder de los objetos (**thing-power**).

### ABSTRACT

This essay attempts to analyze Jesús Palomino's project *Atlas of Abandoned Objects* (2012-2021), a visual archive that documented his walks *à la dérive* in various cities around the world for almost a decade. As a result of this practice of **walking as an aesthetic experience**, arose this extensive collection of images that documented the casual encounter of discarded objects, now reinserted in the circuit of cultural value by virtue of its artistic resignification. Making use of the revealing discursive proposals of the American philosopher Jane Bennett around **ecocriticism** and the reflections of the Indian-American anthropologist Arjun Appadurai on the circulation of commodity-objects in social life, Palomino proposes to link his aesthetic proposal with the recent concerns of the **new materialism** and its understanding of the power of objects (**thing-power**).

### PALABRAS CLAVE

Atlas visual  
Ensayismo documental  
Dérive, poder objetual  
Nuevo materialismo  
Textualidad

### KEY WORDS

Visual atlas  
Documentary essayism  
Dérive, thing-power  
New materialism  
Textuality

# MATERIA VIBRANTE / VIDA SOCIAL DE LOS OBJETOS/ ASFALTO COMO TEXTUALIDAD

## 1. CAMINAR EN LA CIUDAD; SIGNIFICAR EL ENCUENTRO

La razón del proyecto *Atlas de objetos abandonados* (2012-21) la encontré caminando. En concreto, documentando al andar con una pequeña cámara digital de bolsillo los objetos abandonados encontrados en la calle. He de reconocer abiertamente que:

Andar en la ciudad por simple curiosidad es una actividad a la que he dedicado muchas horas de mi vida. Sin ánimo de exagerar, diría que estos paseos realizados sin un plan definido, un poco a la deriva, se han convertido para mí en un archivo de mundanidad extraordinario.

(Palomino 2017, pág. 99)

Estos cotidianos ejercicios de *flânerie*<sup>1</sup> llevados a cabo *sin mayor pretensión que el andar mismo*, con el tiempo se han convertido en una práctica estética de gran significación personal. No exageraría si reconociera que he caminado extensamente las ciudades de Chicago, Nueva York, Hong Kong, Shen Zhen, Sao Paulo, Ámsterdam, Róterdam, Bruselas, París, Berlín, Barcelona, Madrid, Sevilla, Kuala Lumpur, Moscú, Ulaan Baator, Nápoles y la hermosa Sarajevo en Bosnia-Herzegovina. De todas ellas guardo singulares recuerdos, pero quizás sea la capital de Bélgica, la que marcó mi interés por el caminar de una manera más decisiva, ya que fue precisamente en Bruselas donde comencé de modo exhaustivo la recolección de imágenes y la documentación fotográfica de estos encuentros fortuitos. En mi web ([www.jesupalomino.com](http://www.jesupalomino.com)) expliqué de esta manera mi vivencia del caminar como práctica estética y documental:

<sup>1</sup> *Flânerie* deriva del término francés *flâneur* que significa: paseante callejero. La palabra *flânerie* se podría entender como callejeo o vagabundeo, y haría referencia a la actividad de vagar por las calles sin rumbo ni objetivo concreto, permaneciendo abierto y receptivo a todas las vicisitudes e impresiones que salgan al paso. El *flâneur* fue un tipo literario de la Francia del XIX especialmente común en las calles de París que llevaba aparejado un conjunto de rasgos variopintos de personaje indolente, explorador urbano, e individuo curtido. Walter Benjamin en su ensayo *El libro de los pasajes* (escrito bajo la influencia de *El spleen de París* de Charles Baudelaire) convirtió al *flâneur* en objeto de interés estético como figura emblemática de la experiencia urbana moderna.

Entre los meses de septiembre a diciembre de 2012 viví en Bruselas. Mi principal actividad fue andar dando largos paseos. Después de tres meses había visitado andando la mayoría de los distritos de la ciudad. Mi interés era conocer sus diversos barrios, disfrutar de primera mano su interesante arquitectura y tomarle el pulso a la diversidad humana y social de la capital de Europa. Recorrí la ciudad visitando los lugares de interés aunque también dejándome llevar de manera azarosa, paseando a la deriva, hacia zonas menos conocidas o céntricas. Durante esos paseos comencé a tomar imágenes de los objetos que iba encontrando en mi camino. Al comienzo, no presté mayor importancia a la toma de imágenes, haciéndolo de manera espontánea y nada pro-gramática. Después de un par de semanas, advertí la masiva cantidad de objetos que diariamente eran abandonados en el espacio público. Mi interés por documentar el encuentro con todos aquellos objetos en la calle se fue haciendo artísticamente más consciente e intencional. Cada día después de mis paseos al llegar a casa observaba sorprendido la enorme variedad y la precisa singularidad de los objetos encontrados<sup>2</sup>.

La llamativa y amplia variedad de objetos en el espacio público fue quizás la causa de que mi despreocupada mirada *flâneur* deviniera en pulsión *deriva*<sup>3</sup>. Atraído por la enorme avalancha de aquella materialidad desechada e interesado por documentar la tensión del encuentro fortuito con toda aquella materia fuera de lugar, mi andar cotidiano en la ciudad se tornó algo más que mero caminar. Ha sido la investigadora y artista estadounidense Rebecca Solnit en su lúcido e influyente ensayo *Wanderlust. A History of Walking* (Amor en movimiento. Una historia del caminar) la que ha señalado lúcidamente las amplias potencialidades del andar no limitando las posibilidades de dicha práctica a lo meramente físico y funcional afirmando que:

La historia del caminar está aún sin escribir; es una historia secreta cuyos fragmentos pueden ser encontrados en cientos de discretos pasajes en libros, en canciones, en calles, y también en las aventuras personales de casi todo el mundo. La historia corporal del caminar es la de la evolución de los bípedos y la anatomía humana. La mayoría del tiempo caminar es meramente una cuestión práctica, el discreto medio motriz entre dos lugares. Hacer del caminar una investigación, un ritual o una meditación es una posibilidad singular de esta prác-

2 Para acceder al texto original ir al enlace: [http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-AAO\\_Info.html](http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-AAO_Info.html). Consultada el 14 de julio de 2023.

3 Deriva del término francés original *dérive*, es uno de los conceptos básicos del ideario situacionista. La palabra francesa *dérive* significa tomar una caminata sin objetivo específico, normalmente en la ciudad, cuyos fines no son prácticos sino estéticos siguiendo los protocolos de lo que el filósofo situacionista Guy Debord denominó *psicogeografía*. La *dérive* propone una reflexión abierta, lúdica y vivencial de las formas de ver y experimentar la vida urbana. Debord planteó la *dérive* como técnica a través de la que escapar de la rutina diaria, como participación lúdica con la que mirar la ciudad de una forma novedosa y crítica. La *dérive* se posicionaba estéticamente frente a la estandarización de los comportamientos sociales.

tica que, distingue fisiológica y filosóficamente, la manera en la que el cartero trae el correo o un oficinista coge el tren. Lo que quiero decir es que el tema del caminar tiene que ver, en cierto sentido, con otorgar a actos universales significados particulares. (Solnit 2014, pág. 3)

De manera que el desplazamiento a pie en el entorno urbano - que en muchas ocasiones llevé a cabo sin prisas, sin intención precisa y sin objetivo - en Bruselas se tornó en una actividad estéticamente más consciente en razón de la pulsión documentalista ante la singularidad del encuentro con los objetos callejeros. El crítico e historiador del arte Francisco Javier San Martín describió asertivamente este proceso aunando práctica del caminar y observación documental en su texto *Letra blanca sobre fondo blanco: escritura y entropía* en el que identificará las intenciones del proyecto apuntando que:

Un paseante camina por la ciudad sin rumbo fijo ni meta. No se dirige a ningún lugar concreto, aunque el diccionario nos da un nombre preciso para esa actividad tan difusa: está *deambulando*. A su paso, encuentra un colchón tirado en la acera, más adelante un tablón apoyado en la fachada trasera de un edificio, luego un trozo de pizza abandonado y piensa, quizás, que la variedad de los objetos que encuentra hace de la calle algo así como un supermercado de objetos averiados. Puede que haya tenido ocasión de leer a Baudrillard y reflexiona que en la vida de los objetos - que según el filósofo francés “transcurre entre la tienda y el desván” -, a falta de este último espacio de relegación privado, es la calle la que se ha convertido en desván. De cualquier forma, la sucesión de desechos que se encuentra en su paseo despierta su intuición - Berstein con extrema concisión la define como la “inteligencia que comete un exceso de velocidad”- y descubre que no se trata de objetos aislados, de abandonos descoordinados, sino que hay un difuso orden que los aglutina en su abandono, algo así como un mecanismo de agrupamiento de especies biológicas que no han sabido adaptarse al medio, y piensa en formar - aquí hay que decir ya que el paseante es Jesús Palomino y la ciudad es Bruselas, capital política de la UE, en el otoño de 2012 - series o familias de objetos expulsados del hogar, excluidos del funcionamiento social. Hay que insistir en la idea de intuición, la facultad de comprender las cosas sin necesidad de razonamiento, porque Palomino no es un científico en su laboratorio, sino un artista que pasea. (San Martín 2013, pág. 28-29)

La referencia de San Martín al masivo abandono de objetos - expuestos ahora en la vía pública - abrió nuevas posibilidades estéticas de lectura para este proyecto que acabé aunando bajo el título genérico de *Atlas de objetos abandonados*. Aquella búsqueda documentando el estado de “orfandad” de una materialidad fuera de economía, articuló una suerte de taxonomía objetual articulada por una voluntad de clasificación motivada intuitivamente por la extensa constelación urbana que organiza de manera abierta la singularidad de los encuentros y la cambiante vida social de los objetos.



Fig. 1. *Atlas of Abandoned Objects*, 2012-2021. [Imagen de Jesús Palomino]

Fig. 2. *Atlas of Abandoned Objects*, 2012-2021. [Imagen de Jesús Palomino]

## 2. UN ATLAS NÓMADA COMO ARCHIVO DOCUMENTAL DE SINGULARIDADES

La naturaleza estética de este proyecto se entenderá mejor si su proceso es explicado en cierto detalle, y se aclara que su configuración fue llevada a cabo años entre 2012 y 2021 de manera nómada en varios países y diversos entornos urbanos. Al utilizar el término nómada -o la categoría *nomadismo*- me estoy refiriendo a ciertas actitudes que implican:

(...) la movilidad espacial en relación con la actividad intelectual y cultural crítica vinculada a esta nueva idea del sujeto que resiste creativamente a las fuerzas destructoras del capital, la guerra y la violencia. Esta figura del nómada que, hasta hace bien poco parecía un proyecto más en la larga lista de las utopías, es hoy día una realidad global constituida por científicos, profesores, médicos, artistas, actores sociales y, aunque parezca sorprendente, políticos y economistas. Lo significativo no es que sus actividades conlleven desplazamiento (eso convertiría a los millones de turistas y hombres de negocios que surcan el aire en potenciales actores y, desafortunadamente, no es el caso); lo definitorio de todas esas personas es su adscripción a la realidad de los Derechos Humanos y la participación racional en una idea de la modernidad respetuosa con los Derechos Culturales que podría ser aplicable a la mayoría de los países del planeta. (Palomino 2010, pág.146)

De manera que en el proceso de configuración de este proyecto convergían, la sencilla práctica del caminar, por un lado; y por otro lado, la observación y la búsqueda de la singularidad en el espacio urbano, por lo general de un país, en el que yo mismo era extranjero. La primera toma de imágenes comenzó espontáneamente en la ciudad holandesa de Róterdam en el verano de 2012 y continuó en el otoño-invierno de ese mismo año en Bélgica donde residí



Fig. 3. *Atlas of Abandoned Objects Poster Edition Brussels*, 2013 presentada en el Centro de Arte Contemporáneo, CAC de Málaga en abril de 2013. [Imagen de Jesús Palomino]

varios meses. Lo más interesante de aquella manera de trabajar directa sobre la realidad, era la no intención, el humor y la puesta en marcha de una lúdica curiosidad ya que:

El hecho de prestar atención y fotografiar objetos que podía encontrar por todas partes con sólo ponerme a caminar me pareció una más que estimulante economía de medios, un proceso de cuadraba realmente bien con mi deseo de estar afuera observando, a la búsqueda y a la escucha. (Palomino 2017, pág. 93)

Aquel esfuerzo documental acabó registrando mis recorridos urbanos sin presentar explícitamente un mapa. Al caminar extensamente a la *deriva* un tipo muy singular de mapeo era llevado a cabo por un artista y su cámara. De esta primera experiencia surgió la idea de definir aquel trabajo bajo el término genérico de *Atlas* siendo consciente de que una sencilla definición de dicha palabra podría incluir las siguientes acepciones:

1. Un volumen de láminas, planos o mapas que sistemáticamente ilustran un tema particular con una pretensión didáctica, investigativa o de conocimiento.
2. Un libro o conjunto de mapas, a menudo acompañado de ilustraciones suplementarias y análisis gráficos que informan sobre la geografía de un territorio.
3. Colección de objetos diversos agrupados como una totalidad ya sea en razón de su singularidad o en razón de su naturaleza especial.

Así, de este esfuerzo formalizador surgió finalmente el *Atlas of Abandoned Objects Poster Edition* (Ver fig. 3 y 4) (Atlas de objetos abandonados, edición de pósters) que presentaba una selección de cuarenta y ocho imágenes fotográficas documentando el encuentro fortuito de

objetos abandonados en el espacio público de la ciudad de Bruselas. La tirada de mil quinientos ejemplares de (87 x 63) centímetros cada uno, impresos en cuatricromía sobre papel mate de ciento veinte gramos, se distribuyó gratuitamente durante los dos meses que duró la muestra *Creative Inquiry Preparing an Educated Electorate with the Will of Social Justice Rather than Simply Self-Interest* (Investigación creativa preparando a un electorado educado en la voluntad de justicia social en lugar del simple auto-interés) presentada en colaboración con el Centro de Arte Contemporáneo, CAC Málaga entre los meses de abril y junio de 2013. El bloque de carteles fue presentado sobre el suelo de la sala mostrando en su formalidad una clara referencia a las estrategias instalativas del artista cubano Félix González-Torres<sup>4</sup>. En vista del resultado, podría concluirse que la obra obtuvo una acogida positiva, ya que al final de la exposición habían desaparecido la totalidad de los 1.500 ejemplares de esta primera edición; el público había participado en la obra llevándose a sus casas un ejemplar original de una edición seriada.

Este *archivo nómada* - en virtud del desplazamiento de su autor - especialmente orientado a las singularidades objetuales fortuitamente observadas en el espacio público fue llevado a cabo a lo largo de casi una década en diversas localizaciones (a saber: Róterdam, Ámsterdam, Bruselas, Kuala Lumpur, Valencia y Sevilla.) El impulso estético del proyecto *Atlas de objetos abandonados* abundó en la problematización que los debates postmodernos definiendo la práctica realista-documental de la fotografía como una vía eficaz para la generación de imágenes críticas más allá del formalismo moderno. En esta línea de pensamiento el artista y ensayista estadounidense Allan Sekula ha articulado los planteamientos más pertinentes al respecto. En su texto seminal *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación* Sekula expondrá que:

Teóricamente, la fuerza retórica del documental reside en el carácter inequívoco de la evidencia de la cámara, en un realismo esencial. Históricamente, la teoría del realismo foto-

4 “A lo largo de su carrera, la participación de González-Torres en causas sociales y políticas alimentó su interés en la superposición de la vida privada y pública. De 1987 a 1991, formó parte de Group Material, un colectivo de arte con sede en Nueva York cuyos miembros colaboraron para articular la educación comunitaria y el activismo cultural. Según algunos críticos, su proyecto estético estaba relacionado con la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht, en la que la expresión creativa transformaría al espectador de receptor inerte a observador activo y reflexivo interesado por la acción social. Empleando materiales simples y cotidianos como bloques de carteles, rompecabezas, caramelos, cadenas de luces, etc. y un vocabulario estético sintetizado cercano a los códigos del minimalismo y el arte conceptual abordó temas como el amor y la pérdida, la enfermedad y el rejuvenecimiento, el género y la sexualidad, González-Torres pidió a los espectadores que participasen en el establecimiento del significado de sus obras.” En *Felix Gonzalez-Torres. Biography. Andre Rosen Gallery*. Consultada el 14 de julio de 2023 en <http://www.andrearengallery.com/artists/felix-gonzalez-torres/images>

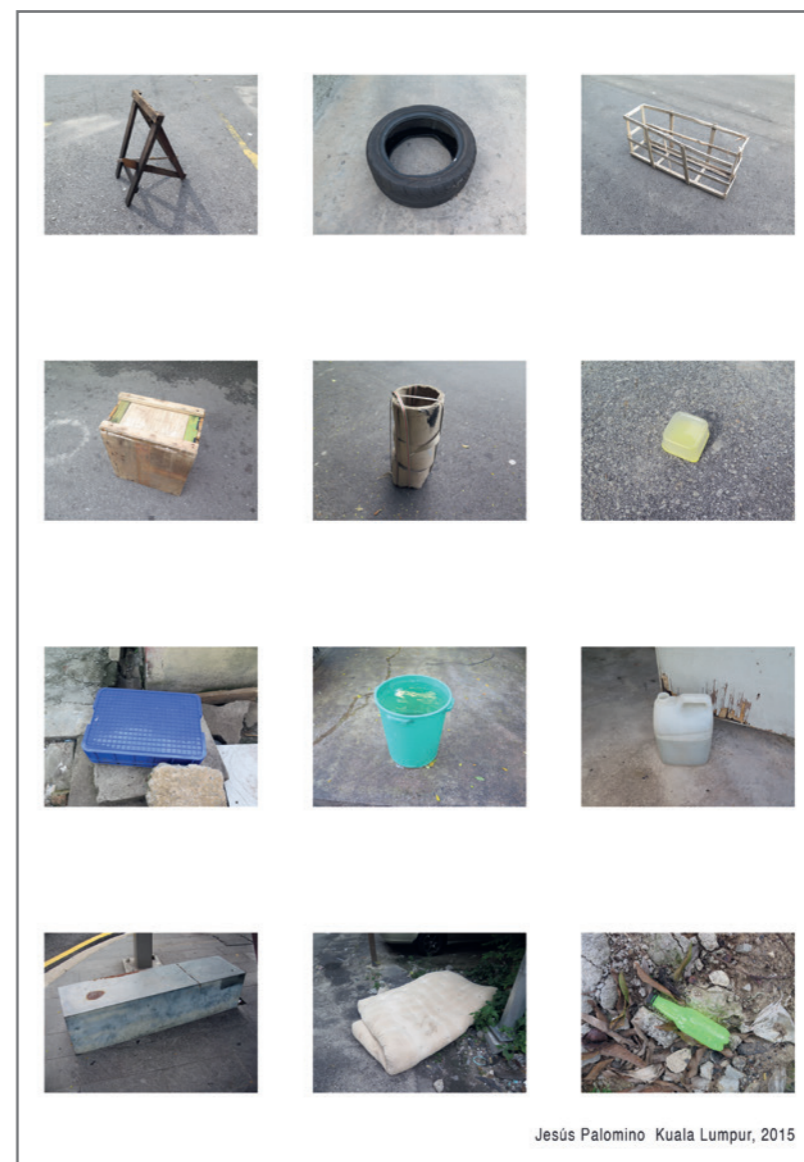


Fig. 4. Detalle del cartel *Atlas of Abandoned Objects*, 2015. (Edición Kuala Lumpur) Proyecto realizado en colaboración con la Galería Wei Ling Contemporary [Imagen propiedad de Jesús Palomino]

gráfico se vale del positivismo y, al mismo tiempo, es fruto de él. La visión, que propiamente no está implicada en el mundo que tiene delante, está sometida a una idealización mecánica. Paradójicamente, la cámara sirve para *naturalizar* ideológicamente el ojo del observador. Según esta creencia, la fotografía reproduce el mundo visible: la cámara es mi motor de la realidad, el generador de un mundo duplicado de apariencias fetichizadas, independiente de la práctica humana. Las fotografías que son siempre el fruto de encuentros sociales es-

pecíficos entre humano y humano, o humano y naturaleza, se convierten en depositarias de realidades muertas, de objetos reificados que han sido arrancados de sus orígenes sociales. Huelga decir que el significado fotográfico es relativamente indeterminado: la misma fotografía puede expresar mensajes distintos según sean las circunstancias de su presentación. (Sekula 2004, pág. 40)

Si seguimos la lúcida línea de pensamiento propuesta por Sekula, las imágenes del archivo *Atlas de objetos abandonados* estarían *doblemente difuntas*: a) Por ser imágenes-registro de objetos “reificados” abiertamente separados de cualquier entorno social; b) Por ser fotografías de objetos en abandono y, ahora sin propietario, fuera del circuito de valor económico de las mercancías y el deseo. Aceptando también con Sekula que el *significado relativamente indeterminado de esos objetos* recuperados para el circuito de valorización simbólico en virtud de su nueva objetualidad artística como extenso archivo de imágenes estará claramente determinado por las *circunstancias de presentación y comunicación*, este *Atlas* tomó diversas maneras y formatos al aventurarse en la vida pública. A saber:

1. Fue presentado hasta en tres ocasiones como edición de carteles de distribución gratuita en: el CAC de Málaga en abril de 2013 (Edición Bruselas); en Malasia (Edición Kuala Lumpur) en colaboración con la Galería Wei Ling Contemporary en junio de 2015; finalmente, en febrero de 2020 se presentó la Edición Sevilla en el Centro del Carmen de Cultura Contemporánea, CCCC de Valencia, con motivo de la exposición colectiva *Between Debris and Things*.

2. Como series fotográficas sobre papel mostradas en colaboración con: el CAC Málaga (2013); la Galería Yusto & Giner de Madrid/Marbella (2013); el Espacio de arte Wolo en Kuala Lumpur (2015); el Estudio Carlos Aires de Madrid (2017); la muestra colectiva organizada por la Facultad de Bellas Artes de Lisboa (2023).

3. Como instalación compuesta por varias series de impresiones de calidad en color sobre papel mate, expuestas sobre mesas a modo de muestrario-catálogo a disposición del público en el Espacio de arte Wolo de Kuala Lumpur, Malasia. (Ver figuras: 5, 6, 7 y 8)

4. Como publicación formato libro impreso en colaboración: con el CAC Málaga<sup>5</sup> (2013) y el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana responsable del catálogo *Between Debris and Things* (2021).

5. Como archivo digital - configurado por más de 1.000 imágenes - organizado de manera diversa y abierta como repositorio de los objetos abandonados encontrados durante mis paseos llevados a cabo en los espacios públicos de diversas ciudades del mundo.

5 Para acceder a la publicación, ver: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.jesupalomino.com/Comunes/DocPress/05-04-13\\_TxExp.pdf](http://www.jesupalomino.com/Comunes/DocPress/05-04-13_TxExp.pdf). Consultada el 14 de julio de 2023.



Fig. 5. Detalle de la serie *Wheels*, 2015. Kuala Lumpur, Malasia. [Imagen: Jesús Palomino]

Fig. 6. Detalle de la serie *Urban Stones*, 2015. Kuala Lumpur, Malasia. [Imagen: Jesús Palomino]



Fig. 7. Detalle de la serie *Vegetal*, 2015. Kuala Lumpur, Malasia. [Imagen: Jesús Palomino]



Fig. 8. Detalle de la serie *Men*, 2015. Kuala Lumpur, Malasia. [Imagen: Jesús Palomino]



### 3. MATERIA VIBRANTE / VIDA SOCIAL DE LOS OBJETOS / ASFALTO COMO TEXTUALIDAD

En su influyente ensayo *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Materia vibrante: una ecología política de los objetos) la filósofa estadounidense Jane Bennett narrará el encuentro epifánico que experimentó una mañana al observar detenidamente sobre la rejilla de un colector de aguas pluviales en la bahía de Chesapeake en Baltimore un micro-paisaje, un cúmulo fortuito de objetos variopintos allí concentrados compuesto por:

(...) unos grandes guantes de plástico negro de hombre, una densa capa de polen de roble, una inmaculada rata muerta, un tapón de botella de plástico y un palo liso de madera. Guante, polen, rata, tapón y palo. Encontré estos artículos, que tintineaban entre los escombros y restos de cosas. Entre, por un lado, cosas a ignorar que denotaban actividad humana (los esfuerzos del obrero, el trabajo del basurero, el éxito del envenedador de ratas), y por otro lado, cosas que llamaban la atención por derecho propio, existentes por encima de su asociación con significados, hábitos o proyectos humanos. En el segundo caso, las cosas exhibían su “thing-power”: emitían una llamada, incluso si yo no entendía lo que estaban diciendo. Sin embargo provocaron ciertos afectos en mí: yo estaba espantada por la rata muerta - ¿o estaba simplemente durmiendo? - y consternada por su camada, pero también sentía algo más: una conciencia sin nombre ante la imposible singularidad de aquella rata, aquella configuración de polen, aquel - por otro lado, completamente banal - tapón de plástico producido de manera industrial. (Bennett 2010, pág. 4)

Es revelador que este pasaje hable de singularidad, afecto, elocuencia objetual, sorpresa, acumulación no intencional, diversidad material, poder de los objetos-desecho, disfuncionalidad, pérdida de valor de uso económico, etc. Son ideas, he de reconocer, afines al proceso de documentación del *Atlas de objetos abandonados*. En su ensayo - refinadamente informado por las ideas de Lucrecio, Baruch Spinoza, Bruno Latour, Gilles Deleuze y Felix Guattari - Bennett abordará los discursos recientes del *ecocriticismo* considerando el mundo de la materia como una realidad activa, contundente, y con clara potencialidad para producir efectos en otros cuerpos, incluidos los cuerpos humanos. La autora problematizará nuestra simplista división del mundo objetual entre *materia inerte* (cosas) y *materia vibrante* (nosotros, los humanos, y el resto de los seres vivos) ya que esta división sería insuficiente para dar ecológicamente cuenta de la complejidad presente. A partir de un riguroso e imaginativo análisis, planteará nuevas vías para pensar la *vitalidad de la materia* más allá del agotado esquema binario (sujeto/objeto, humano/naturaleza) por medio del cual la materia inerte se consideraría pasiva, instrumentalizable, subordinada a la actividad humana, y por tanto, dominable/explotable. Según expone en su ensayo, la superación de antiguos modelos

epistemológicos aportaría un sano efecto en nuestra sensibilidad ecológica y, de camino, *ayudaría a articular culturalmente una nueva relación horizontal con otras materialidades*. [La cursiva es mía.] Para articular este nuevo entendimiento, Bennett acuñó la etiqueta crítica del *materialismo vital* que será responsable de deconstruir nuestra limitada noción del agente humano para que realidades como los alimentos, los minerales, la actividad participativa de la electricidad, los metales, etc. puedan conceptualizarse como *actantes*,<sup>6</sup> como fuentes de acción de una misma ecología, como materia que responde y requiere una respuesta. El objetivo político del *materialismo vital* no sería otro que desencallar nuestra actual visión posibilitando la comunicación entre los diversos niveles materiales, aprendiendo esta vez, a escuchar argumentos no-humanos, llegando a ampliar el tipo de argumentaciones que nos lleven más allá de los programas del capital más depredador y suicida. La categoría del *materialismo vital* pretende imaginar nuevas vías que resulten eficaces para la salud de un mundo que ha comenzado recientemente a entender la *materia* desde una perspectiva activa y ampliada.

Con la idea de presentar el espectro discursivo en el que se mueve mi propuesta archivística-documental, he de hacer referencia también a las reflexiones planteadas sobre la socialidad de los objetos por el antropólogo hindú-americano Arjun Appadurai. En su ensayo del año 1986, *Commodities and the Politics of Value* (Mercancías y la política del valor) presentado en el volumen del que también es editor *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* (Vida social de los objetos. Mercancías según la perspectiva cultural), Appadurai planteará unas refinadas conclusiones a partir del análisis de los textos: *El capital* (1867) de Karl Marx, el *Ensayo sobre el don, forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* (1923-24) de Marcel Mauss y la *Filosofía del dinero* (1907) de Georg Simmel. Según Appadurai, los objetos pueden cambiar su *estado de mercancía* con cierta facilidad a partir de giros de valor entrando y saliendo de ese circuito de manera rápida (o lenta) y definitiva (o reversible) a partir de transformaciones normativas y/o desviadas. Las mercancías - definidas como objetos de valor económico susceptibles al intercambio comercial - no son en sí mismas fuente de valor; según él - y aquí aparece lo más revelador de sus reflexiones - el

6 "Con la idea de ampliar la noción de compromiso y acción, Bennett reformulará la figura del agente como 'actante' y 'operador quasi causal', o bajo las dinámicas del 'ensamblaje' o el 'enjambre'. A diferencia del agente, estos términos ponen en marcha fuentes de acción y reacción no exclusivamente humanas, asumiendo que los cuerpos nunca actúan solos, y que un evento nunca está determinado únicamente por las intenciones de un solo cuerpo. En este enjambre, y en los sucesos constantemente emergentes precipitados por él, los sujetos y los objetos vuelven a materializarse como materia vital activa." (Trout 2012, pág. 62)



Fig. 9. Detalle de la serie *Asphalt Reading*, 2023. [Imagen de Jesús Palomino]

valor de un objeto-mercancía vendrá justificado por el hecho cultural del intercambio; el intercambio será la fuente del valor del objeto intercambiado, y esa realidad estará sometida a las variables del deseo de los intervinientes en el intercambio, en la demanda y en el diálogo entre las partes en una cierta situación social específica. O dicho con sus propias palabras, basando su análisis en el ensayo *Filosofía del dinero* del Georg Simmel, Appadurai concluirá que:

Lo que Simmel llama objetos económicos existen, en particular, en el espacio entre el puro deseo y el disfrute inmediato, dándose cierta distancia entre ellos y el individuo que los desea; una distancia que puede ser reducida. Esta distancia es finalmente superada por medio del intercambio económico en el que el valor de los objetos es determinado recíprocamente. Esto significa que el deseo por un objeto es completado por el sacrificio de algún otro objeto, que es a su vez el foco del deseo de otro. Este intercambio de sacrificios es lo que define la vida económica ya que la economía como forma social "no consiste sólo en intercambiar objetos sino en el intercambio mismo (...)". (Appadurai 1986, pág. 3-4)

Appadurai reflexionará a su vez sobre las condiciones bajo las cuales los objetos económicos (las mercancías) sufren transformaciones, pudiendo aparecer en sociedad, ahora como mercancías deseadas, ahora transformados como objetos de valor perdido o desposeídos

de su potencialidad para el intercambio (entiéndase: fuera de comercio o carentes de valor comercial).

O cómo esos mismos objetos-mercancías permanecerán abiertos - a partir de ciertas prácticas anticonvencionales - a recuperar su valor (comercial, simbólico, o de uso) siendo de nuevo reintroducidos y revalorizados en el circuito cultural de los objetos. Todas estas realidades antropológicas y culturales, todas estas transformaciones en el valor de los objetos y las mercancías, es analizada no sólo desde la perspectiva del intercambio comercial basado en el dinero. Appadurai hablará de las posibilidades que las prácticas sociales del trueque, el intercambio de regalos o el intercambio en especies aporta a muchas sociedades (complejas o no; arcaicas o no) para resignificar la vida social de los objetos y sus complejas relaciones.

Las reveladoras propuestas de Jane Bennett sobre el actual *ecocriticismo*, las reflexiones de Arjun Appadurai en torno a la circulación de los objetos y las mercancías en la vida social, ambas aportaciones discursivas, guardan estrecha relación con mi interés por la configuración de un archivo de materialidad en abandono, desechada y vuelta a recuperar a partir de imágenes documentales capaces de articular una narración de las políticas del valor. No es pues casual que el *Atlas de objetos abandonados* fuese presentado de nuevo como una tercera edición de carteles en la muestra colectiva *Between Debris and Things* comisariada por Antonio R. Montesinos en colaboración con el Centre del Carme de Cultura Contemporànea, CCCC de Valencia entre el 14 de febrero y el 30 de agosto de 2020. Esta exposición de tesis traspasada por los intereses de la *estética del debris* y las lecciones político-discursivas del *nuevo materialismo* brindó a los artistas invitados la posibilidad de mostrar su entendimiento de las nuevas materialidades y la experimentación estética en torno a la vibración de la materia. La muestra fue sin duda un buen ejemplo de recuperación simbólica de lo desechado. La crítica Federica Matelli en su texto *De rerum (post)natura* tematizará en el catálogo de la exposición en torno a las razones estéticas que mueven a los artistas afirmando que:

Los escombros (*debris*) de la civilización capitalista son cosas que, despojadas de su funcionalidad, una vez usadas y echadas a la basura, vuelven al estado cero de su objetualidad, y gracias a la mediación de estos artistas tornan a ser cosas (*things*), en concreto una categoría especial de cosas: obras de arte. (Matelli 2021, pág. 30)

Recuperadas para el circuito de revalorización simbólica en virtud de su nueva objetualidad artística, lo desechado e inútil, lo ineficaz y disfuncional en el circuito de valor comercial o del dinero, es reutilizado como material estético por los artistas y sus propuestas.

En el caso del *Atlas de objetos abandonados* una ingente cantidad de objetos-mercancías en estado entrópico fue documentada, archivada y convertida de nuevo en signo de valor como obra de arte que en cada situación adoptaría una presentación específica adaptada a las exigencias de comunicación y exhibición pública. Este extenso archivo llevado a cabo a lo largo de casi una década ha tomado ahora en la muestra lisboeta la forma de serie fotográfica presentando catorce imágenes del encuentro singular con el asfalto en el espacio público de las ciudades de Sevilla, Kuala Lumpur y Valencia. *Asphalt Reading*, 2023 (Lectura del asfalto) no es sino una muestra más de la amplia versatilidad del archivo *Atlas de objetos abandonados* informando sobre mis caminatas a la deriva. (Ver fig. 9) En este caso, fueron los pliegues, las marcas, las depresiones, las cicatrices y arrugas en el suelo las que captaron la atención de la cámara para con ese resultado visual entender esta materialidad ubicua - el asfalto - como lectura y textualidad.

## REFERENCIAS

- Appadurai, Arjun. 1986. "Introduction: Commodities and the Politics of Value." *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Editor: Arjun Appadurai. Cambridge University Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Matelli, Federica. 2021. "De rerum (post)natura." *Between Debris and Things*. Edita Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Palomino, Jesús. 2010. *Moving Around I (Sobre nomadismo y prácticas artísticas contemporáneas)*. Los Sentidos Ediciones. Colección La Cara oculta, 3. Director de la colección: José Yñiguez.
- \_\_\_\_\_, 2017. *Moving Around II (Sobre Cultura femenina)*. Athenaica Ediciones.
- San Martín, Francisco Javier. 2013. *Letra blanca sobre fondo blanco: escritura y entropía*. Texto del catálogo: Jesús Palomino. *Creative Enquiry Preparing an Educated Electorate with the Will of Social Justice Rather than Simply Self-Interest*. Edita Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC.
- Sekula, Allan. 2004. "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación." *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editor Jorge Ribalta. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Solnit, Rebecca. 2014. *Wanderlust. A History of Walking*. Granta Publication, London.
- Trout, James Michael. 2012. *The Journal of Ecocriticism. A New Journal of Nature, Society, and Literature*, 4 (1), January 2012.

## VIDEO-PAISAJES DEL ANTROPOCENO

**El vídeo como metodología de investigación artística sobre lo intangible urbano**

Video- Landscapes of the Anthropocene:  
Video as research methodology of urban intangible

**JOSÉ IRANZO**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### RESUMEN

*A raíz del Proyecto de investigación “Indicadores intangibles del Paisaje Urbano” de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, se realizaron cuatro piezas de videoarte que se expusieron en Lisboa en la exposición “the submerged intangible”. Este artículo expone las referencias metodológicas del uso del vídeo como medio de investigación artística.*

### ABSTRACT

*As a result of the research project “Intangible Indicators of the Urban Landscape” of the Faculty of Fine Arts of Malaga, four pieces of video art were produced and exhibited in Lisbon in the exhibition “the submerged intangible”. This article exposes the methodological references of the use of video as a means of artistic research.*

### PALABRAS CLAVE

*Paisaje urbano  
Videoarte  
intangible urbano  
Investigación Artística  
Imagen-Movimiento  
Imagen-Tiempo*

### KEY WORDS

*Urban landscapes  
Videoarte  
Artistic research  
Urban intangible  
Movement-Image  
Time-Image*

# VIDEO-PAISAJES DEL ANTROPOCENO

## 1. LA VUELTA AL VÍDEO

Sigfried Zielinski es un filósofo e investigador de la relación entre el arte y los medios, que usa la metodología de la genealogía y la *arqueología de los medios*, influido por Foucault y Flusser. Pero su posición es una an-arqueología una arqueología anárquica que rechaza la linealidad de la historia y de desarrollo humano. En su obra *Genealogías, visión, escucha y comunicación*, realiza la siguiente reflexión sobre la diferencia entre las obras digitales y las cinematográficas:

“En el circuito de la producción/recepción cinematográfica, los nómadas realizadores de films no cesan de moverse excitados de aquí para allá, teniendo que desplazar constantemente sus cuerpos y equipos [...], mientras que al público le es permitido sentarse y callarse. En los medios digitales es a la inversa: los programadores trabajan sentados hasta acabar sus imágenes, textos y sonidos, y los participantes en el juego interactivo se convierten en productores ajetreadamente activos de la variante narrativa que hayan escogido.” (Zielinski S. 2007).

Las relaciones entre el espectador y el dispositivo de recepción siempre me han ocupado. La primera ruptura que se realizó sobre el estatuto clásico del espectador de cine es precisamente el que realiza el videoarte cuando aparecen las videos-instalaciones. Transformando la posición del espectador inmóvil y aislado de la sala del cine en un espectador cuyo cuerpo móvil se desplaza por las imágenes en el espacio. Por eso mis primeros trabajos fueron en el terreno de las Video-instalaciones. Debido a esta noción, el estatuto videoarte se sitúa precisamente entre estas dos definiciones de la obra audiovisual, por un lado, como ya hemos dicho el espectador es el espectador móvil, que se mueve por el espacio de la instalación, pero también lo es el video-creador ya que necesita moverse, salir, para capturar las imágenes, aunque después también necesite pasar un tiempo también encerrado editando. Ambos espectador y creador están en movimiento.

Esta cita de Zielinski me ha hecho reflexionar sobre el hecho de que realmente desde que empecé a investigar sobre los medios digitales y llevar las ideas de interacción a los conceptos de instalación, pasé de un cineasta/videasta a ser un programador, encerrado horas y horas delante del ordenador preparando el dispositivo que luego los espectadores experimentarán con el movimiento de sus cuerpos.

Cabe citar aquí una obra en mi trayectoria que ejemplifica un punto de intersección entre estas dos aproximaciones del audiovisual contemporáneo y mi transición a la creación digital interactiva. Durante el mes de agosto del 2001 realice una obra que se tituló *Videodiario*. Llevando siempre conmigo la cámara grababa todos los días algún acontecimiento espontáneo. Las imágenes recogen acontecimientos que van desde la cotidianidad de la ciudad de residencia, a un viaje hacia una colonia artística en Croacia a la que estaba invitado, pasando por Viena, tren a Trieste, autobús a Medulin en Istria (Croacia), barco a Venecia y vuelta en tren a Viena y vuelo a Málaga. La obra final consistió en un DVD interactivo que contenía 31 fragmentos de video, uno por cada día, y de un minuto de duración cada uno, que el espectador podía recorrer interactivamente a través de una interface similar a un almanaque.

Podemos pues reformular el planteamiento de Zielinski, y su propia metodología de an-arqueología lo admitiría, y establecer para el videoarte un estatuto entre el cine y los medios digitales, esto es, un estatuto en el que ambos, creador y receptor, están en movimiento.

## 2. MOVIMIENTO Y DURACIÓN: EL MÉTODO-VÍDEO

Más allá de las condiciones de la producción/recepción, la propia imagen audiovisual es una imagen que se mueve y que dura. Gilles Deleuze lo llama bloques de espacio-duración, los cuales constituyen cortes móviles del devenir, en contraposición a las fotografías, que son cortes instantáneos en el tiempo, huellas lumínicas de un pasado. Que la imagen audiovisual dure, significa su capacidad de capturar movimientos, pero también acontecimientos. Deleuze distingue entre imágenes-movimiento e imágenes-tiempo.

Las imágenes-movimiento constituyen la forma clásica fílmica, en las que la duración está en función del movimiento o acción representada. Y el montaje construye en conjunto un tiempo representado en operaciones de encadenamiento de planos por un sistema de cortes con efectos de continuidad.

Más allá del movimiento y de las imágenes-movimiento, existen las imágenes-tiempo, imágenes que no son representaciones indirectas del tiempo, sino que expresan un tiempo

directo. Es la imagen óptica y sonora pura, que una vez roto el nexo sensorio-motriz, esto es, la necesidad de una función referencial de carácter antropomórfico, es capaz de subordinar el movimiento a la expresión del tiempo.

La descripción del objeto deja de ser la función de la imagen para desplazarla por la de los elementos y las relaciones interiores del todo que las contiene. En este tipo de imagen fílmica la cámara deja de seguir el gran esquema del ojo que Wees reivindicaba en su obra *Light moving in time: studies in the visual aesthetics of avant-garde film* (Wees, 1992), para convertirse en “una conciencia-cámara que ya no se definiría por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar.” (Deleuze, 1986:39).

En la imagen-tiempo, el tiempo ya no emana del montaje sino que fluye dentro del plano, por medio de movimientos aberrantes y de falsos raccords, de forma que el montaje está ya dentro del plano. El corte o cambio de plano deja de estar oculto por raccords de continuidad para ser significativo por sí mismo. Y los movimientos dejan de estar justificados por una mirada, se vuelven autónomos para expresar el tiempo directamente.

“La representación del tiempo sólo se extrae por asociación y generalización, o como concepto (de ahí las correspondencias de Eisenstein entre el montaje y el concepto). Esta es la ambigüedad del esquema sensoriomotor, agente de abstracción. Sólo cuando el signo se abre directamente al tiempo, sólo cuando el tiempo suministra la propia materia signaléctica, sólo entonces el tipo, que se ha vuelto temporal, se confunde con el rasgo de singularidad separado de sus asociaciones motrices.” (Deleuze, 1986:66).

La imagen-tiempo es un tipo radicalmente nuevo de signo, cuya naturaleza ya no es ni verbal ni visual, sino que produce su significación a partir de su propia temporalidad. De este tipo de imágenes es de la que esta formado todo el cine experimental moderno y el videoarte, son presentaciones directas del tiempo, o sea, cronosignos.

El montaje ya no opera por encadenamiento de imágenes, sino por fragmentaciones perpetuamente reencadenadas. Ya no hay asociación por metáfora o metonimia, sino reencadenamiento sobre la imagen literal; en lugar de una imagen después de la otra, hay una imagen más otra, y cada plano está desencuadrado con respecto al encuadre del plano siguiente.

“Por una parte, la imagen cinematográfica pasa a ser una presentación directa del tiempo, según las relaciones no conmensurables y los cortes irracionales. La otra, esta imagen-tiempo pone al pensamiento en relación con un impensado, lo inevitable, lo inexplicable, lo indecible, lo inconmensurable. El afuera o el envés de las imágenes han reemplazado al todo, al tiempo que el intersticio o el corte han reemplazado a la asociación.” (Deleuze, 1986:284)

Como explica Gregory Flaxman, el encuentro de la filosofía con el arte y la ciencia se define como constructivismo, entendiéndolo no como un proceso hermenéutico o de metafísica, ya que ambos presuponen la existencia previa y eterna de una verdad o un ideal que espera ser descubierto. Al contrario el constructivismo así entendido considera que incluso la verdad, es una poderosa construcción del pensamiento, que funda un vasto sistema moral, capaz a su vez de someter a la creación y al propio pensamiento. Deleuze toma el arte en consideración como actividad capaz de movilizar las potencias de lo falso, así como para superar las categorías representacionales inventadas e instituidas como sistemas de valores. El Arte, cuando crea perceptos y afectos, en cada disciplina artística lo hace de acuerdo a sus propios bloques, por ejemplo, la pintura inventa bloques de líneas y colores. El cine, sin embargo inventa bloques de movimiento y tiempo, de ahí su importancia para Deleuze, pues el tiempo siempre puso la noción de verdad en crisis. (Flaxman, 2000: 3-4)

### 3. LA INVESTIGACIÓN-VÍDEO APLICADA EL PAISAJE URBANO

#### 3.1. El paisaje

Enfrentarse al paisaje desde el vídeo siempre me ha parecido sumamente problemático, desde varios puntos de vista.

Para empezar, el paisaje demanda planos amplios, planos generales, para los que el vídeo en sus orígenes tenía la gran limitación de trabajar con muy baja definición, que provocaba una falta de detalle importante, además de mostrarse en pequeños monitores. Pocas obras de las primeras décadas del videoarte se atreven a trabajar con grandes planos generales. Algunas de estas excepciones son Chott el Djerid, de Bill Viola, que usa esta falta de definición acentuándola con el uso de lentes de focal larga estudiando las deformaciones en la imagen provocadas que las turbulencias en el aire provocadas por la temperatura; Storm and Stress de Doug Hall, algunos trabajos de Mary Lucier.

La llegada de las grandes proyecciones y la alta resolución a facilitado el trabajo en vídeo de planos generales de grandes paisajes en un terreno por muchos años reservado al celuloide. La propia evolución de videoartistas como Doug Aitken o Bill Seaman reflejan el uso de planos cada vez más amplios con el uso de resoluciones mayores.

Pero este es un tema circunstancial. Para el vídeo de paisaje no basta con trabajar con planos amplios, el vídeo necesita que algo acontezca, que algo ocurra en ese bloque de espacio-duración.

#### 3.2. Aconteceres

El paisaje en video no puede ser una estampa, ni una huella (corte instantáneo del devenir). Debe contener un movimiento, un tiempo, un acontecer. Más que eso, el video paisaje es un suma de aconteceres, un conjunto de acciones necesarias para que la imagen se de, para que un real pueda ocurrir delante de la cámara y pueda ser captado. Este conjunto es:

El viaje: El primero de los aconteceres es el propio desplazamiento del artista. La búsqueda de los lugares, la deriva por el territorio, la observación en movimiento de posibles posicionamientos de la cámara, de puntos de vista y la percepción de que allí pueda darse un movimiento, un acontecer posible que pueda capturarse cuando la cámara se posicione. Más aún, la propia decisión de salir un determinado día, decidir y preparar los equipos a utilizar, etc...

La grabación: El estar en el lugar, mirar, decidir al posición de la cámara, encuadrar, empezar a grabar, esperar. Esperar que le realidad delante de la cámara se desarrolle, esperar un movimiento, una acción, un ritmo y, sobretodo, esperar lo inesperado, ese acontecer que convierte al plano en un suceso único.

El montaje: seleccionar los planos, su orden, y su duración. Especialmente su duración. Darle al plano la duración necesaria para que el espectador perciba el tiempo, la imagen como tiempo, el tiempo del devenir, de la existencia, del sensación y de la emoción. El cronosigno.

Pero también la posproducción, la mezcla, la composición de diversas capas, efectos, colores, lucess contraste, en definitiva, las cualidades lumínicas del opsigno.

#### 3.3. El adentro y el afuera

Michael Foucault escribió un pequeño libro titulado “El Pensamiento del Afuera”. En él podemos leer:

“Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar y no obtener más que su refutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia que se constituye en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas, -este pensamiento, con relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y con relación a la posible positividad de nuestro saber, constituye lo que podríamos llamar en una palabra “el pensamiento del afuera” (Foucault, 1988: 17-18)

Enfrentarse al paisaje desde el arte es situarse en un punto equidistante entre el afuera y el adentro. En ese afuera que es percepción, y en ese adentro que es conciencia. El paisaje nos

impele hacia un afuera ineludiblemente, al tiempo que vibra en el interior, que resuena en sensaciones e ideas.

Para Deleuze el universo está constituido por imágenes. Es un conjunto infinito de elementos que varían perpetuamente, continuamente los unos respecto de los otros sobre todas sus caras y en todas sus partes. A este conjunto lo denomina plano de inmanencia. Estos elementos son imágenes porque son donde coincide el ser y el aparecer. Las imágenes son fenómenos en cuanto que son lo que aparece.

Hasta aquí, es posible relacionar estos conceptos con los de Wees, en tanto que relación de las cosas con el régimen de la visión. Hans Ulrich Reck lo explica también en este sentido: La luz es la condición del color, así como de la visión de las cosas. Que las cosas puedan manifestarse, no se debe a una propiedad de las cosas, sino a la posibilidad de una capacidad de manifestación. Lo fenoménico de las cosas es su posibilidad de aparecer como reales a los ojos de los humanos. No como sustancias, sino accidentales y singulares. (Reck, 1994:12)

Las imágenes varían continuamente unas respecto de las otras, todo el sistema está en permanente movimiento, por eso las denomina imágenes-movimiento. Las imágenes son inseparables de las acciones que ejercen sobre otras imágenes, así como de las reacciones que tienen ante las acciones que sufren por parte de otras imágenes. Es un sistema de acciones y reacciones.

En este sistema están todas las cosas del universo en cuanto que imágenes, las estrellas, los átomos, también nosotros, nuestras imágenes, la imagen de nuestro cuerpo y la imagen de nuestro cerebro. Y todas ellas están interrelacionadas entre sí, por relaciones de causa-efecto, acción-reacción. Pero también dice, siguiendo a Bergson, que en este sistema hay unas imágenes particulares, un tipo de imagen que no reacciona inmediatamente ante una acción recibida, sino que se produce una espera, un intervalo de tiempo entre la acción y la reacción. Este intervalo es el cerebro. El cerebro es entonces un intervalo entre la acción sufrida y la reacción ejecutada. Esta es la materia del cerebro: el tiempo.

Este intervalo tiene dos caras en sus extremos, una relativamente inmovilizada que recibe las acciones, el órgano sensorial, y otra especialmente desarrollada para actuar, el órgano motor. La primera convierte a las imágenes-movimiento en imágenes-percepción, y la segunda en imágenes-acción. Esto es lo también lo que Deleuze denomina el esquema sensorio-motriz.

El intervalo en sí es un centro de percepción con el que se mueven un número determinado de imágenes-movimiento y habrá un sistema de centros de percepción que se

superpone e interactúa al sistema de imágenes-movimiento que también interactúan por su cuenta, independientemente de los intervalos.

El cerebro como materia es un analizador que permite que la acción recibida no se encadene a la reacción ejecutada, sino que haya un desvío, una reacción inteligente, una reacción innovadora, de acuerdo a un pensamiento, una conducta adaptada, es por esto que Deleuze la considera una verdadera acción. Pero aún hay un tercer tipo de imagen producida por ese desvío entre la percepción y la acción, que es cuando lo percibido se inserta en el intervalo, se sitúa adentro y se produce una afección. Es el yo siento, se capta el adentro del intervalo, es la conciencia. Esta es la imagen-afección, que no es acción ni percepción, y que llena el intervalo como sentimiento. Contiene al tiempo un estímulo para actuar y una autorización para esperar y no hacer nada. Así tenemos los tres tipos de imágenes dentro de las imágenes-movimiento: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción.

#### 4. LAS OBRAS RESULTANTES

El resultado de esta investigación en vídeo de lo intangible en el paisaje urbano han sido cuatro paisajes-vídeo:

Aéreo; Pantallas; Posindustrial; Subacuático.

##### 4.1. Aéreo:

Este vídeo se compone únicamente de tres planos. En ellos, se confronta la ciudad desde un punto de vista en altura extrañado, como suspendido en el aire, con acontecimientos naturales en los dos primeros y con un hecho social en el tercero. En el primero, una extraña nube baja rebasa desde el mar la montaña de Gibralfaro y cae cubriendo la ciudad. Lentamente, se va descubriendo la ciudad en un extraño juego de luz filtrada por la nube. El segundo se centra en el movimiento de las nubes en un día que amenaza tormenta y en el vuelo premonitorio de los pájaros. El tercero, sigue la trayectoria del vuelo de un helicóptero de la policía en labores de vigilancia y control, como antítesis del lo inefable en los anteriores.

##### 4.2. Pantallas:

Hace un tiempo, se prohibieron los anuncios publicitarios en las ciudades españolas por invasión del espacio urbano. Hoy, las pantallas eluden la prohibición desde detrás de los escaparates, alternando machaconamente marcas y cuerpos hipersexualizados, colonizando los centros históricos convertidos en centros comerciales. Las mismas franquicias con las

mismas pantallas en todas partes. Y dentro en los locales, las nuevas pantallas de led capaces de adoptar cualquier forma, se convierten en elementos arquitectónicos, imágenes de amueblamiento. Aunque todavía estamos distantes de las metrópolis asiáticas donde pantallas gigantes ocupan fachadas de edificios, aquí, a pie de calle, desde detrás de los cristales de cualquier comercio, y llamativamente también los bancos, estas pantallas invaden el espacio público de una manera, para mí, agresiva y obscena.

Este video, recoge este paisaje a la hora del atardecer, cuando la luz natural se atenúa y tiene una intensidad que se iguala con las luces artificiales, creando un ambiente a base de multiplicidad de emisiones lumínicas de diferentes temperaturas de color. Los sonidos también se atenúan por la menor presión humana y el sonido de los vencejos y los camiones de limpieza se mezcla con el rumor de los ya escasos viandantes.

Pero no era posible dejar en la obra las invasivas, y estéticamente insufribles, imágenes publicitarias. Por medio de la posproducción, alteré el contenido de esas pantallas superponiendo imágenes propias, algunas abstractas como operación de borrado, y otras intimistas, como operación de denuncia de la invasión, la espectacularización y el control de las omnipresentes imágenes publicitarias, que adoptan hoy, la estética de las redes sociales, También como inversión del espectáculo y de lo falso.

#### 4.3. Posindustrial:

Esta parte está grabada en el margen este del río Guadalhorce, al norte de su desembocadura. Es la zona más interesante para mí para investigar lo que a mí más me interesa del paisaje urbano: las contradicciones del desarrollo humano desde la época de la industrialización y la degradación del entorno.

Esta zona, que fue una vega agrícola hasta época reciente, fue degradándose conforme fueron asentándose en su rivera gran actividad industrial a finales del siglo XIX y principios del XX. Una enorme cantidad de plantaciones de caña de azúcar alimentaba una de las mayores fabricas de la zona, la azucarera, que con las demás contaminaban el río y su entorno.

En los años sesenta se convirtió el aeródromo militar próximo en el gran aeropuerto de hoy día dedicado al transporte de turistas, ocupando la margen oeste del río. Primero desapareció la agricultura y después la propia industria. En nuestra era posindustrial, los antiguos terrenos de las industrias se reconvirtieron en los polígonos industriales, cambiando la producción por el comercio y soporte del sector servicios. Y más recientemente, los parques comerciales y los centros de logística. Pero entre todas estas transformaciones quedan las ruinas, ruinas de fabricas de otro tiempo, terrenos agrícolas abandonados, cons-

trucciones ilegales, obras sin terminar, carreteras que no llevan a ningún sitio, desguaces gigantes, basureros ilegales... Todo con el fondo de los aviones aterrizando y despegando...

#### 4.3. Subacuático:

Esta pieza fue pensada específicamente para el espacio de la exposición y su título, “El intangible sumergido”. Está montado a partir de mi archivo personal de actividad como submarinista, y aunque en principio pueda parecer más alejado de la temática del proyecto, en realidad, los paisajes marinos cercanos a nuestras costas están altamente modificados por la actividad humana. Es impresionante ver la cantidad de desechos humanos desperdigados por los fondos marinos. Desde escombros de obras a basuras de todo tipo, plásticos en descomposición por todas partes. He llegado a ver coches y lavadoras a muchos metros de la costa.

La degradación de los fondos marinos es algo que impresiona, y que contrasta con su extraña belleza, que se intuye en retroceso gradual pero inexorable. Actualmente hay un alga invasora de origen asiático, transportada por los grandes buques transcontinentales, la ‘*Rugulopteryx okamurae*’ que esta afectando muy gravemente a los fondos de nuestras costas, de una manera muy visible, convirtiendo en un manto marrón el hasta hace dos años, colorido fondo de la costa granadina.

## REFERENCIAS

- Bergson, H. (1963) *Obras escogidas*, México: Aguilar
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós
- (1986) *La imagen-tiempo*, Barcelona : Paidós
- Flaxman, G. (2000) *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Foucault, M. (1998) . *El pensamiento del afuera*. Valencia. Pre-textos
- Reck, H. U. (1994) “Photo-Theorie und Techno-Imagination. Einführung”. En *Eikon-Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst*. Verlag Turia & Kant, Austria.
- Wees, W. (1992) *Light moving in time: studies in the visual aesthetics of avant-garde film*. University of California Press
- Zielinski S. (2007). *Genealogías, visión, escucha y comunicación*. Bogotá, Uniandes.

Figura 1. Aéreo  
(fotograma).  
Fuente(s): José Iranzo,  
2023.



Figura 3. "Posindustrial"  
(fotograma).  
Fuente(s): José Iranzo,  
2023.



Figura 2. "Pantallas"  
(fotograma).  
Fuente(s): José Iranzo,  
2023.



Figura 4. "Subacuático"  
(fotograma).  
Fuente(s): José Iranzo,  
2023.



# OSCURIDAD Y GEOMETRÍA

## DARKNESS AND GEOMETRY

M. ÁNGELES DÍAZ-BARBADO  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### RESUMEN

*Las ideas de espacio, de construcción, de paisaje, están, a lo largo del tiempo, vinculadas con la idea de trascendencia; con el intento de vislumbrar un reflejo de lo divino en unos momentos, de alcanzar un ideal de lo humano en otros. De ese intento y de su imposibilidad quedan diversas manifestaciones: desde la idea medieval de ‘speculatio’ que evocarán las representaciones de Brueghel, a los espacios laberínticos de Piranesi. De la proyección emocional en el paisaje impulsada por el Romanticismo alemán a sus derivas en los espacios en que Thomas Mann o Thomas Bernhard establecieron el sentido de sus narraciones.*

### ABSTRACT

*The ideas of space, construction and landscape have been linked, throughout time, to the concept of transcendence, as an attempt to glimpse a reflection of the divine, at some moments, or to reach an ideal of the humane, at others. Several manifestations of this attempt and of its impossibility remain. From the medieval idea of ‘speculatio’ evoked in Brueghel’s representations to the labyrinthine spaces of Piranesi. From the emotional projection onto the landscape promoted by German Romanticism to the drift on the spaces where Thomas Mann or Thomas Bernhard settled the meaning of their narratives.*

### PALABRAS CLAVE

Naturaleza  
Cultura  
Arte  
Utopía  
Arquitectura

### KEY WORDS

Nature  
Culture  
Art  
Utopia  
Architecture

# OSCURIDAD Y GEOMETRÍA

Nuestra existencia está condicionada por lugares que habitamos fugazmente, lugares en los que podemos (incluso) no haber estado nunca, y que determinan drásticamente nuestras vidas. El arte puede ser el intento de protegernos de ellos, de recrearlos o de sumergirnos en sus profundidades.

Las ideas que aquí se exponen, como reflexión cuyo punto de partida es la obra 'Sin título, 2023' (Fig. 4, 5 y 6), presentada en la exposición *The submerged intangible* (junio, 2023), en la sala *Cisterna* de la Faculdade de Belas-Artes da Universidade da Lisboa, pretenden establecer un recorrido en torno a motivaciones e influencias que subyacen a mi trabajo. Esta reflexión se ubica en el contexto de una trayectoria a lo largo de la cual y mediante el uso del dibujo, la pintura, la fotografía y los objetos se han desarrollado proyectos en los que podríamos establecer como constantes: la reflexión en torno al tiempo, la observación de la naturaleza (el paisaje, la naturaleza humana), la oscuridad como punto de partida, como espacio silencioso en el que establecer significados, la dualidad entre lo bello y lo inquietante, la idea de perfección asociada a la idea de imposibilidad, la tensión entre permanencia y desaparición, el interés por las ideas, por lo literario y lo poético, la repetición, la secuencia como intento, como insistencia, como posibilidad de contar, de tratar de decir... y la aproximación al modelo de pensamiento romántico desde una perspectiva contemporánea.

El trasfondo que establece estos intereses y en el que se sitúa el origen del pensamiento, de la producción artística desarrollados, está condicionado por ámbitos que se enlazan, se nutren e incluso se confunden: lo autobiográfico, la literatura y el arte (la historia del arte).

Partiendo de ellos se construye un recorrido en torno a ideas, pensamientos, sensaciones, que se concretan en imágenes ubicadas en distintos proyectos expositivos. En el proceso, el recorrido que aquí se va a narrar ninguna idea se considera concluida, cerrada,

todas ellas por el contrario continúan suscitando posibilidades de desarrollo a través de la contemplación de diversos matices en su formulación.

Aún estableciéndose como origen del relato interno de los proyectos que aquí se presentan, lo autobiográfico se mantiene en un segundo plano en esta narración. Nunca se ha pretendido elaborar una obra que esponga, que exhiba unos determinados acontecimientos. Por el contrario, de ellos se extraen asuntos de interés elaborados a través de una investigación que se desarrolla en conexión con lo literario y con la historia del arte. A través de ellas se establece un vínculo con autores y formas de pensamiento que entroncan con una determinada tradición, estableciéndose así desde el presente una revisión de ideas que desde siempre han formado parte de las indagaciones, de las preguntas en torno a lo humano (el tiempo, la enfermedad, la fugacidad, la muerte, la decadencia, la belleza...). Así, el arte, la literatura, se abordan como ámbitos en los que el ser humano y la naturaleza se estudian desde un deseo de conocimiento que asume lo poético como un modo de aproximación, de acercamiento a lo que somos, lo que habitamos, lo que deseamos. El artista es un productor de *ilusiones efectivas*, elabora imágenes capaces de conectar distintos estratos de la realidad, distintas posibilidades de lo real, intercalando temporalidades. El artista es un receptor de obras que generan otras obras; el *discurso artístico* es un modo de narración que genera pensamiento.

En la compleja traslación de lo autobiográfico al arte, entre el pensar y el sentir se establece un sutil movimiento que oscila entre lo racional y lo poético. El recuerdo, el sueño, la sensación, el deseo configuran una realidad cuyo objeto sería la representación de una determinada idea del mundo.

¿Qué es lo poético?, ¿qué es lo verdadero?, ¿qué es lo relevante?. Hay tres textos que sugieren modos de establecer la relación entre lo vivido y lo representado, lo narrado. Desde la exclusión de la evidencia, de lo explícito de las narraciones, se plantea una reflexión necesaria en torno a estas tres posibilidades: lo poético, lo verdadero, lo que somos capaces de reconocer como significativo.

Dice Novalis (1798, como se citó en Arnaldo, 1990) "...la poesía es lo en efecto absolutamente real. Esa es la médula de mi filosofía: cuanto más poético, más verdadero" (p. 137).

En *Poesía y verdad* (Goethe, 2010) cuestiona la necesidad de datos precisos que recreen lo autobiográfico y así lo cuenta Eckermann (2005) en la conversación correspondiente al 30 de marzo de 1831: "un hecho de nuestra vida no vale porque sea verdadero, sino porque significa algo" (p. 564).

Y más adelante afirmará Marcel Proust:

Se siente, pero lo que se ha sentido es como ciertos clichés en los que, mientras no se les acerca a una lámpara, no se ve más que negro, y también hay que mirar al revés: no se sabe lo que es mientras no se acerca a la inteligencia. Sólo entonces, cuando la inteligencia la ilumina, cuando la intelectualiza, se distingue, y con cuánto trabajo, la figura de lo que se ha sentido. (Proust, 2008. p. 246)

¿De qué hablar?, ¿de qué necesitamos hablar?. Las experiencias realmente esenciales sugieren la idea de imposibilidad, de límite, de los límites del contar, incluso.

...quizá no sea descabellado *insinuar* que el arte, en el fondo, constituye una operación – precaria y siempre condenada al fracaso- de *salv guarda* de lo Terrible, esto es: de la Nada. Ahora bien, si la Nada, como se ha apuntado, no es a su vez sino la *abstracción* de todas las cosas de la vida, de todas las imágenes y sensaciones en las que nos vemos implicados y envueltos, ¿no se presentará entonces en nuestra vida sensible, cotidiana, esa Nada como la *inminencia de la Muerte*? Si abstraer es separar, hacer caso omiso, no tener en *nada* lo que nos ocurre, la abstracción *total* de todo evento y ocurrencia, de todo pensamiento y de toda pasión habrá de ser vista justamente como la Muerte. Y a su vez, si las sensaciones e imágenes de que se sirve el arte dejan entrever el carácter terrible de la Nada y de la Muerte, ¿no estarán también ellas transidas, empapadas de mortalidad? ¿No será el arte, en definitiva, una *extraña praeparatio mortis*, una suerte de *conjuración* en el doble sentido del término? Por el arte se conjura a la muerte al *dosificarla*, al hacerla pasar por el tamiz y la membrana de las cosas que en la vida nos llevan e *importan*. Se hace comparecer a la muerte para que *no venga...* por ahora. Pero conjurar es también evocar: la muerte rezuma en las obras y en las palabras artísticas. Como latencia. Como *inminencia pendiente*, siempre por venir, y sin embargo ya sida. (Duque, 2008, pp 5-6)

La oscuridad como idea. El paisaje es la noche. Es un fondo oscuro sobre el que contar el tiempo. Dice Marcel Proust:

Lo que no hemos tenido que descifrar, que dilucidar con nuestro esfuerzo personal, lo que estaba claro antes de nosotros, no es nuestro. Sólo viene de nosotros mismos lo que nosotros mismos sacamos de la oscuridad que está en nosotros y que los demás no conocen. (Proust, 2008, p. 227)

Desde 1991 mi trabajo se ha desarrollado a partir de imágenes en que la oscuridad, como espacio, como construcción, deviene en lugar, convirtiéndose así el negro en una presencia constante, fundamental, acogedora de imágenes/situaciones y determinante del sentido de la representación. El negro como lugar, como oscuridad, como espacio para el silencio, para la observación.

A lo largo de mi trayectoria, sobre el negro, en torno al negro, se han construido espacios arquitectónicos, espacios de transición que insinúan recorridos que conducen a luga-

res desconocidos pero necesarios. Pasillos, puertas, escaleras, espacios en los que deambular, en los que se nos marca un camino, la certeza de una posibilidad que sin embargo nos envuelve en lo oscuro (*El lugar de las agujas*, 2003). Paisajes: el mar como lugar para el naufragio, donde el movimiento sugiere la desaparición, donde el destino nos arrastra devolviendo a cambio mínimos, bellos residuos (*Naufrajos*, 2008). El bosque como espacio interior, misterioso, en el que intentar la construcción de estructuras esenciales, donde se instala el anhelo de perfección cuyo intento nos devuelve a lo imposible (*Corrección*, 2011). La naturaleza muerta como imagen en que conviven lo bello y lo efímero (*Nihil Omne*, 2015). La observación de la naturaleza: el crecimiento, la exuberancia, la decadencia y la muerte; fragmentos de lo natural que conviven más allá del tiempo (*Heute rot, morgen tot*, 2018). La oscuridad, la noche, el paisaje como alusión a lo mutable, lo efímero, lo cambiante, a una idea de belleza que se instala en la zona de sombra (*Le paysage est la nuit*, 2018; *Luz de nocturno*, 2020). La tensión, marcada por la temporalidad, entre naturaleza y construcción, arquitectura y paisaje, arte y vida (*El orden del tiempo*, 2020). El deseo de identificación con la naturaleza mediante una búsqueda que se presiente infinita (*Hasta que vea la tierra*, 2022)...

El paisaje/el espacio se construye de modo que la línea o la pincelada, el color, aparecen como luz/como oscuridad que configuran estructuras que se vinculan con el tiempo, con la idea de aparición-desaparición, estrategia propia del lenguaje fotográfico que incide en la posibilidad de mostrar u ocultar. Espacios emocionales, *espacios mentales*. Lugares que sugieren otros lugares, en transición, intermedios, que instan a intuir lo que hay detrás, lo que hay *más allá* de la imagen. Luces leves o intensas que aparecen como sombras en lo oscuro, trazos de una oscuridad intensa sobre fondos luminosos que invitan a un recorrido por lo incierto, por lo que no conocemos, por lo cercano a la imposibilidad. Imágenes cambiantes. La luz, nuestra propia situación, las hace *transformarse*, *verse de otra manera*, sugiriendo así la imposibilidad de la permanencia, de la durabilidad, de la certeza. La imposibilidad de lo perfecto, de la utopía. El espacio/el paisaje como evocador de la tragedia, de esa tragedia lenta e inevitable que no se circunscribe a un hecho único, sino a nuestra propia condición. Afirma Thomas Bernhard en relación con *El mar de hielo* de C. D. Friedrich que “las catástrofes humanas son catástrofes naturales” (como se citó en Molinuevo, 2001) por la identificación que en la obra se produce entre Naturaleza y Espíritu. Hay una forma de identificación con la naturaleza que nos sitúa en el lugar en que reconocer nuestra vulnerabilidad, lo insignificante de nuestras pretensiones. El tiempo, remitiéndonos inevitablemente al final, nos muestra también la belleza de lo irreparable.

La oscuridad como sombra que acoge la imagen. Reparar en nuestra propia oscuridad. ¿Para qué construir?. Dar una nueva forma a la *naturaleza*, pensar *el gran misterio del tiempo*, de la *condición humana*.

La relación entre Naturaleza y Cultura adquiere forma, a lo largo de la historia, a través de distintas concepciones del espacio, de la arquitectura, del paisaje, que podríamos llamar *mentales*. Formas, construcciones, lugares que escenifican una determinada idea de lo humano, de la condición humana. Conceptos que viajan del pensamiento a la arquitectura, de la arquitectura al arte, del arte a la literatura, en un viaje simbólico y de direcciones cambiantes. La utopía y su derrumbamiento serían los dos extremos de esta forma de pensamiento. O dicho de otro modo,

lo que el mismo Mann llamaba ‘el trabajo del arte’ y de la literatura en particular. Es la capacidad de la construcción de un mundo en el que se entrelazan todas las variantes de la vida en un juego azaroso que nosotros descubrimos al recorrerlo. Es una especie de espejo en el que el mundo llega a nosotros mostrándonos, ahora visible, el trazado secreto de sus laberintos. Ahí se encuentran las dos grandes metáforas del mundo moderno: laberinto y naufragio. Cada época vuelve a interpretar su destino a partir de estas dos grandes ideas. (Jarauta, 2020, p. 9)

## I. PIETER BRUEGHEL. LA TORRE

Resulta fascinante acceder a la sala X del Kunsthistorisches Museum de Viena. Contenemos la respiración. Entre otras magníficas obras de Brueghel, aparecen varias de sus pinturas relativas a las estaciones: *Cazadores en la nieve*, *Día oscuro*, *El regreso de la manada*. En ellas, una constante conexión, una marcada tensión entre naturaleza y religión, entre lo humano y lo divino, entre la historia y el mito. Allí se celebra el trabajo, la recogida de la cosecha, se muestra la dureza del invierno; aparecen juegos, actividades de recreo, pero también pequeños accidentes, descuidos o torpezas; se evidencian los impulsos humanos de esos seres cuyos rostros quedan ocultos, desaparece en ocasiones la distinción entre lo humano y lo animal. El hombre y la naturaleza forman parte de un proceso temporal, cíclico, en el que ambos están sometidos al rigor del devenir, de las transformaciones. Estas escenas se construyen como una suerte de *universos/paisaje* que exigen una observación minuciosa, detenida, que permita descubrir la infinidad de detalles que establecen sus códigos reales de interpretación. Como señala Reindert Falkenburg, la pintura de Brueghel se relaciona con la crítica erasmiana-humanística de la iglesia contemporánea y a su vez, acoge la “tradicón

de pensamiento *especulativo* que afirmaba que el conocimiento de Dios y de uno mismo empieza por la investigación de las huellas de Dios en el mundo visible” (Falkenburg, 2019, p. 154). Esta tradición medieval de *especulación* permitiría, mediante esa contemplación del mundo visible, llegar a una intelección de los principios divinos según los cuales Dios habría creado el mundo. El mundo de la Creación, que comprende tanto la naturaleza como el alma humana, “lleva en sí vestigios de Dios (*vestigia Dei*) que es posible estudiar como un libro” (Falkenburg, 2019, p. 154)). El estudio de este *Libro de la naturaleza* se llamó *especulación* al asumir las palabras bíblicas: *ahora vemos por medio de espejo en enigma*, ‘*speculum in enigmate*’ en la Vulgata medieval. Este proceso conllevará una nueva forma de visión: de la corporal a la espiritual, de la percepción a la intelección, y que había definido lo que se denominó *devotio moderna*, movimiento de gran influencia en los Países Bajos desde la Baja Edad Media y hasta la época de Brueghel. Conocer, contemplar las verdades invisibles a través del alma propiciará el crecimiento necesario que nos aproxime a lo divino. El paisaje y lo humano configuran así esa aspiración que Brueghel muestra marcada, condicionada, no obstante, por la atención a lo imperfecto. En este contexto aparece *La Torre de Babel*, pintada por Pieter Brueghel en 1563. Situada al fondo de la sala X, solemne. Contemplarla implica un viaje infinito, de la mirada y del espíritu. La aspiración a *lo más alto*, la superación y el trabajo interminable. El logro sublime y lo imposible, lo inacabado. Cada fragmento muestra un espacio complejo, enigmático, en el que la construcción se afianza pero a su vez la tierra, la roca, parecen resistirse y emergen con rotundidad imponiéndose al orden humano de la arquitectura. Es el relato, trasladado a la pintura, de la tensión entre el ideal y su derrumbamiento. “Se trataba de construir un mundo, y de situarlo en torno a su centro, un centro capaz de unir el centro de la tierra con el centro del cielo”, afirma Giorgio Manganelli (2004, p. 37). Pero, como continúa diciendo, cada vez que las grandes ambiciones humanas afloran, la sombra de la gran torre aparece como el recuerdo de lo que pudiera llamarse “la primera *gran catástrofe tecnológica*” (2004, p. 37). La historia nos lo cuenta así: los hombres hablaban una misma lengua, podían nombrarlo todo, pero no a sí mismos. Y apareció la idea: si construyesen una torre que llegara hasta el cielo, podrían tener un nombre. Pero Dios no podía tolerarlo. La consecuencia, la dispersión de los hombres, de las lenguas, muestra que el empeño era vano, “cabe conjeturar –dice Borges en alusión al Génesis– que la Torre fue levantada para ser demolida y para que fueran muchas las lenguas y muchos los instrumentos del arte” (Borges, 2004, p. 33).

Brueghel construye una escenificación de la desmesura, de la tensión entre lo resuelto y lo inacabado, una gran obra que pretende elevarse al cielo; luz y sombra, la catástrofe

inminente. Alrededor, el *paisaje humano*, lo cotidiano de la existencia, la leve intuición de lo divino. En ambos mundos nos reconocemos también hoy, en esa tensión permanente, irresuelta y siempre en crisis que determina la relación entre Naturaleza y Cultura que pretenden entrever estas páginas.

## II. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI. EL LABERINTO

“Necesito ideas y creo que, si me encargasen el proyecto de un nuevo universo, un loco arrojo me empujaría a acometerlo”. Son palabras que, según Jacques Guillaume Legrand, uno de sus biógrafos, pronunciara Giovanni Battista Piranesi (como se citó en Rosenthal, 2012, p. 129). Ante ellas, resulta tentador sucumbir a las preguntas. ¿Cuál hubiera sido ese *universo?*, ¿cuál esa *utopía?*, ¿cuál es la *idea?*... Sólidos muros, bóvedas que cierran el espacio, no existe el exterior. Escaleras. Una tras otra se entrecruzan, se atraviesan, proyectan su sombra. Luces de origen incierto *des-ocultan* instrumentos afilados, engranajes, artefactos, ¿ya detenidos?, ¿ya a punto para comenzar su función?. Podría tratarse de un teatro, de un espacio en el que poner en escena una suerte de drama barroco de lo extremo, pero también una desolada intuición del universo contemporáneo, de la condición humana. El Barroco, como señala Francisco Jarauta, se inscribe en esa línea de sombra que recorre la experiencia de la cultura contemporánea, una época en la que todo se diluye, en la que se pierde la capacidad, la claridad para nombrar las cosas, y el fragmento, la ruina, escenifican la unidad perdida del mundo.

Es así que en el Barroco se produce la transfiguración de la vida en teatro, del mundo en escenario, de la naturaleza en naturaleza muerta, del pensamiento en alegoría. Las múltiples representaciones del ser afloran en una emblemática de las pasiones y de los movimientos del alma... El laberinto barroco no tiene centro y si la representación del laberinto es inseparable de la idea de salvación, este descentramiento agudiza la desesperanza. Si el espejo se ha roto, ¿cómo sabré yo mismo quién soy?. (Jarauta, 1992, p. 72)

Una tensión silenciosa nos seduce a entrar, ¿qué ocurre?, ¿quiénes son esos elegantes, estilizados personajes que miran, señalan algo, suben, se asoman, se detienen erguidos o yacen en el suelo?, ¿qué extraña comunicación se produce entre ellos?, ¿existieron los *días felices?*, ¿fueron siquiera una posibilidad, queda algo en la memoria?. En cada fragmento aparece la densidad de la sombra, aquella que tal vez *habitaron* también los figurantes de la pinturas negras de Goya. La densa sombra, lo *otro*, lo oscuro. Afirma Norman Rosenthal que “Piranesi prefiguró, y en definitiva aniquiló, todos los grandes sueños utópicos, antiutópicos y críticos de los artistas de nuestra época” (Rosenthal, 2012, p. 130). Podrían esos enigmáticos

personajes volver de una larga errancia; el *mundo*, ya abandonado, queda fuera, queda lejos. Quizá, desisten de todo desplazamiento, de toda búsqueda y es el enclaustramiento la decisión, la única posibilidad. O tal vez, están condenados a transitar eternamente la prisión-laberinto. Sus proporciones mínimas en relación con la enormidad de las arquitecturas que los acogen subrayan el sentimiento de pérdida, de falta de unidad, de *concordancia*. Se alteró, se extinguió, parece ser, la armonía entre ambos mundos –exterior/interior-. Aquella cuya ausencia devendría en melancolía y en esas formas de *estar en el mundo* que, en consecuencia, definiera Starobinski (2016).

Piranesi *edifica* una nueva forma de melancolía que anticipa la desolación romántica ante la contemplación del mundo. Configura una suerte de *espacio mental infinito*, un universo que se cierra y que se aísla en sí mismo. Si para Giambattista Vico la verdad no se limita a la observación matemática y científica sino que la *fantasía* es vital para comprender y aceptar la historia y la condición humana (Berlin, 2000), Piranesi opone a la claridad del mundo clásico una forma de invención siniestra, sin apertura al cielo. Pero ya en sus *Visitas de Roma*, en sus *Antigüedades* o en sus *Grutescos* encontramos, como señala Marguerite Yourcenar, pordioseros, esqueletos, ladrones, perros que se muerden unos a otros:

Los curiosos merodeadores de Piranesi viven con esa vida alegre, endiablada, a veces inquietante y mefistofélica antes de tiempo que, de creer a los pintores, desde Watteau hasta Magnasco y desde Hogarth a Goya, fue desde el comienzo al fin una de las características del siglo. (Yourcenar, 1987, p. 128)

Se dice que las *Carceri* surgieron de un ataque de fiebre, de un delirio. Algo parecido a un oscurecimiento del cerebro, señalaría Victor Hugo. ¿O más bien, claridad, complejidad, capacidad para dibujar, corregir insistentemente ese *otro oscuro* de la grandeza romana, esa *arquitectura* de la condición humana?

### III. LA NOCHE, ESPACIO SUBLIME.

El Romanticismo presta atención a la oscuridad, a la noche, que se convierte en presencia. Es el espacio que acoge la zona de sombra de la conciencia humana, el origen, el sueño, la melancolía, lo ilimitado, el inconsciente, lo no descifrable, la sensualidad, el terror. Es una zona de atracción que unifica el deseo de lo infinito y la seducción de la muerte. Para Novalis la noche es el origen primigenio, el lugar al que regresar:

Poco antes de la muerte de Sophie, Novalis se había dado a sí mismo el calificativo de ‘jugador desesperado’, cuyo destino ulterior depende ‘de si un pétalo cae en este o en aquel

mundo’ (a Wilhelmine von Thümmel el 8 de febrero de 1797). El 13 de abril de 1797, cuando Sophie ya ha muerto escribe: ‘El soplo del viento se ha llevado el pétalo al otro lado. El jugador desesperado arroja las cartas y sonríe, como despertado de un sueño, ante la última llama del vigilante y espera la aurora, que lo despierta a una vida fresca en el mundo real’. (Novalis, 1797, como se citó en Safranski, 2012, p. 108)

La noche propone ese viaje necesario, sin fin, sin llegada ni meta. El dejar de ser, la desaparición, la nada amenazante o atractiva, el gran cansancio, la complacencia en la aniquilación. Si para Kant, “la noche es sublime, el día es bello” (Kant, 2008, p. 32), los románticos advierten la belleza de lo oscuro. Si bien, como indica Argullol, podemos seguir una línea que recorre la Historia del Arte y que ya en El Bosco, Brueghel, Grünewald o Cranach nos muestra un mundo no exento de tinieblas. El final del siglo XVI (Caravaggio, Ribera, Zurbarán, el Greco, Rubens, Rembrandt) muestra el nocturno como escenario en el que reflejar las tensiones espirituales. Cómo no recordar la relevancia de la noche en Henri Fuseli, William Blake o Arnold Böcklin (Argullol, 1994).

El paso del tiempo nos mostrará cómo la oscuridad ya no es la tiniebla, sino el vacío absoluto sobre el que ideas e imágenes intentan sustentarse.

La experiencia del paisaje en Caspar David Friedrich muestra un recorrido que va desde la observación de lo mínimo, la recreación descriptiva del detalle, hasta la visión de la naturaleza como un espacio intermedio en el que evocar el paso del tiempo y la nostalgia del viaje espiritual que se construye desde lo oscuro.

Cierra tus ojos corporales para ver tu cuadro primero con los ojos del espíritu. Luego saca a la luz del día lo que hayas visto en la oscuridad, a fin de que actúe de nuevo sobre otros, de fuera hacia dentro. (Como se citó en Carus, 1999)

En sus estudios llega a *retratar* cada árbol, cada planta, evitando el esquematismo y dibujando cada elemento con una gran precisión. Estos apuntes del natural son integrados posteriormente en su pintura, modificándolos mínimamente y sólo si la composición lo requiere, pero trasladándolos a un contexto en el que la mirada se dirige ya al interior.

El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve dentro de sí. Si no ve nada dentro de sí, debe dejar de pintar lo que ve ante sí. Si no, sus cuadros parecerán biombos tras los cuales uno sólo espera encontrar enfermos y hasta muertos. (Como se citó en Carus, 1999)

La oscuridad, lo nocturno, son constantes en Friedrich, si bien uno de sus cuadros fundamentales, *El mar de hielo* (1824), nos muestra un paisaje luminoso pero detenido, mortal y gélido. Ahora no se sugiere el viaje, sino su final, el tiempo se detiene en la catástrofe hu-

mana. Pero siempre regresa a la noche, y ésta vuelve a ser protagonista en *Luna entre nubes sobre la orilla del mar* (1835-1836), el último que pintó antes de su muerte.

También para Carl Gustav Carus, la noche es la genuina portadora de las fuerzas más estimulantes de la vida. En 1866, escribe su *Viaje a la Isla de Rügen*, que había visitado en 1819, motivado por la importancia que este paisaje y sus acantilados blancos habían tenido para Friedrich, quién había pasado allí un período de convalecencia. Dice al final de su relato:

¡La naturaleza del mar Báltico me produjo una impresión tan fuerte como un poema muy simple que, sin embargo, te conmueve hasta las entrañas! Ante todo está, naturalmente, el mar; ¡qué visión sublime e inefable la de ese flujo elemental, oleaje salado perpetuamente agitado, siempre en movimiento, que despliega tan sencillamente ante nuestros ojos su extensión ilimitada! Lo que por todas partes se ofrece a los sentidos es muy poco con respecto a lo que se ofrece al espíritu, y quien sólo busque el placer de los ojos corre el riesgo de perder la mejor parte... (Carus, 2008, p. 69)

Ese viaje interior observa melancólicamente la fugacidad de la vida. Las horas del día, las estaciones del año o las edades del ser humano son temáticas habituales en la pintura de Friedrich, como ocurre también en el caso de Philipp Otto Runge (*Las cuatro partes del día*), quién, vinculando lo orgánico con lo ornamental evoca ese principio de universalidad, de conexión con el infinito que define la visión romántica de la naturaleza.

#### IV. THOMAS MANN. LA MONTAÑA.

‘Los de la montaña’, la vida ‘aquí arriba, entre nosotros’. Thomas Mann (2005) establece en su gran narración una profunda identificación entre el espacio y la idea. La montaña, el sanatorio, son el lugar de la seducción, del encantamiento, el lugar en el que se produce la escisión entre el adentro y el afuera. La enfermedad, la ‘cultura de la muerte’ *separan* del mundo, construyen una nueva forma de vida en la que el ritual, la repetición, encadenan a sus *habitantes* a ese contexto en el que la zona de oscuridad, la enfermedad, el tiempo detenido les confronta consigo mismos. Se trata de ese modelo de narración que propone un aprendizaje, en esta ocasión, no a través del viaje, del desplazamiento, sino mediante la permanencia, el aislamiento. El protagonista, Hans Castorp, se transforma, mediante ese hechizo, en ese personaje que se denominó *quester*, el que busca y el que pregunta, el que se enfrenta a lo oscuro, a la enfermedad, la maldad, lo desconocido, en una tradición de la que también formaría parte el *Fausto* de Goethe. El tiempo, *el gran misterio del tiempo* es el protagonista de *La montaña mágica*, tanto en su argumento como en su forma narrativa, ca-

paz de crear un presente eterno, un mundo cerrado cuyos habitantes caen en un profundo ensimismamiento. Señala Thomas Mann:

‘Hacia la vida’, dice en una ocasión Hans Castorp a Madame Chauchat, ‘hacia la vida conducen dos caminos: uno es el habitual, directo y como es debido. El otro es terrible, pasa por la muerte y ese es el camino genial’. Esta concepción de la enfermedad y de la muerte como una necesaria forma de tránsito hacia la sabiduría, hacia la salud y hacia la vida, hace de *La montaña mágica* una novela iniciática. (Mann, 2016a, p. 207)

A la vez, como él mismo también afirma, se trata de “un documento de la condición del alma europea” (Mann, 2016a, p. 195). La relación interior-exterior, la proyección de lo humano en el contexto espacial, tiene una importancia extraordinaria en obras como *Muerte en Venecia* o *La montaña mágica*. En ellas se produce un desplazamiento (de Múnich a Venecia, de Hamburgo a Davos) que desemboca en la permanencia en un espacio delimitado (la ciudad, el hospital), un espacio obsesivo, en el que la seducción de la enfermedad, de la belleza, de la muerte marcará el ritmo del relato, de la vida que en él se recrea. Thomas Mann habla de Hans Castorp como un *hechizado por la montaña*, a través de cuya historia quiso de un modo no exento de ironía, retomar la tradicional novela de aprendizaje según el modelo del *Wilhelm Meister* de Goethe. Pero la obra se convierte en un extraordinario relato en torno al tiempo, cuya narración se hace tremendamente lenta o se acelera consiguiendo así transmitir el modo en que el lugar, símbolo de esa oscuridad en que el protagonista queda sumergido, despliega su capacidad de seducción. Hans Castorp había llegado desde el mar, pero es la montaña, el frío, la nieve, el entorno que acoge la narración. En *Muerte en Venecia*, por el contrario es el siroco, ese viento cálido y asfixiante el que envuelve la atmósfera para teñirla de decadencia y de muerte, la enfermedad ha llegado a Venecia a través del mar, justo allí donde el protagonista ha sentido la manifestación de la vida de la manera más apasionada. Hay un deseo de permanecer, una obstinación por aquél espacio ya enfermo, que ignora de modo consciente, trágico e ingenuo la disolución de la vida en la recreación del deseo.

En 1926, Mann se refiere así a la presencia del paisaje en su obra:

Nada es más característico de nuestra forma de vida que nuestra relación con la Naturaleza o, más exactamente, dado que también el ser humano es Naturaleza, con la Naturaleza sobrehumana (...). El mar no es un paisaje, es la experiencia de la eternidad, de la Nada y de la Muerte, un sueño metafísico; se parece mucho a las regiones, de tenue aire, de las nieves eternas. El mar y la alta montaña no son terrenales, son elementales, en el sentido último y desolado, grandeza sobrehumana, y casi parece como si el artista civil, el urbano, el ciudadano burgués, se sintiera inclinado, cuando se trata de la Naturaleza, a saltarse lo terrenal y paisajístico y buscar directamente lo elemental, porque frente a éste, su relación con la

Naturaleza puede confesarse y revelarse, con pleno derecho humano, como la que es: como temor, como extrañeza, como aventura inabordable y salvaje. (Mann, 2016b, pp 49-50)

Finalmente, Thomas Mann propondrá el afrontamiento de una realidad ajena a lo terapéutico, a la poesía y a las divagaciones individuales en torno a ese límite que se presentaba de un modo tan seductor. Lo *mortalmente extremo* se impone ahora como necesidad, como salvación tal vez.

## V. BERNHARD-WITTGENSTEIN. CONSTRUIR UNA IDEA.

En diciembre 1925 se comienza a proyectar la casa *Wittgenstein* en la Kundmannngasse de Viena, un encargo de Margaret Wittgenstein al joven arquitecto Paul Engelmann, discípulo de Adolf Loos. Su construcción se dilatará hasta 1929. En mayo de 1926 se incorpora al proyecto Ludwig Wittgenstein, cuyo objetivo se convertirá, de manera obsesiva, en el intento de implantar en el proyecto arquitectónico su ideal de integridad ética a través del rigor matemático. La *estructura de la forma* habría de surgir del interior de los condicionantes morales, negando así las normas y principios que pudieran determinarla desde el exterior. La casa, un proyecto que podría definirse como *salvación personal*, marcado por la constante rectificación, le acabará mostrando un concepto del mundo de complejidad superior al del *Tractatus*, así como la dificultad insalvable de alcanzar la *verdad* a través de la materia.

En 1975, Thomas Bernhard escribe *Korrektur*, una de sus más importantes novelas. El texto aborda la construcción de un cono habitable en el centro geométrico de un bosque, planteando así un ideal formal que se concibe como un acto de amor y cuya construcción ha de tener como consecuencia la felicidad suprema. Lo emocional y lo racional conviven en un ejercicio infinito de construcción-corrección-destrucción. La búsqueda de lo perfecto se enfrenta irremediablemente a la imposibilidad, el logro formal acaba desencadenando la catástrofe humana. La obra, cuyo contexto (en la proyección, en la revisión póstuma del proyecto) es un espacio húmedo, frío y oscuro de resonancias nítidamente románticas, aborda por otra parte el derrumbamiento de ideales propios de la Ilustración tanto en lo humano como en lo formal (la búsqueda de la felicidad; el ideal abstracto-geométrico de los arquitectos franceses: Boullé, Ledoux). Dibujar (proyectar, escribir, pensar...) es la forma de recrear esta idea de utopía y de aniquilación. La belleza, el ideal, son el trasfondo de una acción que reitera la evocación de un lugar. Desde la oscuridad, desde el silencio, intentar una y otra vez vislumbrar una forma posible.... *la corrección de la corrección de la corrección...* (Bernhard, 1988).

El frío impregna diversos relatos de Thomas Bernhard, paisajes que se mantienen inmersos en una helada perpetua, una oscuridad perpetua que envuelve las circunstancias y que configura esos escenarios en que la condición humana parece quedar anclada a un paisaje que es su propia proyección. El paisaje no es ahora un territorio que recorrer para el crecimiento, el viaje parece haber concluido ya y el destino no trae más que el enfrentamiento con un escenario desolador en el que se proyecta indefinidamente. “En cada cabeza humana se encuentra la catástrofe humana que corresponde a esa cabeza, dijo el príncipe” (Bernhard, 1989, p. 141). En las novelas de Bernhard, el escenario es la naturaleza, pero sus paisajes no producen ese efecto de encantamiento que suscitan los de Mann, más que seducir, aprisionan obsesivamente, el paisaje desborda lo perceptible y se convierte en una amenaza, aquella que está ya instalada en nuestro propio interior.

Un abismo, dijo, era siempre una cumbre: cuanto más profunda era la profundidad de la altura, tanto más alta era la altura del abismo y viceversa. ‘Te imaginas’, dijo el príncipe ‘que miras a un pozo infinito (lo mismo que a un hombre infinito), sus alturas, sus cimas infinitas, etc....’ (Bernhard, 1989, p. 161).

La permanencia en un espacio único, obsesivo, desencadena un movimiento interior. El vínculo de la naturaleza con lo humano se establece así desde una perspectiva trágica. Un *espacio-paisaje*, un *espacio mental* que se hace físico a través de una construcción psicológica, en cuya permanencia tiene lugar esa transformación del alma que evoluciona hacia el crecimiento en unos casos, hacia la muerte en otros. Es el tipo de escenario que ya planteara la tragedia griega. Lugar para la permanencia en que lo interior evoluciona a través de un tránsito en el que el desplazamiento físico no es necesario, no es posible o no es productivo.

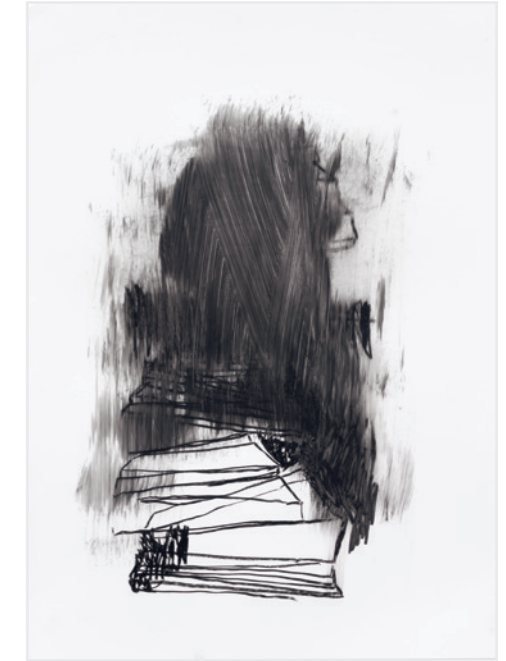
Figura 1. M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título (*Corrección*). 2011. Técnica mixta sobre papel. 70 x 100 cm



Figura 2. M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título (*Corrección*). 2011. Técnica mixta sobre papel. 50 x 65 cm



Figura 3. M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título (*Corrección*). 2011. Técnica mixta sobre papel. 50 x 65 cm



Figuras 4, 5 y 6: M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título. 2023. Técnica mixta sobre papel. 70 x 50 cm (x 3).



Figura 7. M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título. 2023. Técnica mixta sobre papel. 70 x 50 cm

Figura 8. M. Ángeles Díaz Barbado. Sin título. 2023. Técnica mixta sobre papel. 70 x 50 cm

Figura 9. M. Ángeles Díaz Barbado.  
Sin título. 2022. Técnica mixta sobre  
papel. 100 x 70 cm



Figura 10. M. Ángeles Díaz Barbado.  
Sin título. 2022. Carboncillo sobre  
papel. 100 x 70 cm

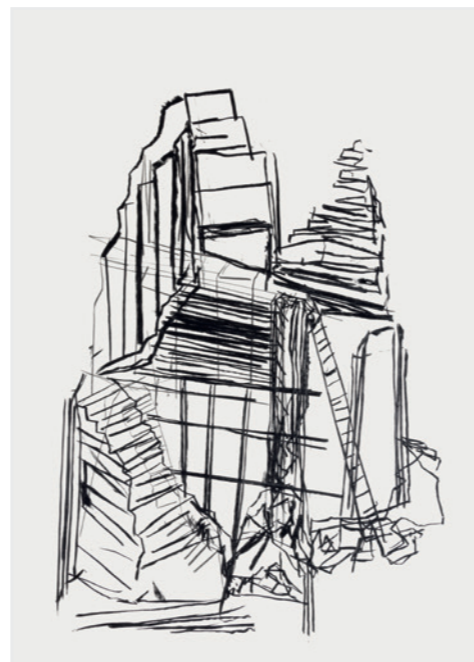


Figura 11. M. Ángeles Díaz Barbado.  
Sin título. 2022. Carboncillo sobre  
papel. 100 x 70 cm



Figura 12. M. Ángeles Díaz Barbado.  
Sin título. 2022. Carboncillo sobre  
papel. 100 x 70 cm



## REFERENCIAS

- Argullol, R. (1999). *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Ed. Taurus. Madrid.
- Argullol, R. (1994). *La atracción del abismo*. Ed. Destino. Barcelona.
- Aristóteles. (2007). *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*. Ed. Acantilado. Barcelona
- Arnaldo, J. (1990). *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Ed. Visor. Madrid.
- Bartra, R. (2004). *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Ed. PRE-TEXTOS. Valencia.
- Berlin, I. (2015). *Las raíces del Romanticismo*. Taurus. Barcelona.
- Berlin, I. (2000). *Vico y Herder*. Ed. Cátedra. Madrid.
- Bernhard, T. (1988). *Corrección*. Alianza Editorial. Madrid.
- Bernhard, T. (1989). *Trastorno*. Ed. Alfaguara. Madrid.
- Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes*. Ed. Siruela. Madrid.
- Borges, J. L. (2004). *La sombra de la torre*. Revista FMR 77. Madrid.
- Brentano, C; Carus, C. G; Friedrich, C. D; Görres, J. J; Kleist, H.; Müller, A; Overbeck, F; Passavant, J. D; Schlegel, A. W; Schlegel, F. (1999). *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Ed. Akal. Madrid.
- Burke, E. (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos. Madrid.
- Cacciari, M. (1980). *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*. Ed. Península. Barcelona.
- Carus, C. G. (2008). *Viaje a la isla de Rügen. Tras las huellas de Caspar David Friedrich*. José J. de Olañeta Ed. Barcelona.
- De Lucci, M; Debenedetti, E; Fagiolo, M; Ficacci, L. Gagliardi, P; Lowe, A; Pavanello, G; Rosenthal, N; Wilton-Ely, J. (2012). *Las artes de Piranesi*. Catálogo de exposición. CaixaForum. Madrid.
- Duque, F.; Díaz Barbado, M. A. (2008). *Nafragios*. Catálogo de exposición. Galería Isabel Hurley. Málaga.
- Eckermann, J. P. (2005). *Conversaciones con Goethe*. Acantilado. Barcelona.
- Espinosa Martín, J. A. (2017). *Arquitectura y enfermedad en la obra de Thomas Bernhard*. Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción. Sevilla.
- Falkenburg, R. (2019). *Especulaciones sobre el paisaje: del Bosco a Bruegel*. Cátedra Museo del Prado. ABADA Editores. Madrid.
- Földényi, L. F. *Melancolía*. (2008). Galaxia Guttemberg. Círculo de Lectores. Barcelona.
- Goethe, J. W. (2009). *Fausto*. Cátedra. Madrid.
- Goethe, J. W. (2008). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Cátedra. Madrid.

- Goethe, J. W. (2010). *Poesía y verdad*. Alba. Barcelona.
- Hoffmann, W. *Caspar David Friedrich*. (2005). Verlag C. H. Beck. Munchen.
- Hofmann, W. (ed). (1993). *Runge. Preguntas y Respuestas. Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo*. Visor. Madrid.
- Höller, H.; Hinterholzer, E. (2003). *Poética de los escenarios. 4 visiones de la obra de Thomas Bernhard*. Instituto Histórico Austríaco. Madrid.
- Huxley, A. *Piranesi*. (2012). Ed. Casimiro. Madrid.
- Jarauta, F. (1992). *La experiencia barroca. Cuadernos del Círculo 2. Barroco y Neobarroco*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- Jarauta, F.; Díaz Barbado, M. A. (2020). *El orden del tiempo*. Catálogo de exposición. CAC Málaga.
- Kant, I. (2008). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza Ed. Madrid.
- Klibansky, R.; Panofsky, E. (2012). *Saturno y la melancolía*. Alianza Ed. Madrid.
- Longino. (2014). *De lo sublime*. Ed. Acantilado. Barcelona.
- López-Arquillo, J. D. (2021). *La filosofía construida. A propósito de la casa Wittgenstein*. Ed. Diseño. Buenos Aires.
- Manganelli, G. (2004). *Proyecto de una ruina*. Revista FMR 77. Madrid.
- Mann, T. (2002). *Ensayos sobre música, teatro y literatura*. Alba. Barcelona.
- Mann, T. (2005). *La montaña mágica*. Edhasa. Barcelona.
- Mann, T. (2006). *La muerte en Venecia*. Edhasa. Barcelona.
- Mann, T. (2016). *Sobre mí mismo*. Edhasa. Barcelona.
- Mann, T. (2016). *Textos críticos*. Ed. Navona. Barcelona.
- Molinuevo, J. L. (2001). *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Institució Alfons El Magnànim. Valencia.
- Novalis. (2008). *Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen*. Ed. Cátedra. Madrid.
- Novalis; Schiller, F; Schlegel, A. W; Schlegel, F; Kleist, H; Hölderlin, F. (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Tecnos. Madrid.
- Proust, M. (2008). *En busca del tiempo perdido*. Vol. VII. *El tiempo recobrado*. Alianza Ed. Madrid.
- Safranski, R. (2012). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets. Barcelona.
- Schiller, F. (2017). *Lo sublime*. Ed. Casimiro. Madrid.
- Schorske, C. E. (1981). *Viena Fin-de Siècle*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Ed. Casimiro. Madrid.
- Starobinski, J. (2016). *La tinta de la melancolía*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Subirats, E. (1979). *Figuras de la conciencia desdichada*. Taurus. Madrid.
- Yourcenar, M. (1987). *El negro cerebro de Piranesi*. En *A beneficio de inventario*. Ed. Alfaguara. Madrid.

## DE LOS CUADERNOS DE VIAJE A LOS REELS DE INSTAGRAM

### Una visión del mundo y la ciudad

## FROM TRAVELER'S NOTEBOOK TO INSTAGRAM REELS

### A vision of the world and the city

MARÍA DEL MAR CABEZAS-JIMÉNEZ  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

#### RESUMEN

*El proceso de transformación de las ciudades en la sociedad occidental ha llegado a un punto en el que las tensiones son cada vez mayores y en el que, por lo tanto, el equilibrio entre las distintas fuerzas que intervienen en su configuración está en peligro. El espacio virtual, cada vez más habitado, se presenta como alternativa o solución frente al actual momento que estamos atravesando “de autodestrucción del medio urbano” (Debord, 1967, p. 105), que avanzó el filósofo francés en su profético ensayo “La sociedad del espectáculo”.*

#### ABSTRACT

*The process of transformation of cities in Western society has reached a point where tensions are growing and where, therefore, the balance between the different forces involved in their configuration is in danger. The virtual space, increasingly inhabited, is presented as an alternative or solution to the current moment we are going through “of self-destruction of the urban environment” (Debord, G., 1967), which the French philosopher advanced in his prophetic essay “The Society of the Spectacle”.*

#### PALABRAS CLAVE

Viaje  
Ciudad  
Arte  
Gentrificación  
Sociedad

#### KEY WORDS

Travel  
City  
Art  
Gentrification  
Society

# DE LOS CUADERNOS DE VIAJE A LOS REELS DE INSTAGRAM

## 1. DEL MEDIO RURAL A LA CIUDAD COMO OBJETO DE CONSUMO

El automóvil y el ascensor, dos inventos que paradójicamente tienen más de cien años, han condicionado el desarrollo de las ciudades, las cuales solamente han contemplado dos movimientos posibles en su expansión en el último siglo y medio: el desplazamiento horizontal y el vertical. Los núcleos de las ciudades, que nacieron como centros neurálgicos en los que un conjunto de poblaciones rurales vendía e intercambiaba los diversos bienes de consumo que producía, fueron creciendo y se fueron habitando a medida que el comercio también crecía, convirtiéndose así en una actividad que empezaba a reportar grandes beneficios. Las ciudades crecieron como espacios de intercambio y de comercio. La población se fue instalando en ellas y ampliando su actividad de ocio y cultura.

A partir del Renacimiento, con el auge de la burguesía y la globalización del capital, el arte, a través del mecenazgo, se convirtió en un perfecto instrumento de propaganda con el que grandes familias de comerciantes hacían visible su poder, independiente de cualquier estamento social. Sin embargo, en el siglo XIX, con la industrialización y con la invención del automóvil y el ascensor, se inició un proceso de aislamiento de la población en espacios cada vez más pequeños, apilados en torres o dispersados lejos de los centros de las ciudades. Se empezaron a desarrollar núcleos de tejido urbano en torno a las grandes fábricas, situadas a las afueras de los centros urbanos, y, posteriormente, en torno a “las fábricas de distribución”, los grandes hipermercados (Debord, 1967, p.105 ).

La disgregación social a la que se ha sometido a la sociedad occidental está en el origen de muchos de los males epidémicos que asolan a la población más joven, la depresión, la ansiedad, trastornos psíquicos cuyo alcance no se ha podido todavía evaluar en su justa medida. El aislamiento, la especulación del suelo en los centros urbanos, el turismo

Figura 1. Primera representación del globo terráqueo de la historia.

Fuente(s): Martin Behaim, 1492, (<https://www.ruggeromarino-cristoforocolombo.com/images/Martin-Behaim-mappamondo.jpg>)



descontrolado, los nuevos espacios virtuales de interacción y consumo han llevado a la sociedad occidental a una profunda crisis que tiene en la ordenación urbanística su origen y su posible recuperación. Por este motivo, es importante repensar el espacio habitado a través del urbanismo y el arte, pues es a través de las imágenes que las ciudades se han dado a conocer al mundo y es, en la actualidad, por medio de las imágenes que se han banalizado las ciudades para su consumo a través del turismo.

## 2. LA IMAGEN Y LA CONQUISTA DEL TERRITORIO

A lo largo de este discurso vamos a sentar los pilares conceptuales sobre los que vamos a construir nuestro razonamiento en torno a un caso local de urbanismo y arte en la ciudad de Málaga, se trata de la comparación de dos modelos de gentrificación urbana a través del arte mural, que aparentemente son iguales, en los barrios de Lagunillas y el Soho.

Antes de analizar sus diferencias, vamos, sin embargo, a definir la perspectiva, la posición desde la cual vamos a llevar a cabo nuestro análisis, para poder así establecer correlaciones entre distintas manifestaciones artísticas a lo largo de la historia y la situación actual. Vamos a realizar un recorrido por las distintas imágenes de las ciudades que se han generado desde el Renacimiento hasta la actualidad en el seno de la sociedad occidental, desde los cuadernos de viajes hasta los reels en Instagram, para poder, de este modo, ana-

lizar el proceso de banalización del espacio urbano que se ha precipitado en la sociedad occidental desde la aparición y el desarrollo del turismo de masas.

La idea de que no hay fronteras en el mundo, así como el concepto de libre circulación de las personas, es propiamente occidental, puesto que en el resto del planeta son muchas las dificultades que tiene cualquier ciudadano para conseguir un visado para salir de su país. Por este motivo, centramos nuestro análisis en la sociedad occidental y, en particular, en un caso concreto en una ciudad española del sur de Europa marcada por un desarrollo turístico exponencial en los últimos veinte años. Analizaremos el concepto de gentrificación y veremos cómo este proceso pasó de ser un proceso social natural, a ser promovido de manera artificial por gobiernos locales en connivencia con grupos inversores y distintos agentes sociales para revalorizar el suelo y poder especular con él. Finalmente, concretaremos estas ideas en un caso particular en la ciudad de Málaga que nos permitirá plantear algunas preguntas sobre los actuales modelos de gentrificación urbana y sobre la importancia del arte en los nuevos planes urbanísticos.

Las imágenes condicionan nuestra experiencia de lo real. Ninguna imagen es inocua, al contrario, transforma la vivencia que se tiene ante la cosa representada. La representación del mundo en una imagen marcó el principio de la Edad Moderna (Sloterdijk, 2005). El globo terráqueo sea, quizá, el símbolo más representativo de la Modernidad, datándose el primero, el *Behaim de Nuremberg*, de 1492. Marineros y geógrafos se afanaron en dibujar el mundo y ofrecer representaciones lo más exactas posibles. Hasta que a finales del siglo XIX se empezaron a democratizar los conocimientos de geografía en las escuelas, los mapas, atlas y globos terráqueos eran objetos codiciados y guardados con recelo por príncipes, reyes, comerciantes y personas poderosas. La imagen del mundo era, entonces, un instrumento poderoso que otorgaba ventaja en el comercio a su dueño, pues permitía trazar nuevas rutas comerciales y pensar negocios y operaciones más allá del espacio circundante. El mundo era un inmenso espacio abstracto en el que el capital empezó a circular libremente (Sloterdijk, 2005), más tarde serían las personas las que se convertirían en mercancía y empezarían a circular libremente a través del turismo. La posibilidad de convertir el mundo en una imagen es lo que marca el inicio de la Edad Moderna. La concepción del mundo como representación del sujeto a partir de Descartes marca el devenir del hombre moderno y su relación con el mundo. En su conferencia *La época de la imagen del mundo*, realizada en la Universidad de Friburgo en 1938, Heidegger explora las implicaciones y la trascendencia de este hecho. Cuando el sujeto descubre la capacidad de observar el mundo desde el espacio, abandonando la limitación de la perspectiva subjetiva, se da un salto significativo en

todas las ciencias. Empieza así el movimiento de globalización, hoy día tan asumido como cuestionado.

El viaje desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX tenía múltiples objetivos, al contrario que el turismo, que se caracteriza por no tener más finalidad que la de relatar el viaje, es decir que se caracteriza por la ausencia misma de objetivo (Sloterdijk, 2005). Los viajes llevaban implícita la idea de aventura y descubrimiento. El objetivo de todas las personas enroladas en las misiones era el de descubrir, dar nombre, describir, dibujar, aprehender en una imagen la *terra incognita* para luego transmitir dicha información a los poderosos que financiaban las expediciones. Evaluar la riqueza de los territorios descubiertos/conquistados y valorar las posibles formas de explotación de estos espacios estaba en el origen mismo de estos viajes, cuya naturaleza se romantizó por su vertiente cultural y científica. En estas misiones se embarcaban científicos de diversos campos de conocimiento, dibujantes, escritores, pensadores, historiadores, etc. Su misión era la de aprehender el nuevo territorio en dibujos, escritos, fascinantes cuadernos de viaje que recogían aspectos diversos del territorio descubierto, flores, insectos, reptiles, costumbres, trajes, objetos, construcciones, hallazgos, mamíferos, crustáceos, etc. Estos dibujos cargaron de matices la imagen del mundo que empezaba a configurar el imaginario europeo. Litografías, grabados, dibujos que daban cuenta de una realidad diversa, fascinante, nunca vista. La sociedad europea empezó a soñar y a romantizar estos lugares, lejanos, extraños, exóticos, tan diferentes de su realidad concreta. Las imágenes y los objetos que se difundían cada vez más entre coleccionistas europeos y que empezaron a componer importantes colecciones reales satisfacían un deseo de posesión del espacio ignoto que se acabó materializando en las famosas exposiciones universales que se celebraron durante la segunda mitad del siglo XIX en toda Europa y que hacían de escaparate del poder colonial, industrial y del progreso de la civilización occidental a través de sus colecciones científicas y culturales. La exposición universal de Londres en 1851 nos ofrece una gran metáfora de la sociedad occidental a través del Palacio de Cristal que la albergó. Tal vez, en un mundo tan complejo y dinámico, la metáfora sea la única forma de comprenderlo. En esta exposición se evidencia que “el espacio interior del mundo del capital no es un ágora ni una feria de ventas al aire libre, sino un invernadero que ha arrasado hacia adentro todo lo que antes era exterior” (Sloterdijk, 2005, p.30).

En este proceso de colonización y abstracción del mundo, de globalización terrestre, la fotografía revolucionó nuestra forma de relacionarnos con el entorno físico circundante y el ignoto. Las fotografías de la población indígena de territorios colonizados que se pueden observar aún en museos de ciencias naturales con una estructura decimonónica, y que

engrosaron las colecciones privadas en la sociedad occidental de la época, son obscenas y perturbadoras; implantan “en la relación con el mundo un *voyeurismo* crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos” (Sontag, 1973, p. 21). Cuando nos posicionamos frente a esas fotografías en blanco y negro de personas incómodas, intimidadas, despojadas de toda dignidad con sus atuendos locales, nos identificamos con la mirada invasiva occidental sobre el mundo, transformada por la fotografía. “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (Sontag, 1973, p. 24). La fotografía definió una nueva forma de posicionarse frente al mundo y estableció entre el mundo y el observador una distancia desafectada e invasiva. Empezó en ese momento un desaprendizaje emocional paulatino. Poco a poco, las personas, conforme se iban habituando a interponer entre la realidad y ellas una cámara, perdieron la espontaneidad y el vínculo afectivo con el mundo, pasaron de ser en el mundo a mirar el mundo, es decir, a ser fuera del mundo. Esta distancia, esta desvinculación, es la que ha permitido explotar el planeta y a las personas.

La fotografía se convirtió en una forma de “dar realidad a la experiencia” (Sontag, 1973), de certificar que se estuvo allí, que lo que se vio existió realmente y que la experiencia fue digna de immortalizarse. La voluntad de poseer se manifiesta con un simple disparo. En lo que respecta al turismo, la democratización de la fotografía modificó la experiencia del viaje. No solo cualquier persona podía abandonar su entorno natural sin más objetivo que el de relatar el viaje de vuelta, sino que también cualquier persona podía documentar el viaje y materializar su experiencia en una serie de fotografías. Para aquellos que no poseían cámara fotográfica, existían las postales, que certificaban, igualmente, que se había estado allí. Las ciudades empezaron a pensarse para ser fotografiadas y los circuitos se hicieron cada vez más dirigidos para ofrecer escenarios y vistas ideales para fotografiar. La imagen empezó a dar forma al turismo y a la organización de las ciudades. Cuando exponemos algo al objetivo de la cámara, forzosamente estamos ocultando algo. La cámara fotográfica empezó a pensar las ciudades desde un único punto de vista, cada vez más idealizado. A las partes vistas de las ciudades (centros históricos embellecidos y transformados, monumentos, edificios históricos, museos), las acompañaba, como un apéndice incómodo, la parte oculta (suburbios, barrios desfavorecidos, drogas, solares abandonados, prostitución, etc.). Es la misión de cualquier ayuntamiento embellecer todos los rincones al alcance de la cámara del turista. Málaga es un claro ejemplo de esta estrategia urbanística, lo corroboraremos más adelante.

Hemos dicho que la imagen fotográfica condicionó, en la sociedad occidental, nuestra forma de relacionarnos con el espacio físico y con las personas, introduciendo una distancia, un desdoblamiento, entre el yo pensante que mira y el yo que habita el espacio. Esta distancia ha favorecido que observemos el mundo como un inmenso tablero de juego sobre el que podemos movernos libremente, acumulando experiencias certificadas mediante el documento gráfico y sin importarnos el impacto negativo que dicho flujo pueda ocasionar en el territorio. Sin embargo, si en los viajes había un relato que contextualizaba y significaba el documento gráfico, el viaje turístico se caracteriza por la ausencia de relato; y esta ausencia de relato es la que ha permitido que se fuera homogeneizando la experiencia del viaje y la organización de las ciudades, conforme la tecnología ha ido avanzando. La fotografía digital acrecentó el consumo de imágenes. Un consumo voraz e inmediato, pues la imagen podía ser vista en el mismo momento en el que se disparaba. Fue cuestión de tiempo que, con su incorporación en los dispositivos móviles, esta herramienta se democratizara hasta convertir a cada usuario en lo que en el mundo del audiovisual se conoce como *prosumer*, consumidor y productor de contenidos audiovisuales, de imágenes, etc. Cada usuario de teléfono móvil tiene en sus manos una cámara fotográfica. A la fiebre del consumo, se añadió entonces la fiebre de la producción. Las personas invierten cada vez más tiempo en mirar a través de la cámara, para encontrar el ángulo perfecto, el perfil exacto. No importa la realidad que tienen ante ellos, la desafección es total, hasta el punto de que una persona con un móvil es capaz de grabar a otra muriendo sin que este acontecimiento le afecte lo más mínimo. El mural de Banksy *Cameraman and flower* (2010) sintetiza perfectamente en una simple imagen esta idea. En cuanto al turismo, a esta fiebre por fotografiar se ha unido la fiebre por compartir y difundir. No fotografiamos para nosotros, fotografiamos para compartir, para mostrar al otro (mundo, familia, amigos, seguidores) la calidad de la experiencia vivida. Sin embargo, cabe cuestionar si la experiencia relatada en imágenes en las redes fue realmente vivida.

Mirar implica una distancia con respecto a lo que se mira y, por lo tanto, una especie de artificio e ilusión. Las ciudades, por lo tanto, ya no son las responsables de producir las imágenes que de ella se difundirán y que atraerán el turismo. Son, al contrario, las responsables de ofrecer los escenarios espectaculares en los que el turista se fotografiará y que compartirá en sus redes sociales. Las ciudades han ido poco a poco museificándose. Para fotografiar algo necesitamos que ese algo permanezca fijo un segundo al menos. Para procurar al turista la instantánea que dará fe de que gozó la experiencia, se ha desprovisto a los centros de las ciudades occidentales de vida. Se han convertido sus calles en lugares



Figura 2. Cameraman and flower.

Fuente(s): David Becker, 2010, (<https://banksyexplained.com/cameraman-and-flower-january-2010/>)

previsibles, en *atrezzo*, y a sus gentes, en figurantes, para ofrecer la mejor instantánea, el mejor escenario para la cantidad de *reels* que en ellos se graban al día. En las ciudades occidentales no se graba la miseria, la decadencia que se encuentra en el reverso de la calle. Cosa que, al contrario, sí se graba y se difunde de las sociedades de los países aún mal llamados del “tercer mundo”. Esta costumbre propia del neocolonialismo social y cultural por la que nos situamos aún en el centro del mapa geopolítico es sintomática de una sociedad enferma y nihilista que no se reconoce ya en ningún espacio. De ahí que el espacio virtual haya venido a suplir ese vacío, ofreciendo un lugar seguro en el que el contacto físico y la interacción son remplazados por sucedáneos que salvaguardan la inseguridad endémica de las sociedades occidentales. En esta carrera por ofrecer los mejores escenarios para los *reels* y *selfies* las ciudades ejercen de mecenas de grandes obras públicas, intervenciones artísticas en el espacio público, siempre con el objetivo de ofrecer escenarios pintorescos para que el turista se fotografíe y comparta.

### 3. LA BANALIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO

Un hecho que constatará cualquier persona que viaje por Europa es la homogeneización de los centros de las ciudades. Estos centros, estas calles principales, son inquietantemente iguales en todas partes, sin importar la lengua, la religión, las costumbres ni la ideología. El capitalismo parece estar por encima de todos estos asuntos. “Subproducto de la circulación de mercancías, la circulación humana considerada como un consumo, el turismo, se reduce

fundamentalmente al ocio de ir a ver aquello que ha llegado a ser banal” (Debord, 1967, p. 110). El turismo, con su falta de objetivo y su producción ingente de imágenes y documentos audiovisuales difundidos en los medios de masas y en las redes sociales, ha precipitado esta rápida transformación de las ciudades.

Los centros urbanos son escaparates para las grandes marcas que desde sus sedes a muchos kilómetros de distancia deciden dónde van a implantar sus tiendas para hacerse más visibles entre los consumidores. Su expansión no entiende de peculiaridades, de matices ni diferencias, es el poder homogeneizador que ha llevado a que una mujer urbanita en el sur de España vista muy parecido a una mujer urbanita polaca. “El urbanismo es esta toma de posesión del medio ambiente natural y humano por el capitalismo que, desarrollándose lógicamente como dominación absoluta, puede y debe ahora rehacer la totalidad del espacio como su propio decorado” (Debord, 1967, p. 123). El capitalismo se expresa a través del urbanismo en la organización y la lógica sistémica de las ciudades. Guy Debord ya advirtió, mucho antes de la aparición de la tecnología digital y de las redes sociales, antes de la aparición de los conceptos de hipervisibilidad e hiperconectividad, el proceso de banalización del espacio urbano implícito en la lógica capitalista, en la libre circulación de mercancías y personas.

El turismo es un subproducto del capitalismo y la experiencia del viaje es lo que se consume sin hartazgo. El espacio urbano en los centros se diseña para ser posteable y hacerse viral. Espacios en los que poder fotografiar, grabar y ser fotografiado. El valor de exposición de los centros de las ciudades ha aumentado su valor de mercancía y es objeto de especulación al alza. La vivienda en los núcleos históricos urbanos y en sus alrededores es ya inaccesible para la población local, que se ve, irremediablemente, expulsada lejos de los centros para poder acceder a una vivienda cada vez más diminuta. La cara oculta de los registros en las redes sociales con decorados espectaculares, son diminutos apartamentos en núcleos periféricos, en los que la población vive acinada y cada vez más aislada. Los ayuntamientos ponen en valor el suelo, no para habitarlo, sino para venderlo. Realizan grandes inversiones para embellecer calles y plazas, invierten en obras de arte, museos, construcciones modernas, para aumentar el valor del suelo que posteriormente se venderá a fondos inversores que destinarán a alquiler turístico los inmuebles. Y puesto que los centros se convierten en lugares de tránsito para miles de turistas de todo el mundo, sus escaparates a pie de calle adquieren un valor tan alto en el mercado que este solo será asequible para grandes fortunas, *holdings* empresariales internacionales que los destinarán a la exhibición de un mismo producto en cada uno de los centros de las ciudades. De esta forma se modela el deseo, para que un grupo grande de individuos de distintas nacionalidades acaben deseando lo mismo.

El arte, en este movimiento del mercado, se ha convertido en gancho para las empresas y las instituciones. Los ayuntamientos invierten en grafitis, en conjuntos escultóricos, en instalaciones (temporales o permanentes), las empresas invierten en artistas para diseñar sus escaparates, para poner el foco en su marca. El ejemplo más reciente lo tenemos en París, donde Louis Vuitton ha intervenido el espacio circundante de su tienda con una enorme instalación de la artista Yayoi Kusama, con la que ha trabajado en la confección de una colección de ropa y accesorios. Está claro que miles de personas se van a fotografiar junto a la imponente escultura de Yayoi Kusama en la que la artista se retrata interviniendo la calle a gran escala.

Ante este panorama se ha producido un movimiento de gentrificación en las ciudades que veremos más adelante en dos casos particulares en la ciudad de Málaga. Antes, sin embargo, vamos a describir este movimiento social común a casi todas las ciudades europeas, acuñado en el contexto urbano de Londres. En la segunda mitad del siglo XX, la población de clase media y alta se desplazó a las afueras de las ciudades en busca de una mayor calidad de vida. En el centro de las ciudades y en sus alrededores permanecieron las clases más desfavorecidas sin opción a desplazarse. Sin embargo, la oferta cultural y de ocio se siguió concentrando y desarrollando en los centros urbanos. A esta cara de luz y prosperidad le seguía su reverso, barrios marginales a solo una calle o dos de los siempre iluminados escaparates del centro histórico. Esto rápidamente provocó un movimiento de regreso a las ciudades por parte de las clases media y alta, en busca del ocio al alcance de la mano y de la reducción del tiempo de desplazamiento entre la residencia y el lugar de trabajo. Estas personas encontraron, en los barrios marginales colindantes a los centros históricos u ocultos en ellos, un lugar donde establecerse a un precio asequible. De este modo, han ido desplazando a esta población desfavorecida que se ha visto expulsada a la periferia. Este movimiento de gentrificación es controvertido. Se considera que ha ayudado a dinamizar económicamente los barrios en los que se ha llevado a cabo, creando nuevas oportunidades de negocio y ambientes inclusivos, pero también tiene un carácter especulativo que conviene no olvidar. En estos movimientos hay un periodo siempre de coexistencia de clases que es visto por las clases aventajadas con un exotismo próximo a la mentalidad neocolonialista.

En la era de internet y de las redes sociales, la búsqueda de la autenticidad se ha viralizado. La pobreza se ve cómo signo de autenticidad, se romantiza e idealiza, siempre desde la perspectiva de clase media occidental, sin ser conscientes de que este acercamiento esconde un clasismo profundamente arraigado en la cultura occidental. De ahí que a la coexistencia de clases en los barrios gentrificados le siga inexorablemente la definitiva expulsión

Figura 3. Yayoi Kusama sobre la sede de Louise Vuitton en los Campos Elíseos de París.

Fuente(s): Audrey L., 2023, (<https://www.sortiraparis.com/es/que-hacer-en-paris/compras-moda/articulos/290238-el-gigantesco-yayoi-kusama-frente-a-la-sede-de-louis-vuitton-frente-a-la-samaritaine>)



de las clases marginales que, sin embargo, seguirán trabajando para ofrecer servicios en los centros de los que han sido expulsados. Una vez que esto ocurre, el barrio se recalifica y el precio de la vivienda sube exponencialmente hasta hacerlo asequible solo a fondos inversores y grandes fortunas que especularán con él para destinarlo a la gran mina de oro que es el turismo. Estetizar la pobreza, edificios derruidos, solares abandonados, fachadas descuidadas es profundamente occidental y es el andamiaje teórico para la perpetuación del poder de clases. “El urbanismo es la realización moderna de la tarea ininterrumpida que salvaguarda el poder de clase: el mantenimiento de la atomización de los trabajadores que las condiciones urbanas de producción habían reagrupado peligrosamente.” (Debord, 1967, p. 115.) Hacer de la pobreza una mercancía de consumo para turistas, algo deseable para fotografiar, es un movimiento en el gran tablero de ajedrez especulativo en el que se ha convertido la ciudad. Estetizando la marginalidad estamos apuntalando la diferencia de clases y la distancia entre el sujeto que observa y la persona o el espacio observado, pues esta estetización es solo asequible al ojo de clase media y alta occidental. Nadie de una clase desfavorecida verá como un atractivo habitar junto a un solar derruido, no percibirán romanticismo alguno en compartir el barrio con un narcotraficante o en ver a personas en pijama por la calle. Esta romantización de la precariedad es propia de la cultura burguesa occidental.

#### 4. DOS CASOS PARADIGMÁTICOS DE GENTRIFICACIÓN EN LA CIUDAD DE MÁLAGA

Si nos acercamos a la ciudad de Málaga, en el sur de España, podremos ver este movimiento de gentrificación en la forma en que se está desarrollando la ciudad. Vamos a comparar dos barrios reformados en los últimos veinte años, el barrio del Soho y el barrio de Lagunillas. Dos barrios colindantes con el casco histórico de la ciudad.

La ciudad de Málaga ha sufrido una llamativa transformación en los últimos 20 años. El puerto pasó de ser un lugar oscuro y decadente adosado a la ciudad, a ser motor económico de la misma, con una transformación por y para el turismo que tenía como objetivo atraer el turismo de crucero a la ciudad. Un puerto escaparatado lleno de restaurantes y escaparates comerciales, con oferta de turismo náutico, con un paseo de exuberante nombre, “El palmeral de las sorpresas”, con zonas verdes, dos museos, etc. Este movimiento reformador trajo consigo numerosos contratos para atraer cruceros a la ciudad, que empezaron a soltar una media de entre 2000 y 3000 personas al día entre sus calles. Esto obligó a la ciudad a ampliar su oferta turística y a remozar el diminuto centro histórico, el cual hasta la fecha era un espacio con muchos rincones oscuros y muchas calles abandonadas, habitadas por población marginal. El primer paso era peatonalizar el centro histórico para que la experiencia turística fuera más agradable. En segundo lugar, se llenó de hostelería la oferta de ocio y se adecentaron las principales calles del centro, subiendo así su valor de mercado.

Conforme Málaga iba despuntando como destino turístico de masas, se fue haciendo cada vez más necesaria la habilitación de alojamientos con un rango amplio de precios, para no dejar atrás a ningún turista. Puesto que la ciudad no tiene grandes monumentos, ni un casco histórico como Granada o Sevilla, se optó por invertir en arte contemporáneo. El arte tuvo un papel estratégico en la gentrificación de algunos barrios. Hablaremos en concreto del arte mural, del grafiti, en los procesos de gentrificación del barrio de Lagunillas y del Soho. En el mismo momento en el que esta necesidad de ampliar el centro de la ciudad era ya acuciante, se inició de forma espontánea un movimiento de gentrificación en el conocido barrio de Lagunillas, conectado al centro histórico por la mítica plaza de la Merced en la zona norte del casco histórico. Este barrio era bastante marginal hasta que un grupo de personas de clase media empezó a mudarse a él con el fin de vivir más cerca del centro histórico a un precio asequible. Estas personas de nivel cultural alto empezaron a dinamizar la zona con iniciativas de comercios sostenibles, con actividades de marcado carácter social que favorecía un ambiente inclusivo y diverso entre clases y culturas diversas. Artistas

Figura 4. Barrio de Lagunillas, Málaga.

Fuente(s): Cristina Álvarez, 2023.



realizaban de forma espontánea grafitis que embellecían y enriquecían el barrio, dotándolo de una identidad única. Se creó un canal de *youtube* llamado *Lagunews*, que pretendía dar cobertura mediática con un tono de sátira social a la realidad del barrio. Rápidamente, sin embargo, se empezaron a comprar viviendas a bajo precio en el barrio para luego especular y venderlas a un valor mucho más alto e inasequible. Los inmuebles se empezaron a destinar a fines turísticos, con el consiguiente señuelo para turistas: los grafitis, la cultura alternativa del barrio, la diversidad, la decadencia apuntalada y la proximidad al centro.

Este proceso que se dio de forma natural en el barrio de Lagunillas tuvo lugar también, de forma artificial, en el barrio del Soho, al sur del casco histórico, entre el puerto y centro urbano. Este barrio recibió el nombre de Soho antes, incluso, de que empezara su proceso de remodelación, de ahí que haya sido tan llamativa la finalidad de la intervención urbanística. Se trataba de reproducir un modelo de desarrollo. En este barrio coexistían diversos grupos poblacionales: consultas, despachos y oficinas, personas de clase media y población marginal dedicada al trabajo sexual y a la venta de artículos sexuales, donde las drogas habían hecho estragos. El precio de la vivienda allí era bastante asequible por el contexto social del barrio. Se peatonalizaron algunas calles y se llevó a cabo una campaña de embellecimiento de la zona para atraer al negocio local y extranjero. El proceso no fue tan evidente. Tardó años en despegar y no se entendía que en Lagunillas hubiera sido tan rápido el proceso y que aquí no terminara de cuajar el proyecto.



Figura 5. Grafitis de Obey y DFace en el Barrio del Soho, Málaga

Fuente(s): Diario Sur, 2013, (<https://www.diariosur.es/20131122/mas-actualidad/cultura/dface-avanza-mural-obey-201311220149.html>)

Quizá la diferencia tenga su origen en que un proceso lo iniciaron las personas directamente y el otro fue programado y diseñado por las instituciones, con la consiguiente desconfianza de la población. Frente a los grafitis espontáneos de Lagunillas, en el Soho se pagaron carísimos grafitis de artistas de reconocido prestigio internacional. Obey y Dface ocupan con sus trabajos la fachada de dos grandes edificios que se pueden ver desde muchos puntos de la ciudad. Se llevó a cabo un proyecto de arte urbano para dotar de una identidad diferente al barrio, mientras se creaban convocatorias que llamaban a comercios locales a abrir por un bajo precio su negocio en el nuevo Soho de Málaga. Sin esta semilla comercial y local no hubiera sido posible revalorizar la vivienda en esta zona. Y de tanto insistir el ayuntamiento con proyectos artísticos internacionales y concesiones, con un famoso teatro y restaurantes y hoteles de lujo, consiguieron que despegase el nuevo Soho, que hoy día es un centro de ocio para turistas y malagueños. El precio del suelo en este barrio se ha disparado y acabará destinándose, como marcan los signos de los tiempos, a vivienda de alquiler turístico. La población local está volviendo a ser expulsada al extrarradio, pero, esta vez, su destino está mucho más alejado. Se crean conjuntos residenciales en pueblos colindantes, en páramos desiertos, donde un simple hipermercado articula la vida alrededor y donde el uso del coche se hace necesario e imprescindible para desplazarse.

El urbanismo es el espejo en el que se mira el capitalismo, es su forma más humana y a la vez más deshumanizada. En capitales centro europeas hay corrientes dentro del cam-

po del diseño, el urbanismo y la arquitectura que ofrecen alternativas a los actuales modelos urbanísticos. Piensan espacios donde se recupere la habitabilidad enriquecedora para las personas, donde se recuperen espacios de intercambio y de ocio al aire libre, sin entrar en inútil confrontación con el mercado. Se trata de volver a pensar la arquitectura para las personas y no para el capital. Estos nuevos movimientos sociales son consecuencia directa del agotamiento de los actuales modelos de diseño urbano que aíslan a la población en pequeños hábitáculos alejados de los centros históricos donde se concentra toda la oferta de ocio y cultura. El objetivo es frenar la migración del espacio físico al espacio virtual por puro desencanto con las actuales políticas urbanísticas. Es difícil vender estos modelos como modelos rentables a gobiernos y ayuntamientos que no entienden más que la política de los números y los beneficios.

En Málaga, la población que vino en un momento a revitalizar los centros de las ciudades se está teniendo que marchar más lejos aún para poder acceder a una vivienda. La transformación, que pasó por ellos, pasó de ellos. La ciudad, convertida en mercancía, tiene la imperiosa necesidad de deshacerse de los últimos comercios locales, de los profesionales que mantienen aún sus despachos y consultas allí. Las políticas urbanísticas se endurecen con ellos, sancionándolos por cualquier motivo, para llevarlos al agotamiento y forzar así que abandonen el centro urbano. Solo si se van ellos, se podrá terminar de homogeneizar y turistificar el centro histórico. Entonces, solo entonces, Málaga será un centro aséptico, igual a cualquier otro centro de ciudad, con los mismos eslóganes, con las mismas campañas turísticas. Será un centro dormitorio donde nadie habitará y donde el turista podrá dejar su estelada huella, es decir, una huella banal, intrascendente.

La gentrificación, un movimiento espontáneo que surgía en las capitales occidentales, se precipita con una especie de fórmula algorítmica que hace que este proceso que era natural y espontáneo se reproduzca de manera artificial para dinamizar la economía en una ciudad. Lo que parece espontáneo es artificial. Si el arte ha servido para revalorizar el espacio urbano, el arte también tiene la capacidad de cuestionarlo.

## REFERENCIAS

- Han, Byung-Chul. (2014). La sociedad de la transparencia. Herder.
- Rajo Mendoza, F. (2016). La gentrificación en los estudios urbanos: una exploración sobre la producción académica de las ciudades, (37), 697-719.  
<http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2016-3704>
- Sloterdijk, P. (2005). En el mundo interior del capital. Biblioteca de ensayo Siruela.
- Sontag, S. (1973). Sobre la fotografía. Alfaguara.

## LOS SUJETOS

**Sobre los espacios que afectan a la construcción del ser humano, del yo y lo colectivo: espacio interior, exterior, intermedio y practicar el espacio**

## THE SUBJECTS

**On the spaces that affect the construction of the human being, of the self and the collective: interior, exterior, intermediate space and practicing space**

**MP&MP ROSADO (MANUEL P ROSADO Y MIGUEL P ROSADO)**  
 UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### RESUMEN

*Los sujetos (2017), es un proyecto que apela a un deseo humano básico de escapar o desaparecer. Las partes que juegan en este proyecto son la escultura, el espacio, el paso del tiempo, el sujeto, lo inútil, el vacío, el viaje inmóvil, el relato autobiográfico, los viajes extraordinarios, los objetos y los cuerpos.*

*La investigación llevada a cabo en el proyecto titulado **Los sujetos** propone variaciones complejas relacionadas con el espacio interior, entre la intimidad, el silencio, lo privado y lo ocupado; en el exterior, analizando en el espacio público el aspecto de una persona y las vistas a la calle; en el espacio intermedio, lugar entre los dos anteriores, en el que convergen los extremos de lugar, tiempo, calidad y tamaño; entre lo privado y lo público; en el anonimato, el umbral, o la práctica del espacio en el proceso de la percepción y el paso del tiempo, multiplicando así los límites espaciales y la semántica de los sujetos. De esta manera, el trabajo de MP&MP Rosado se extienden en registros artísticos que van de lo gráfico a lo escultórico, donde cobra especial protagonismo un intencionado ejercicio de revisión de trabajos precedentes basados en la figuración y el cuerpo. MP&MP Rosado inician su colaboración a mediados de los años noventa y desde entonces desarrollan un trabajo fundamentado en los mecanismos constitutivos de los discursos del espacio, el tiempo y del sujeto. Su condición gemelar, paradójica, les permite explorar la dualidad y el alter ego, la construcción del yo, individual y colectivo.*

### PALABRAS CLAVE

Intimidad  
 Espacio interior  
 Exterior  
 Intermedio y prácticas del espacio  
 El paso del tiempo  
 El sujeto  
 Lo inútil,  
 El vacío  
 El viaje inmóvil  
 El relato autobiográfico  
 Los viajes extraordinarios  
 Los objetos y los cuerpos

## KEY WORDS

Intimacy  
 Inner space  
 Outside  
 Intermediate space and practices of space  
 The passage of time  
 The subject  
 The useless  
 The void  
 The immobile journey  
 The autobiographical story  
 Extraordinary journeys  
 Objects and bodies

## ABSTRACT

**The Subjects** (2017) is a project that appeals to a basic human desire to escape or disappear. The parts that compose this project are sculpture, space, the passage of time, the subject, the useless, the void, the motionless journey, the autobiographical story, extraordinary journeys, objects and bodies.

The project **The Subjects** proposes complex variations related to inner space, between intimacy, silence, the private and the occupied space. Outside, analyzing the appearance of a person and the views of the street in the public space. In the intermediate space, a place between the two previous ones, in which the extremes of place, time, quality and size converge. Between the private and the public, in anonymity, the threshold, or the practice of space in the process of perception and the passage of time, thus multiplying the spatial limits and the semantics of the subjects. In this way, the work of MP&MP Rosado extends into artistic registers that go from the graphic to the sculptural, where an intentional review of previous works based on figuration and the body takes on special prominence. MP&MP Rosado began their collaboration in the mid-nineties and since then they have developed a work based on the constitutive mechanisms of the discourses of space, time and the subject. Their paradoxical twin condition allows them to explore duality and the alter ego, the construction of the individual and the collective self.

La línea de investigación y carácter investigador en la que se desarrolla esta aportación correspondiente a las áreas de Bellas Artes se vincula a los discursos y la práctica artística contemporánea. La aportación se fundamenta en el estudio de los mecanismos constitutivos de los transcurros del espacio, el tiempo y el sujeto, fruto de la reflexión, investigación y experimentación en la creación artística contemporánea. Se indaga en las metodologías teórico/prácticas de creación de objetos estéticos/artísticos, donde se proponen soluciones a problemas, respuestas a incertidumbres, y se cuestiona y organiza los métodos y procedimientos empleados en la obra artística.

Los sujetos. El sujeto está expuesto, es aquella persona cuyo nombre se ignora o no se quiere decir, aquel asunto o materia sobre la que hablamos, escribimos o hacemos la práctica artística, mostrando las vivencias, sensaciones o representaciones del ser individual. Los sujetos nos da una idea sobre el dibujo y la fusión entre los límites.

El fin que perseguimos con esta investigación es analizar el lenguaje escultórico, la energía de las formas, objetos y materiales, así como su estado y transformación, postulados o experiencias desarrolladas en búsqueda de ideas, emociones y sensaciones. En base a la posibilidad de llevar a cabo una investigación en Bellas Artes desde el estudio teórico interrelacionado con la práctica creativa personal y la búsqueda de resultados innovadores a través de la respuesta emocional, el comportamiento y la historia.

El principal objetivo ha sido poner de relieve como en las prácticas artísticas, el material es un campo abierto de fuerzas donde se transforma el contenido y el contexto de una obra, e investigar la cuestión de cómo un objeto o un espacio, es afectado por el paso de la historia y cómo pueden ser hechos, de manera material, en la actualidad. Trabajamos con la historia cultural de los objetos, de los materiales y del lenguaje, investigando en cómo pueden materializarse y cómo pueden devenir con otros significados, dentro de nuestro

tiempo. La metodología empleada durante el proceso de investigación se pretende desarrollar a partir de un cuerpo teórico de diferentes estudios relacionados con la escultura, sus artistas, los materiales, y el análisis de sus significados. Las actividades investigadoras que hemos ido llevando a cabo, el grupo artístico MP&MP Rosado, se han plasmado en diferentes exposiciones individuales y colectivas, proyectos para espacios específicos, becas, ayudas, premios y ponencias, publicaciones que desarrollamos atendiendo a cruces de análisis, reflexiones y experimentaciones. A partir de la recopilación de estos estudios enfocados a la práctica artística, la búsqueda documental y bibliográfica y el material ilustrativo procederemos a examinar los datos mediante la utilización de diferentes pautas y el análisis con objeto de modelar y predecir los comportamientos de la escultura de estos momentos: formas, objetos y materiales, el lenguaje, su estado y transformación.

La reflexión crítica recogida atendiendo a los procesos de trabajo, las nuevas formas de pensamiento y el discurso en torno al sujeto, son aspectos relacionados con la investigación. Por otra parte, pensamos que las aportaciones que se proponen en esta investigación constituyen una contribución a la creación plástica contemporánea y pueden ser aplicadas en el ámbito de las enseñanzas artísticas. Por último, el método experimental se construye paralelamente a la investigación teórica, combinando los resultados para continuar desarrollando nuevas aportaciones a la escultura que no solo comunica perceptivamente sino en un espacio de intercomunicación.

La intención de profundizar en torno al signo y la escultura y tras el análisis de antecedentes y referencias complementadas por las exposiciones realizadas a través de estos estudios, se constata que la escultura como signo, símbolo, busca movimientos propios que expresen la relación de la comunidad con la historia y llegamos a la conclusión de que el proyecto encierra un notable potencial como materia para investigar. El signo es un material artístico, la escultura se transforma en signo. Proceso de lenguaje. Tratamos igualmente de estructurar una especie de construcción utópica de un mundo por venir, tomando el arte como punto de partida y extendiendo sus redes a otros ámbitos del conocimiento. Uno de los recursos posibles de acción puede ser utilizar la libertad que ofrece el arte para reflexionar e imaginar el futuro.

Los objetivos fueron ampliándose para sumar nuevos resultados. Poniendo de relieve los límites de las prácticas artísticas a través de una red de posibilidades, las prácticas de estudio o taller, y la calle y los márgenes de la ciudad. Localizando las prácticas que tratan la relación entre el objeto y las relaciones sociales, y así diferenciar los medios artísticos que se utilizan ante términos como volumen, masa, materia, objeto y reflexionando sobre ellos.

Analizando el lenguaje artístico, la energía de las formas, objetos y materiales, así como su estado y transformación, los diferentes estados de una situación, postulados o experiencias desarrolladas en búsqueda de resultados prácticos innovadores. Analizando la investigación artística y formas de imaginación en conexión con la teoría. Explorando la intersubjetividad, asignando un espacio de relaciones humanas para la concepción y difusión de los trabajos a través de la búsqueda de distintos referentes a lo largo de la historia. Apuntando la relación o alianza entre la investigación artística y científica con otros campos de conocimiento.

Hay espacio en cuanto se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movibilidades. (De Certeau, 1996, pág. 109)

El geógrafo Milton Santos en *Metamorfosis del espacio habitado*, escribe sobre el espacio que nos interesa, el espacio humano o espacio social que tiende a cambiar con el proceso histórico. El espacio no es ni una cosa ni un sistema de cosas, sino una realidad relacional. Santos explica tres formas de entender el espacio:

Es importante considerar los tres modos por los cuales el espacio puede conceptualizarse. En primer lugar, el espacio puede ser visto desde un sentido absoluto, como una cosa en sí, con existencia específica, determinada, de manera única. Es el espacio del agrimensor y del cartógrafo, identificado mediante un cuadro de referencia convencional, especialmente las latitudes y longitudes. En segundo lugar, hay un espacio relativo, que pone de relieve las relaciones entre objetos y que existe solamente por el hecho de que esos objetos existan y estén en relación unos con otros, Así, si tuviéramos tres localidades A, B, C, las dos primeras físicamente próximas, mientras que C está mas lejos pero dispone de mejores medios de transporte hacia A, es posible afirmar en términos relativos espaciales, que las localidades A y C están mas próximas entre sí que A y B. En tercer lugar, está el espacio relacional, donde el espacio es percibido como contenido, y representa en el interior de sí mismo otros tipos de relaciones que existen entre objetos. (Santos, 1996, 27-29)

Lefebvre en *La producción del espacio* anota como Hegel y Marx explican el concepto de producción dividiendo, por un lado, la producción de productos: las cosas, los bienes, las mercancías, y, por otro lado, la producción de las obras: las ideas, los conocimientos, ideologías, las instituciones y las obras de arte. En este aspecto el trabajo de Lefebvre sobre la producción del espacio nos brinda un marco teórico dentro del cual podemos tratar de acercarnos a este proyecto de espacializar resistencias. Lefebvre identifica tres claves o momentos en la producción del espacio: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y por último los espacios de representación. Las prácticas espaciales se refieren a las formas en que nosotros generamos, utilizamos y percibimos el espacio, un espacio concreto, “la

práctica espacial de una sociedad se descubre al descifrar su espacio”, este argumento está avalado por Habermas que se refiere a estos procesos como los “mundos-vida”. Por el otro lado estas prácticas espaciales están asociadas con las experiencias de la vida ordinaria y las memorias colectivas de formas de vida más personales e íntimas, entre la realidad cotidiana, el uso del tiempo, y la realidad urbana, lugares de trabajo, la vida privada o de ocio. Las representaciones del espacio se refieren a los espacios concebidos de una lógica particular por medio de saberes técnicos y racionales, “el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas fragmentadores...”. Así ha surgido un espacio abstracto. “Las concepciones del espacio tenderían hacia un sistema de signos verbales”. Los espacios de representación son los espacios vividos que representan formas de conocimientos a través de imágenes, es el espacio de los habitantes y de los usuarios. Estas construcciones están arraigadas en experiencia y constituyen un repertorio de articulaciones caracterizadas por su flexibilidad y su capacidad de adaptación sin ser arbitrarias. Los espacios de representación no necesitan obedecer a reglas de consistencia o cohesión. “Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar”. Los tres momentos identificados por Lefebvre en la producción del espacio necesitan ser considerados como interconectados e interdependientes. Dice Lefebvre: “La tríada percibido-concebido-vivido”.

En *La invención de lo cotidiano* Michel de Certeau, observa el espacio como diagrama de lo que sucede en la calle, el lugar se pierde para dar paso al umbral o la frontera. La distinción planteada entre espacio y lugar sirve para delimitar campo. “Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo ‘propio’: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio ‘propio’ y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictivos o de proximidades contractuales. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”. En suma, el espacio es un lugar practicado. De esta forma, leer o la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito. Con el mismo sentido, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por la intervención de los caminantes. Los relatos efectúan pues un trabajo que, incesantemente transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares.

Como dice Manuel Delgado en *El animal público*: “Existe una analogía entre la dicotomía lugar/espacio en Michel de Certeau y la propuesta por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, entre el espacio geométrico/espacio antropológico”. Así pensando en el lugar y el espacio geométrico, una cosa o está aquí o está allí, en cualquier caso, siempre está en su sitio. Espacio y espacio antropológico, un espacio existencial, toda existencia es espacial, vivencial y fractal. Delgado termina: “Escenarios de lo infinito y de lo concreto”.

Los espacios otros, los espacios que existen, lugares estables, lugares intangibles, los espacios que no existen y se vuelven preguntas, el espacio es una duda. Georges Perec planteaba la noción de espacio y después seguía con una continuación y fin entre paréntesis, hablaba de espacios frágiles, donde el tiempo llegaría a desgastarlos y a destruirlos. Formas de hacer, es tratar de revelar cosas, o no, retener, detener, guardar, conservar, arrancar, liberar, pensar en los espacios y en las siguientes divisiones; espacio interior, espacio exterior, espacio intermedio y, por último, practicar el espacio.

**Espacio interior**, trata sobre la parte de adentro es el espacio habitado, construido o consumido, es la parte interior de algo, es el lugar ocupado, de lo íntimo, del silencio y de lo privado. Estados como la identidad, la alteridad, el doble, el otro y la intimidad se reúnen para reflexionar sobre la sombra, el espejo, el reflejo, lo gemelar o la transformación.

En este espacio interior empezamos trabajando alrededor de la idea de *La intimidad*, a partir del libro del mismo nombre escrito por José Luís Pardo, cuestionando el principio de alteridad e identidad. Nos preguntamos por la figura de lo gemelar, la figura de los gemelos es la imagen ideal en la búsqueda del doble. La pérdida o la búsqueda de la identidad son elementos que se han trabajado teniendo en cuenta escritos e investigaciones desde contextos muy diferentes para provocar así, un encuentro de múltiples versiones. La aparición de autorretratos o la representación de nuestras presencias duplicadas es un medio recurrente para reflejar nuestras experiencias en las prácticas escultóricas contemporáneas... Las piezas dobles, las obras simétricas, las presencias, las ausencias y algunas historias de amor y odio...

Para José Luís Pardo, existe una confusión entre la intimidad y la privacidad, llamando intimidad a lo que solamente es privacidad, así, publicidad y comunidad se planean como



Fig. 1. La intimidad, MP&MP Rosado, 2002. Tarjeta de invitación de la exposición.

límites y como condición de posibilidad del otro, citando a Pardo: “...el espacio está en los lugares o, dicho de otro modo, el espacio está en los lugares y no los lugares en el espacio”.

Por tanto, al hablar de un único ser que ocupa dos lugares en el espacio, debemos evitar pensar que el espacio es algo así como un vacío que precede a sus lugares y en el cual sólo más tarde, cuando nace un mortal, pueden los lugares distinguirse unos de otros. Es, más bien al contrario: el espacio es espacio porque tiene lugares o, dicho de otro modo, el espacio está en los lugares y no los lugares en el espacio. Todos somos gemelos o, mejor dicho, todos tenemos un hermano gemelo a quien sólo podemos sentir en la distancia, y este sentimiento de la distancia es lo que hace de nosotros seres espaciales. La división del Yo en dos mitades –la mismidad la raíz del espacio mismo: yo tengo espacio para moverme, el espacio se extiende ante mí porque estoy partido en dos mitades: al decir yo, nace un espacio que se extiende hasta donde está mi “otra mitad”, mi “hermano gemelo”, es decir, hasta donde resuena mi voz que yo a mi vez, puedo escuchar y sentir. (Pardo, 1996. p. 159-160)

La idea del doble y gemelaridad fluctúa en nuestro trabajo, en su aspecto de repetición o de mera duplicación, también en un sentido más próximo a la concepción de éste como alteridad como dimensión fantasmática situada más allá de uno mismo, y tanto por presencia como por ausencia, tanto por la explicitación material y física como por su estricta recurrencia negativista y carencial. El doble como muestra de unos estados no ya de melancolía sino de ausencia y de proyección. En este caso hablar del doble implica una remisión a los campos de la experiencia y de la producción artística de un modo entrelazado, indisociable. Se puede así considerar el fenómeno de la suplantación y de la impostura, y los deslizamientos progresivos o intermitentes. Pensamos como la idea del doble nos retrotrae a la imagen en el espejo, a la sombra, a la huella, a la proyección de uno mismo en un tiempo o en un espacio otro.

¡El doble fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, una especie de omnipotencia de la muerte. El tema del doble o del otro yo. La muerte del otro: una doble muerte, puesto que el Otro es ya la muerte y pesa sobre mí como la obsesión de la muerte. El yo se alimenta, se construye, se inventa, se decide, y el otro se conoce, se reconoce y se refleja en ese mismo sistema constructivo del que procede.

¡La gemelaridad, acentúa la desposesión de la identidad, los gemelos se muestran como forma de monstruosidad o prodigio espacial, esto es que los gemelos no son dos sino una cosa y la misma. Los gemelos no dejan de ser una sola cosa, pero sin embargo son dos y esa es su monstruosidad. Igualmente, la gemelaridad es la imagen ideal en la búsqueda del doble, los conflictos entre gemelos lleva a la muerte, la creación como un estado límite. Los gemelos son una imagen que representa un solo ser en dos individuos. Algunos des/pliegues en este momento de la investigación son, la repetición de la presencia de la figura y la cons-

trucción de “escenarios” barroquizantes y ficcionales. Todas las acciones que presenciarnos por grotescas o extrañas que parezcan, llegan, inconscientemente a resultar familiares.

El trabajo de estos dos artistas, en este sentido, ha ido configurándose a modo de sucesivos y elaborados ensayos emocionales, y de imponente visibilización tridimensional, contribuyendo con ello a la intensificación de las múltiples posibilidades de la actividad artística como próspero y prometedor lugar de encuentro, relación y colisión, por una parte, y como poderoso dispositivo de activación de la memoria y sus propiedades afectivas, por otra. (CLOT, 2002)

Como bien dice Manel Clot, estos ensayos emocionales comienzan a visualizarse en el año 2001 con el proyecto titulado *La intimidación* de MP&MP Rosado. La puesta en escena consistía en tres piezas realizadas en arcilla cocida a tamaño natural representando los personajes

en el espacio interior, vacío, apoyados sobre la pared y el suelo se planteaba algo verosímil a través de la máscara, dos personajes portaban caretas de ellos mismos, qué contradicción ocultarse detrás de uno mismo, otro tercero llevaba la de un animal. En el suelo esparcidas varias copias de máscaras y alguna más de distintos animales. Intentando mostrar las dos personalidades del individuo, la que exhibe ante la sociedad y la que subyace en lo profundo e íntimo de su ser. Tres personajes con atributos de actor, trataban de velar su rostro en su afán de ocultar frustraciones o temores. La careta que ellos mismos llevan es natural, es una imitación de la realidad y está tan bien lograda que no se distingue de su original. Los personajes en escena deambulan y poseen un juego de máscaras que les permiten transgredir su propia personalidad.

**Espacio exterior** se centra en la parte de fuera. el espacio público, el espacio natural es un territorio de trabajo, de intervención, de signo. Espacios inaccesibles, cegados, interrumpidos, privados y públicos, los límites ambiguos entre dentro y fuera, entre lo que se muestra y lo que se oculta. De nuevo las ruinas, los fragmentos de nuestro exterior.

Analizamos el aspecto o porte de una persona o individuo cualquiera en un espacio natural, un exterior que se encuentre inserto en una colectividad, el espacio que tiene vistas a la calle, y que se encuentra más allá de la atmósfera terrestre, es la parte exterior de algo,

Fig. 2. Han dormido mucho tiempo en el bosque, MP&MP Rosado, 2002.



es el lugar practicado, público. El espacio público como espacio colectivo, social y político en el momento contemporáneo, centrándonos en la percepción del espacio, con una visión psicológica de las estructuras que dominan la vida cotidiana y sus espacios de uso.

Pensaremos sobre la arqueología de la memoria donde el hombre en su relación con el universo fabrica una colección de ruinas y fragmentos que nos asisten para construir el “yo”.

Peter Sloterdijk analiza la obra del año 1964 que lleva el título de *La reconnaissance infinie (El reconocimiento infinito)*, del pintor surrealista René Magritte:

...un gouache de pequeño formato, muestra de espaldas, en medio de un árbol alto con forma de corazón, de ramificación tupida, finamente veteado a modo de esponja, a dos pequeños caballeros con sombrero y abrigos largos, como dos gemelos, situados en el tercio superior del ramaje, en la zona del corazón del árbol, por decirlo así. (Sloterdijk. 2003, p. 335)

Sloterdijk sigue describiendo, *El reconocimiento infinito o agradecimiento infinito*, es uno que se produce entre los dos sujetos y su situación en el interior del árbol.

*Secuencia Ridícula* realizada en 2004 presenta a dos personajes en las ramas, ellos son como actores que parecen conformarse con papeles mediocres a la espera de una gran oportunidad, les acompaña una grabación de unos aplausos que suena a diferentes intervalos de tiempo. Es inquietante verlos, provocando cierta desconfianza, con su ademán de descaro, agazapados tras el “disfraz” con el que se camuflan. Olvidamos aquello que nos parece invisible y consideramos que lo que no se ve no existe.

Esta pieza de dos, nos sirve de apoyo para reflexionar sobre el trabajo en equipo, vivir y trabajar con otro el proceso de creación. La imagen duplicada hasta sus últimas consecuencias. Rosa Olivares en *Yo soy el otro*, describe: “El principal problema es la convivencia, compartir ideas, tiempo, esfuerzos y sueños. Cómo ser uno mismo y parte del otro, cómo poder aceptar que otra persona sea parte de ti mismo, que comparta tus deseos y tus miedos”.

Con las máscaras no se identifican con nada ni con nadie y no pueden ser identificados por nada ni por nadie, esto supone no tener miedo a llamar la atención. Los personajes están tocando las palmas cada cierto tiempo, lo utilizan para provocar un juego con el espectador, se esconden, pero sin temor a ser vistos, ya que están ocultos por sus “caretas”. El placer del voyeur.

Dedicados a tareas incomprensibles, rayanas en un teatro del absurdo, estos dobles parecen a veces indolentes, como si estuviesen matando el tiempo, tal es el aparente sinsentido de su dulce far niente. ¿Pero es realmente dulce? No parece el término justo; tumados en el suelo como cadáveres, pegados a la pared, rodeados de árboles fantasmales, provistos de máscaras idénticas o semejantes a las del rostro que cubren, la estética de los

Rosado se emparenta con ese Grotesk Kunst que tanto ha abundado en Centroeuropa. Y es que hay algo de ridículo, adjetivo que ellos emplean para titular algunas obras como éstas en las que dos monigotes, trasunto de los dos gemelos aparecen con los ojos cerrados como dormitando u holgazaneando junto a la copa de un árbol. (Aliaga, 2004, p. 190)

¿Quién es el falso de los dos? En el acto de aplaudir para llegar a ser descubiertos vemos un tiempo de alegría y un tiempo de miedo. Es la alteridad gozosa que nos lleva al caos, Stoichita y Coderch lo explican en *El último carnaval*: “La máscara, en su enorme complejidad, es el signo más rico de todas las metamorfosis simbólicas, supone la violación de las fronteras entre los distintos reinos, la transferencia de los poderes del hombre al animal y viceversa... Pasar por otro provoca la risa...”

**Espacio intermedio**, está entre los extremos de lugar, tiempo, calidad y tamaño, es el espacio que hay entre dos, ambiguo como un dentro y fuera, el espacio intermedio está entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo público y lo privado, es el lugar del anonimato, de las fronteras, del umbral. Investigamos las fronteras, las ausencias en los límites. Ser el límite, ser nadie o ser en el borde.

El espacio intermedio son las zonas como zaguanes, corredores, patios, balcones, plazas, pasillos y se agrupan como secuencias de estancias contiguas en contacto con el exterior.

En 1957 el sociólogo Georg Simmel escribió el ensayo *El puente y la puerta*, donde por medio de estas dos figuras trata de explicar uniones y separaciones entre cosas, objetos y lugares para llegar a comprenderlas y asumirlas. En los orígenes se hablaba de un interior y un exterior, de un espacio total, que lo contenía todo, pero luego se delimita por medio de barreras, obstáculos ya sean físicos o mentales. El espacio intermedio rompe las barreras entre el adentro y el afuera, es a la vez interior y exterior. Henri Michaux concibe el espacio como un horrible adentro-afuera que es el verdadero espacio.

Investigamos las fronteras, las ausencias en los límites. Ser el límite, ser nadie o ser en el borde. Los transeúntes, los pasajeros del tránsito y las intersecciones. El espacio como lugar en medio, lugar practicado. Sobre las realidades del tránsito, un lugar relacional, histórico e identitario.



Fig. 4. Secuencia ridícula, MP&MP Rosado, 1964.

Encontramos en lo ajeno una fisura para hablar de los demás, a través de los demás para oír la voz de los extraviados. También hablamos del espacio intermedio como un espacio inacabado. Un lugar con pa- redes, muros, suelo, o techo, que separan el interior del exterior.

“La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar. Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas”, escribe Marc Augé.



Fig. 5. *Como en un espejo*, Ingmar Bergman, 1961.

En el argumento de la película de Ingmar Bergman, *Como en un espejo* (1961), se reflejan varios de los temas predilectos del realizador, la falsedad de la vida, la incomunicación entre personas y el silencio de Dios ante los problemas de los seres humanos, su aparente indiferencia al dolor y a la ausencia permanente. En mitad de la noche, Karin despierta y sonámbula sube a una habitación vacía en el último piso de la casa. Allí comienza a escuchar voces a través de una grieta en la pared. Por lo tanto, el muro se convierte en una frontera que hay que traspasar, es una visión horizontal, a lo ancho, nuestro mundo detrás de un papel pintado.

*Limbo* se expuso en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona en 2005. El proyecto de MP&MP Rosado se refería a estar en el limbo, como si estuvieras continuamente definiéndote. A cerca del proyecto, Montse Badia escribe citando a Manuel Delgado, “sobre lo liminar, sobre las personas que más que estar en el borde son el borde, el tránsito hacia algo. Ser el borde implica estar en una zona difusa, tener una identidad difusa. Los personajes de *Limbo* están en el límite, parcialmente dentro y fuera del muro a la vez, en el límite y en ninguna parte en realidad. No son porque todavía no se han encontrado con algo en relación a lo que definirse”.

Manuel Delgado en *El animal público* nos recuerda un ser entre fronteras, un ser de ninguna parte, el *Liminateus*. En *La lógica del límite*, Eugenio Trías marca a *Liminateus* como: “Ese sujeto se halla en el límite del 194 mundo, enroscado en esa frontera. Es esa misma frontera. Desde ella dice ese sujeto algo relativo a lo que en el mundo sucede o acontece”. El *Liminateus* estaría próximo a uno de los personajes de la película *Dead Man* (1997) del cineasta americano Jim Jarmusch. En ella un personaje llamado *Nobody* (*Nadie*), que es indio, acompaña a William Blake, encarnado por Johnny Depp, vagando sin fin por espacios que son el límite.

En el espacio del Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, *Limbo*, son muros o paredes falsas, con falsos ladrillos, “wallpaper” o papel para pared con estampado de muro de ladrillos, una construcción de una escenografía ilusionista. Anna María Guasch en el texto crítico de la exposición escribe:

...con corredores y falsas paredes de las que emergen, se esconden y se ocultan bultos de figuras humanas... la “contemplación parece sustituir la palabra ‘uso’, y al espectador solo le queda el recurso, cual ‘voyeur’, de moverse ‘alrededor’ de la obra, verla por fragmentos nunca penetrarla, descubriendo sus ausencias, intentando ‘echar una ojeada’ a lo que los artistas insisten en ocultar. De ahí el título de la exposición, *Limbo*, que no sólo hace referencia a ‘lo liminar’, sino también a la falsamente ingenua idea de ‘estar en el limbo’, en lo que llamaríamos ruptura de las fronteras de la identidad (o, mejor, no identidad). (Guasch, 2005, p. 42-43)



Fig. 6. *Limbo*, MP&MP Rosado, 2005

**¿Practicar el espacio?** Una acción y una afirmación o podría ser una pregunta. Practicar el espacio es el aquí y el ahora, estar sin el otro pero en una relación necesaria con el desaparecido, digamos que lo que se muestra, señala lo que ya no está. En este apartado se encuentra el proyecto titulado: *Los Sujetos*.

*Practicar el espacio* es la última parte de esta investigación, finaliza con una acción y afirmación o podría ser una pregunta, ¿practicar el espacio?, el título se convierte en un eslogan o propaganda para hablar del lugar, de las identidades invisibles de lo visible. El proceso de percepción espacial inscribe el paso al otro, practicar el espacio, “es, en el lugar, ser otro y pasar al otro”, escribe Michel de Certeau en “Andares de la ciudad”.

En el aquí y el ahora, estar sin el otro pero en una relación necesaria con el desaparecido, digamos que lo que se muestra señala lo que ya no está.

El paso del tiempo, la línea y el movimiento con sus procesos y trayectorias, la multiplicación de los límites del espacio o la multiplicación de los límites del objeto. Escribir, leer y hablar entre el espacio que se piensa y el que se transforma con su práctica, los deslizamientos y cruzamientos hacia otros modos de hacer u otras disciplinas. Las prácticas artísticas son vistas como procesos colectivos donde el lenguaje, el texto, la ciudad, los objetos, el hablar, el andar, el amar o el cocinar, ejercen interacciones entre las diferentes colectividades.

El proceso de percepción espacial inscribe el paso al otro, practicar el espacio es, en el lugar, ser otro y pasar al otro, lo que se muestra, señala lo que ya no está.

En 2016 se expone el proyecto *Sujeto*, en Alarcón Criado (Sevilla), donde se presentan una serie de piezas escultóricas que analizaban la idea de sujeto. Cambia la forma o apariencia de algo. Se ejerce un cambio de estado y cambio de tiempo en la alteración, encerrando sentidos distintos como evolución y devolución. Evolución, como un cambio o transformación gradual de algo, como un estado, una circunstancia, una situación, alguna idea o el movimiento de una persona, animal o cosa que se desplaza de un lugar a otro, especialmente cuando se hace de manera coordinada o describiendo curvas. Devolución como acción de devolver. Objeto o mercancía para devolver. O hacer que una persona tenga de nuevo lo que había dejado de tener o vuelva al lugar o al estado en que estaba antes. O hacer que una cosa vuelva al lugar o al estado en que estaba antes.

*Sujeto*, 2016 es la escultura que vertebraba la exposición y que consistía en una figura de terracota y carboncillo que permanecía apoyada en la pared y en contrapposto.

Por otro lado, también se mostraba, *MP&MP Rosado 2002/2016*, una serie de 75 diapositivas de 35 mm, mostradas en carrusel de proyección, fechadas entre 2002 y 2016, este archivo fotográfico ha servido como base para los dibujos y las esculturas que se han realizado hasta la actualidad.

Los *Sujetos* (2017), es la serie presentada en la exposición *The submerged intangible* (junio, 2023), en la sala *Cisterna* de la Faculdade de Belas-Artes da Univer-

sidade da Lisboa, varias piezas que trabajan en el espacio y construyen tanto el yo como lo colectivo. Esta construcción de identidades se establece en acontecimientos, operaciones o acciones que se relacionan con el contexto, diverso, histórico y físico. Ese intercambio, esa suma de identidades, edifican la memoria colectiva. Michel Foucault en una conferencia dictada en 1967, de título: "Des espaces autres" (De los espacios otros), dice: "La época actual quizá sea sobretodo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y de lo lejano de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta,



Dos primeras filas.  
Fig. 8. MP&MP Rosado,  
2002/2016 . 75  
diapositivas de 35 mm.

creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y entreteje”.

El espacio (continuación y fin).

El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y solo me deja unos cuantos pedazos informes:

Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos. (Perec, 2006, p. 140)

Fig. 9. Los sujetos, 2017.  
Collage y grafito sobre  
lino, madera y bastidor  
46 x 33 cm cu (5 piezas)



Fig. 7. *Sujeto*, MP&MP  
Rosado, 2016

Una vez, mientras pasaba, tracé un signo en un punto del espacio, adrede, para poder volverlo a encontrar doscientos millones de años más tarde, cuando volviéramos a pasar por allí en la próxima vuelta. ¿Un signo cómo? ... vosotros enseguida os imagináis un signo marcado con algún utensilio o bien con las manos, que luego el utensilio y las manos se quitan y el signo en cambio permanece... Tenía la intención de hacer un signo, eso sí, o sea tenía la intención de considerar signo cualquier cosa que me diera la gana de hacer; así pues, habiendo yo en ese punto del espacio y no en otro, hecho algo pretendiendo hacer un signo, resultó que de verdad había hecho un signo. No exagero si digo que los siguientes fueron los peores años galácticos que nunca había vivido. Seguíamos adelante buscando, y en el espacio se apretaban los signos; en todos los mundos, cualquiera que tuviese la posibilidad ya no dejaba de marcar su trazo en el espacio de alguna manera, y nuestro mundo también, cada vez que me daba la vuelta lo encontraba más abarrotado, hasta el punto de que mundo y espacio, parecían el uno espejo del otro, uno y otro minuciosamente historiados de jergológicos e ideogramas, cada uno de los cuales podía ser un signo o podía no serlo. (Calvino, 2007. p. 38-39)

## REFERENCIAS

- Augé, Marc, (1993). “De los lugares a los no lugares”, en *Los no lugares*. Gedisa. Barcelona.
- Aliaga, Juan Vicente, (2004). “MP&MP Rosado, harder will be the fall”, en *EmotionReason*, ed. Isabel Carlos. Biennale of Sydney. Sídney.
- Badia Montse, (2010). “MP&MP Rosado. Cintas de Moebius”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, Fundación Pública Centro de Estudios Andaluces. Sevilla.
- Bellatin, Mario. (2006). Prólogo a *El arte de enseñar a escribir*. Fondo de cultura Económica. México.
- Calvino, Italo. (2007). *Todas las cosmicómicas*. Madrid.
- Camarero, Jesús. (2006). *Escribir y leer el espacio*. En *Especies de espacio*. Barcelona.
- Calvino, Italo. (2007) “Un signo en el espacio”, en *Todas las cosmicómicas*. Siruela. Madrid.
- De Certeau, Michel. (1996) *La invención de lo cotidiano 1*. Artes de hacer. Universidad Iberoamericana /ITESO. México D.F.
- Clot, Manel Clot. (2002). *Miedo escénico (y un imposible reflejo)*, en Galería Pepe Cobo. MP&MP Rosado. Sevilla.
- Delgado, Manuel. (1999). *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Anagrama Barcelona.
- Foucault, Michel. (1984). *De los espacios otros (Des espaces autres)*. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5.
- Guasch, Anna María. (2005). “Darle vida al cuerpo”, reseña de *Limbo*, exposición de MP&MP Rosado, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, *ABC de las artes y las letras*. nº 694.
- Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Capitan Swing. Madrid.
- Olivares, Rosa. (2002). *Yo soy el otro*, EXIT, imagen y cultura, nº 7. Madrid
- Pardo, José Luís, (1996). *La intimidad*. Pre-Textos. Valencia.
- Perec, Georges. *Especies de espacio*. Montesinos. Barcelona.
- Rosset, Clément. (1993). *La ilusión metafísica: El mundo y su doble*, en *Lo real y su doble*. Ensayo sobre la ilusió. Barcelona.
- Santos, Milton. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Oikos-tau. Barcelona.
- Sloterdijk, Peter. (2003). *Esferas 1*. Burbujas. Siruela. Madrid.
- Stoichita, Victor I. y Coderch, Anna María, (2000). *El último carnaval*. Un ensayo sobre Goya. SirueLA. Madrid.

## DESAGREGAÇÃO: X=(V)(V)

DISAGGREGATION: X=(V)(V)

ROGÉRIO TAVEIRA  
UNIVERSIDADE DE LISBOA

### RESUMO

*Este artigo aborda as condições de produção de objetos artísticos a partir de explorações extractivistas e das suas implicações. Toma-se como elemento central a instalação **Desagregação/Disaggregation** para examinar a compulsão extraccionista e os regimes de violência e (in)visibilidade por ela agenciados.*

### ABSTRACT

*This article addresses the conditions of production of an artistic object based on extractivist exploitations and their implications. The installation **Desagregação /Disaggregation** is taken as the centrepiece to examine the extractionist compulsion and the regimes of violence and (in)visibility it triggers.*

### PALABRAS CHAVE

*Extractivismo  
Extracção  
Instalação  
Violência  
Visibilidade*

### KEY WORDS

*Extractivism  
Extraction  
Installation  
Violence  
Visibility*

# DESAGREGAÇÃO: X=(V)(V)

# DISAGGREGATION:X=(V)(V)

## 1. INTRODUÇÃO

*Desagregação/Disaggregation* é um trabalho que continua a investigação aos sistemas extrativistas iniciado na mina desativada do Lousal (Grândola, Portugal) em 2017 a convite do escultor Sérgio Vicente. A primeira fase de investigação resultou num filme experimental intitulado *MINA*. Construído como uma animação digital de pedras e poeira em queda num espaço irreferenciável, este filme evoca a perda de planos de referência da comunidade a partir do encerramento da mina numa reflexão mais abrangente sobre os sistemas sociais, económicos e políticos contemporâneos. Desta abordagem resultaram duas exposições, tendo uma lugar em 2022 na Galeria Diferença, em Lisboa e a outra em 2023 no Arquivo e Biblioteca do Município de Grândola (Município onde se situa a povoação do Lousal), ambas com o título *QUEDA*<sup>1</sup>. Duas outras exposições coletivas permitiram a continuação da abordagem aos sistemas extractivistas através das obras apresentadas: referimo-nos às instalações *Leaky Container* e *Desagregação/Disaggregation*. Se a primeira se focalizava numa arqueologia dos gestos de trabalho e na violência do seu apagamento, a segunda, apresentada na

Figura 1. Instalação  
*Desagregação/  
Disaggregation*  
Fonte(s): Rogério Taveira.



1 Para mais detalhe: Taveira, R. (2023) "Caída en la Mina", *ARTxT*, n.º1, Universidad de Málaga, pp. 11- 28.

exposição *The Submerged Intagible*, propunha decompor o regime extractivista contemporâneo nas suas componentes de violência e visibilidade. A desagregação geológica do próprio espaço expositivo – a Cisterna de um antigo convento do séc. XIII –, surgiu como reforço do princípio das desagregações socioecológicas e políticas vigentes nas sociedades contemporâneas no quadro do modelo económico neoliberal. Duas projeções de sombras, uma analógica, outra digital, poeira e dados (*data*) confluem na indeterminação do espaço comum, metaforizado no luto de uma pedra negra ‘carbonizada’.

O presente artigo aprofunda as questões investigadas propondo um modelo de abordagem realizado a partir do princípio desagregador a que o trabalho instalativo obedeceu. Uma abordagem que parte do conceito alargado de extractivismo e o decompõe em dois dos seus regimes, violência e visibilidade.

As atividades extratoras ligadas às matérias primas são por natureza violentas e trabalham a partir do sentido da criação de uma nova ordem nem sempre visível ou apreensível. Uma ordem que desmonta a anterior e a separa em componentes através de ação seletiva, sejam matérias primas<sup>2</sup>, epistemologias, ou relações sociais, a extração produz sempre como ação inicial, uma desagregação. A extração de dados, informação ou conhecimento (no universo social digital ou físico) obedece ao mesmo princípio: a produção de uma nova ordem dos dados apropriados e deslocados dos “divíduos”<sup>3</sup>, desconstruídos em vectores estatísticos e integrados em bancos de dados mercantilizáveis.

O extractivismo constitui um problema contemporâneo que afecta a configuração das periferias do mundo na sua ação mais direta e de todo o globo através de consequências ambientais bem como pela sua filiação a um sistema económico globalizado.

Não faz parte deste trabalho rever de forma detalhada a extensa literatura existente sobre o tema dos extractivismos, diferentes posições, definições e ontologias. São apresentadas apenas grandes linhas de força que estão na origem da (de)composição de um trabalho que existe na intermediação entre luz, matéria e imagem em movimento.

2 A extração de metais numa mina, por exemplo, obedece a esse princípio, a exploração que recorre frequentemente a explosivos é uma forma de violência sobre a matéria que tem por fim produzir o seu divisionamento em partes mais pequenas de forma a torná-las manufaturáveis. Este princípio divisionista expressa-se na própria estrutura de organização do trabalho, que se realiza por especialidades em diferentes zonas espaço-temporais dentro e fora da mina.

3 Em “Postscript on the Societies of Control”, Deleuze propõe uma actualização do estudo de Foucault: as sociedades disciplinárias passam a sociedades de controle, as massas a dados, mercados, amostras, ou “bancos” e os indivíduos actualizam-se em “divíduos”. Deleuze, G. (1992) “Postscript on the Societies of Control”, *October*, Vol. 59, winter, pp. 3-7.

Na recusa de um regime documentarista ou de um “realismo operatório” (Bourriaud, 2018, 71), este trabalho apresenta-se como a figuração de uma impossibilidade. Mais do que um objeto individualizado este trabalho insere-se numa cadeia, num tapete rolante produtivo que, a cada momento, extrai de uma pesquisa continuada no tempo, singularidades. A impossibilidade a que cada trabalho se acerca, reside tanto na feição não dialética como no regime de (in)visibilidade que as atividades extractivistas encerram. Neste dispositivo seguimos uma abordagem conceptualizada num sistema de abstração gráfico que pudesse desde logo revelar tanto a questão do divisionamento/desagregação como auxiliar na delimitação do campo de trabalho.

A partir do carácter de exclusão que as operações de extração promovemos, num trabalho anterior<sup>4</sup>, um glossário de palavras iniciadas por ‘ex’<sup>5</sup>. Na presente investigação atribuímos à letra X um valor idêntico, representando por isso não só o campo alargado do extractivismo, mas também a ordem de exclusão colonialista a ele ligado. Como metodologia de trabalho procedemos ao desmembramento deste X em dois V (Figura 2). Um corte central permite isolar duas formas V que devem, no entanto, manter o ponto de máxima tensão na união das duas linhas, naquele que era o ponto central de X, o centro de emanação dessa enorme negação (um X<sup>6</sup> é também uma marca de negação).

Esta ação permite simultaneamente a definição de um campo teórico através do isolamento de dois referidos regimes ligados ao extractivismo: Violência e Visibilidade; e a descrição conceptual da instalação: o dispositivo compõe-se de duas projeções (dois cones de luz) de naturezas e intenções distintas.

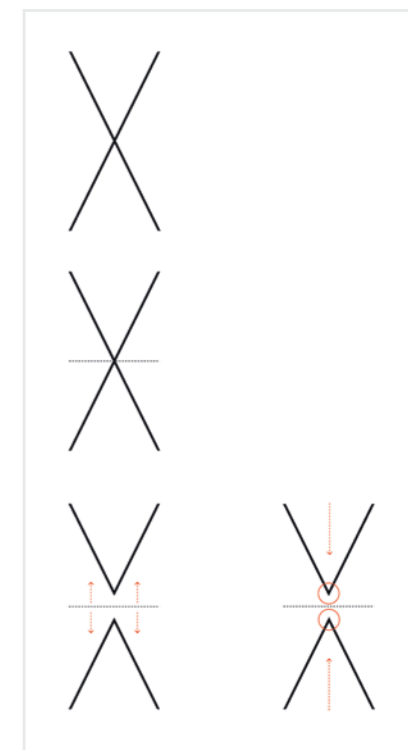


Figura 2. X  
Fonte(s): Rogério Taveira.

4 *Ex-a-mine* foi um trabalho constituído por um glossário e uma série de posters. Para mais ver: Taveira, R. (2022) “Ex-a-mine”, in Elias, H. & Røstad, M. eds., *ARCTic South: Mining the borders of Artistic Research*, VICARTE/FBAUL, pp. 98-105.

5 Este prefixo, do Latim *ex* (ação de tirar, saída, ação de levar, privação ou negação) indica “fora de”, mas também “saída, derivação, separação, afastamento, extração” (Priberam, online).

6 O símbolo para mina (especialmente em cartografia), mineração ou mineiros é o cruzamento de um martelo com uma picareta em X.

## 2. X DE EXTRACTIVISMO

Embora a utilização do termo ‘extractivismo’ possa ser tão recuada quanto os anos 1970 (Gudynas, 2018b, 61), a sua definição e estabilização tem sido desenvolvida a partir dos anos 2000 sobretudo na América Latina, devido ao impacto que as atividades extractivas têm tido nesses territórios<sup>7</sup> (Gago e Mezzadra, 2017, 576) bem como em todo o Sul Global, podendo a sua história ser traçada até à colonização, há 500 anos atrás (Acosta, 2013, 62). As minas da América Latina colonial forneceram os metais a partir dos quais o capitalismo se erigiu (Mezzadra & Neilson, 2017, 186) ou, de forma mais incisiva, Marx refere para além das minas, o “extermínio de populações indígenas, a sua redução à escravatura ou o seu enterramento nas minas”, a pilhagem das Índias Orientais e “a transformação da África num vasto recinto em que os negreiros caçavam negros” como o “dealbar da era de produção capitalista (2020, 205).

Se num sentido mais lato extrativismo designa um modelo económico que se baseia na extração de grandes quantidades de matérias primas que têm por destino as potências coloniais tradicionais, onde lhes é acrescentado “valor”, (Klein, 2014,161) em sentido analiticamente mais restrito “corresponde a um tipo de apropriação de recursos naturais em grande volume e/ou alta intensidade, da qual a metade ou mais são exportadas como matérias primas, sem processamento industrial ou com processamento limitado” (Gudynas, 2018, 62 – tradução nossa). A abrangência desta definição permite ao autor incluir sectores produtivos para além do mineiro e do petrolífero, como são os casos da agropecuária, a pesca ou a exploração florestal.

Esta abordagem conceptual de autores do espectro sul americano como Gudynas ou Acosta, auxilia no entendimento de uma vasta problemática que mostra claras relações com os movimentos globais do capital, dando a entender o enorme volume de recursos extraídos desta zona do globo bem como a gravidade dos impactos ambientais e territoriais (Gudynas, 2018, 63) – perca de biodiversidade, aumento de agroquímicos com consequências na

7 “From mineral extraction in Peru (mainly gold) to hydrocarbon exploitation in Bolivia and Ecuador (whose most infamous instances are the oilfields in the indigenous territories of the Guaranis in Yategrenda and Santa Cruz and of the Yasuni in Ecuador); from coal mining in Venezuela and Colombia (where the map of extractive activities overlaps with that of militarization) to opencast iron megamining projects in Uruguay (Gudynas 2014); from the intensification of mining in Chile (where it goes hand in hand with hydro crisis) and Brazil (the leading country in mining in Latin America, particularly as far as iron and bauxite are concerned) to the expansion of the soy frontier in Argentina, the Latin American landscape confronts us with multifarious and impressive instances of “extractivism,” often with dramatic environmental and social implications in terms of the dispossession of entire populations.” (Gago & Mezzadra, 2017, 576)

saúde das populações, conflitos territoriais com comunidades locais (Gudynas, 2015, 17). Os estados<sup>8</sup>, independentemente da sua cor política, têm tido um papel central no avanço das formas de exploração extractivas<sup>9</sup>. São eles os responsáveis pelas “negociações jurídicas e/ou territoriais que permitem o avanço e consolidação das empresas extractivistas”, podendo ainda estar “envolvidos diretamente em parcerias ou empresas públicas” (Mezzadra & Neilson, 2017, 192-193 – tradução nossa). Empresas multinacionais beneficiam de quadros legais favoráveis, estando os seus directores ou advogados muitas vezes em lugares de decisão nos governos (Acosta, 2013, 68). Observa-se deste modo uma “desterritorialização” do estado<sup>10</sup>, já que este se retira das suas responsabilidades deixando assuntos sensíveis do seu foro nas mãos das empresas detentoras de concessão (idem, 2013, 67). Neste quadro surge um estado-polícia que reprime as vítimas de um sistema no qual se recusa a cumprir as suas obrigações sociais e económicas (idem, 2013, 75).

Outro problema epistémico é o quadro estrutural absolutamente colonialista do capitalismo extractivo. Para além do Sul Global continuar a ser fonte de exploração primária em grande escala destinada sobretudo à exportação de matérias primas essenciais à alimentação do sistema económico capitalista neoliberal globalizado, o *modus operandi* destas explorações enquadra-se no modelo imperialista colonial (Mezzadra & Neilson, 2017). Em muitos países, a implementação de empresas ou investimentos extractivistas conduz à redução ou mesmo ao anulamento de direitos básicos, a violações de todo o tipo no que diz respeito à qualidade do ambiente e à repressão<sup>11</sup> e criminalização de movimentos sociais

8 Eduardo Gudynas publica, em 2019, uma detalhada análise intitulada *Extractivismo y corrupción: Anatomía de una íntima relación*, onde examina algumas das manifestações mais importantes da problemática enunciada a partir de documentação governamental e judicial no espaço da América do Sul. Em 2006, Adama Gaye denunciava já a predação chinesa sobre o continente africano (Gaye, 2006) sobretudo nos efeitos de assimetria extrema provocados nas populações e fornecia pistas para o entendimento da problemática extração de cobalto na República do Congo.

9 Autores como Adaman, F., Arsel, M. & Akbulut, B. (2019) definem o extractivismo como um novo regime de acumulação que se assume como o modelo económico dominante de suporte ao neoliberalismo de regimes populistas: “o tipo de políticas que o extractivismo permite são populistas, sobretudo porque não visam uma verdadeira transformação socioeconómica.” (2019, 519).

10 O neoextractivismo surge da necessidade de reterritorialização dos estados. Embora mantendo um envolvimento subordinado a empresas internacionais, um elevado nível de impactos ambiental e social, o neoextractivismo designa uma presença incremental do estado no controle activo dos recursos naturais bem como dos benefícios que daí pode extrair. O estado retira uma maior fatia do superavit gerado pelas actividades extractivas, usando uma parte substancial em programas sociais, assegurando assim novas formas de legitimação (Gudynas apud Acosta, 2013, 72).

11 “Entre 2014 e 2018 pelo menos 276 pessoas Indígenas foram mortas ao tentarem proteger pacificamente a sua terra e o seu meio ambiente” (Global Witness, 2019 apud Le Bilon & Middeldorp, 2021, 75 – tradução nossa).

(Gudynas, 2018b, 68-69). Daqui surge o conceito de *extrahección* proposto por Gudynas que tenta definir casos em que o extractivismo resulta em violação de direitos humanos e da Natureza, particularmente quando existe o recurso a violência (Gudynas, 2018b, 69). Ou seja, a divisão internacional constitutiva da expansão colonial europeia mantém-se vigente na dicotomia entre países periféricos e centros metropolitanos: os primeiros exportam matérias primas, os segundos produtos manufacturados (Grosfoguel, 2016, 128). Estamos perante a afirmação de uma relação ontológica entre colonialismo e capitalismo que impõe a universalidade do modelo de pensamento ocidental, um “pensamento abissal”, conforme Boaventura Sousa Santos (2007). Este pensamento abissal “consiste num sistema de distinções visíveis e não visíveis, sendo as invisíveis fundadoras das visíveis” e onde a coexistência dos dois lados de uma “linha abissal” é impossível (Santos, 2007, 45-46). Os princípios e as práticas hegemónicas da modernidade ocidental mostram que o modelo colonial de exclusão radical ainda se constitui como estruturante (idem, ibidem, 56).

Para além daquilo que se percebe serem eixos de violência no extractivismo, existe uma outra feição, geradora e, simultaneamente, consequente da primeira. Trata-se do regime de invisibilidade ou, em alguns casos, de visível distorção provocada pela escala e temporalidade das explorações extractivas. Se tivermos como exemplo, as “alterações climáticas, o degelo da criosfera, a deriva tóxica, a biomagnificação, a desflorestação, as sequelas radioactivas das guerras, ou a acidificação dos oceanos” percebemos que existe um problema representacional que pode influir, por exemplo, na nossa capacidade de agir (Nixon, 2011, 2). Nas explorações extrativas a situação é em tudo semelhante, uma vez que as consequências futuras são difíceis de inscrever no mesmo quadro perceptivo que um acto de violência destrutiva instantâneo. Para além deste travão ontológico existem distorções semânticas intencionais no sentido de atribuírem ao extractivismo determinado carácter. Segundo Gudynas (2015) a expressão “indústrias extractivas” constitui um erro conceptual. A simples extração de um recurso não constitui uma indústria. Indústria refere-se aos sectores da manufacturação ou construção que “processam, modificam e montam para assim obter outros bens físicos (mercadorias)” (Gudynas, 2015, 20). Pelo que a expressão, profusamente utilizada, pretende encobrir uma realidade bem menos recíproca. Uma das ilusões mais graves que a expressão “indústria” gera é a de que as atividades extrativas geram desenvolvimento local, quando tal não se verifica<sup>12</sup>. A “anti-epistemologia” (Fuller & Weizman,

12 “(...) em contraste com outros ramos da economia a indústria do petróleo e da extração mineira geram pouco emprego directo e indirecto – embora os empregos criados sejam bem pagos. (...) Contratam trabalhadores e gestores altamente qualificados (frequentemente estrangeiros).(...) Os meios de produção

2021) surge a cada momento.

O extractivismo parte de uma visão mercantilista da natureza, encarando-a apenas como um mero agregado de recursos (Gudynas, 2018b, 67) o que resulta numa relação de não reciprocidade com a terra: uma relação de domínio, constituída apenas pela educação (Klein, 2014, 161 – Szeman, 2017, 445). Esta relação hierárquica reflecte-se na falta de sustentabilidade de muitas das explorações, sobretudo as óbvias extrações de minério e de hidrocarbonetos, uma vez que o recurso extraído não é regenerável. “Para além disso, um processo é sustentável se puder ser mantido ao longo do tempo, sem assistência exterior e sem criar escassez do recurso em questão” (Acosta, 2013, 63).

A divisão crítica do extractivismo<sup>13</sup>, enquanto actividade laboral do sector primário enraizada numa normatividade colonialista, nos seus quadros de violentação humana e não-humana e irrepresentabilidade consubstanciou uma linha de investigação que se particularizou na materialidade de uma instalação composta por objectos emissores de luz, uma pedra e imagens em movimento dispostos de modo relacional com o espaço de exposição.

### 3. V DE VIOLÊNCIA

A violência extractiva tem constituído um foco de estudo bastante alargado dadas as implicações políticas, sociais, ecológicas e económicas verificáveis em inúmeros casos relatados por autores e organizações internacionais no confronto entre as grandes explorações extractivistas e as populações que sofrem directa ou indirectamente com os seus efeitos<sup>14</sup>.

---

e a tecnologia são quase exclusivamente importados.” (Acosta, 2013, 68)

13 Gago e Mezzadra propõem uma radicalização do termo extractivismo de modo a aprofundar a sua relação orgânica com o capital (2017). Ao afirmarem que o extractivismo não pode ser reduzido apenas a operações ligadas às matérias primas transformadas em mercadoria à escala global (idem, ibidem, 579), os autores discutem a extensão das dinâmicas de produção primária a outros domínios de actividade socioeconómica como a finança, o imobiliário, a logística ou a economia de plataformas (Arboleda, 2019, 114). A proposta de Gago e Mezzadra reflecte uma tendência mais recente de leitura alargada do extractivismo que rejeita a conceptualização mais estrita do termo no contexto da produção primária, uma vez que esse estreitamento encobre as dimensões extractivistas do capitalismo em geral. Deste modo surgem novas propostas para dentro da lógica capitalista-extrativista criticar o sentido literal de extração e o expandir para campos como a “extração de dados (data), informação e conhecimento” (Glaab & Stuvøy, 2021, 35).

14 Mezzadra & Neilson (2017, 191) relembram alguns regimes que sustentaram o extractivismo colonial em toda a sua violência: citando Achille Mbembe, sublinham que a “conexão entre trabalho forçado e extração é tão forte que permite um entendimento do negócio de escravos em termos de extração”; a primeira moeda global foi minerada nas minas de prata de Potosí (actual Bolívia) por povos Indígenas

Num primeiro nível, existe a necessidade de definir violência, uma vez que esta nem sempre se refere a um acto espaço-temporalmente definido, ou seja um conflito violento. A normatividade da conceptualização da violência pode, como afirmam Glaab & Stuvøy (2021, 44), restringir a forma como percebemos o que é ou não violência. Bourdieu mostra como o “poder simbólico (...) confirma ou transforma a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo” (1989, 14).

Glaab & Stuvøy concretizam que a “perseguição, a reconstrução ou a indemnização por perdas futuras são difíceis de estabelecer, devido à falta de representação.” (2021, 42 – tradução nossa) e tentam estabelecer um quadro conceptual da violência entendendo-a “de forma processual e relacional e não como um atributo de um indivíduo ou grupo” (Glaab & Stuvøy, 34 – tradução nossa). Em *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Nixon aproximou-se desta temática através do conceito de “slow violence”, uma violência ocorrida de forma gradual e que não é possível ver, uma violência destruidora que funciona em registo temporal retardado e que se dispersa no tempo e no espaço, uma violência de atrito não percebida como violência – pobreza, desigualdade, racismo (2011, 2). Segundo ele o termo crítico seria “apreensão”, uma vez que esse resulta da sobreposição dos domínios da percepção, emoção e acção. Nixon sugere, como campo operativo para a mitigação da dificuldade de apreensão das ameaças imperceptíveis, ou mesmo da “própria existência da extração” (Szeman, 2019, 443), a possibilidade de as tornar apreensíveis aos sentidos através de trabalho de testemunho científico e imaginativo<sup>15</sup> (2011, 4). Fuller e Weizman (2021) propõem um tipo de investigação crítica que exista no cruzamento entre diferentes sensibilidades – jornalística, científica, tecnológica e artística – para a construção de “provas sobre o mundo” (idem, ibidem, 21).

Outros autores (Le Bilon & Middeldorp, 2021) partilham da visão processual evolutiva, particularizando três dimensões: a violência da “expropriação”; a violência da “coerção”; e a violência da “poluição e degradação dos sistemas sócio-ambientais”. (idem, ibidem, 74 – itáli-

---

segundo o sistema *mita* – trabalho forçado rotativo; a “cultura do terror” ligada aos regimes de trabalho que permitiram a extração da borracha nos territórios Putumayo na Amazônia são evocados a partir de “Culture of terror – space of death” de Taussig e, seguidamente, estendidos a outras zonas do globo sob o mesmo jugo colonial, sujeitas a idênticos regimes de terror ligados à extração do mesmo “preciso leite” - do Congo a Burma ou da Indonésia a Madagascar; os Quechua e os Aymara nas minas de estanho em Oruro, Bolívia.

15 O trabalho do colectivo Forensic Architecture situa-se precisamente num campo operativo de intersecção entre os testemunhos e as possibilidades tecnológicas de análise e reconstrução da ‘verdade’. forensic-architecture.org.

co no original). Estas três dimensões estão na base do levantamento e dos “outcomes” que estes autores realizam às “consultas prévias” a populações Indígenas para estabelecimento de explorações extractivas. Estes grupos sociais possuem, na sua grande maioria, “cosmovisões e modos de vida de grande reciprocidade com a terra e os territórios simultaneamente moldados e confrontados com processos coloniais históricos e contemporâneos” (Le Bilon & Middeldorp, 2021, 74 – tradução nossa), pelo que actos de expropriação ou degradação de territórios fundadores são particularmente violentos. À caracterização da modernidade Ocidental como paradigma sociopolítico fundado na tensão dialéctica entre regulação e emancipação social, Santos (2007) contrapõe a dicotomia “apropriação/violência”<sup>16</sup> para o mundo da colonialidade. Esse outro lado da “linha abissal” que não está sujeito aos mesmos princípios éticos e jurídicos do Velho Mundo sendo por isso, invisível.

#### 4. V DE VISIBILIDADE

*Desagregação/Disaggregation* pretende edificar um espaço fundado na dialéctica entre violência e visibilidade. Duas projecções de luz funcionam encadeadas entre a sombra de uma pedra e a escuridão do próprio espaço expositivo integralmente erigido em pedra. Entre as duas projecções, materializa-se o objecto que dá origem às duas imagens, uma pedra negra coberta de pó de carvão que repousa sobre uma caixa de luz (um retroprojector).

De forma especulativa considerámos as projecções não como resultados dos agentes emissores lumínicos - ponto central que irradia - mas como objetos de convergência que realizam uma desagregação por implosão. Considerámos a violência como essa possibilidade de inversão que resulta de uma linha abissal. Não é a pedra que desenha a sua sombra na parede a partir de uma projecção de luz, é a sombra na parede que é extraída e se materializa sobre o retroprojector. Não é o projector vídeo que emite a imagem reflectida no retroprojector, é a pedra que é consumida pela máquina. Extração e consumo na contradição à visão normativa e devastante das epistemologias da modernidade ocidental.

Na estereotomia da parede de pedra uma sombra negra testemunha a ausência de uma pedra, rocha, montanha ou continente que só um acto de extrema violência poderia justificar. Um acto de desterritorialização que suspende o espaço físico de um lugar, o espaço vital da existência de uma comunidade ou a força do trabalhador num arresto circu-

---

16 “A apropriação e a violência tomam diferentes formas na linha abissal jurídica e na linha abissal epistemológica. Mas, em geral, a apropriação envolve incorporação, cooptação e assimilação, enquanto que a violência implica destruição física, material, cultural e humana.” (Santos, 2007, 53).

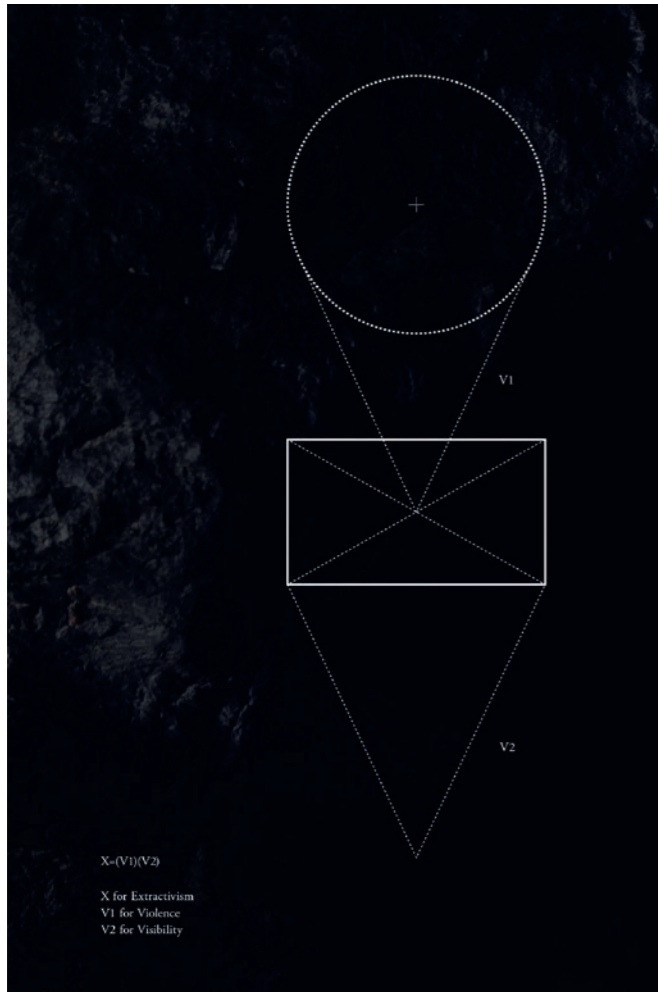


Figura 3. X=(V)(V)  
Fonte(s): Rogério Taveira.

lar privado com policiamento público. Um espaço disciplinado e controlado pelo olho centralizado do conjunto lente/espelho.

Numa das faces laterais do retroprojector (caixa de luz) a imagem de uma pedra afunda-se e desagrega-se num ciclo constante e monótono. *Mining Dust and Stone*, é um pequeno filme que resultou do absurdo choque de semelhanças entre a radiografia dos pulmões de um mineiro com silicose e a impressão a carvão de pedras da escombreira da mina que provocou ambas. A poeira como resultado da desagregação da matéria na sua dimensão temporal e dimensional, incomensurável e quase invisível, contamina o acto vital da respiração. Como refere Didi-Huberman, um “acto de imagem é arrancado à impossível descrição do real” (2012, 160). Esta imagem animada<sup>17</sup> existe no espaço dialéctico da montagem física que pretende “dar a pensar” aquilo que não pode ser visto (Didi-Huberman, 2012, 176). Nada se pretende “concluir ou enclausurar”, tão só “abrir e complexificar” (idem, ibidem, 156). O irrepresentável deve ser exaurido pelo “flagelo do imaginar” (idem, ibidem, 160).

Um corpo pedra existe no ponto de encontro entre os dois vórtices/luz. Repousa sobre o frágil vidro que permite a passagem da luz que se encerra na caixa que os suporta. Existe num espaço mediador<sup>18</sup> entre colonizador e

<sup>17</sup> O filme *Mining Dust and Stone* (4K, BW, 2'57" loop) é constituído pela animação digital em alta resolução da impressão a carvão de uma pedra da escombreira da Mina do Lousal e de pó de carvão. O recurso ao “inconsciente óptico” de Benjamin, no que se refere à ampliação e ao retardador (*slow motion*), permite alongar os campos metafóricos da compressão, esmagamento e desagregação de uma rocha em queda no negrume de um vazio que existe entre o espaço subterrâneo da mina e o cosmos. A poeira, fruto da desagregação, escapa das trajetórias brownianas para formações e movimentos constelares, pondo em causa noções de escala geradas pela ausência de referenciais.

<sup>18</sup> Referência à ‘Passagem do Meio’.

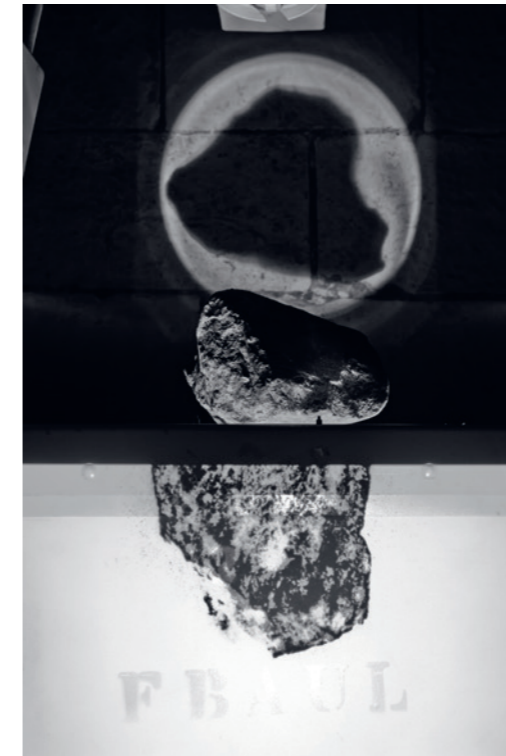


Figura 4. Instalação Desagregação/Disaggregation: detalhe  
Fonte(s): Rogério Taveira.

Figura 5. Instalação Desagregação/Disaggregation  
Fonte(s): Rogério Taveira.

colonizado, entre o Ocidente e o Sul. Um oceano tumular<sup>19</sup>. O corpo pedra existe assim como um luto. Um luto que evoca indistintamente o minério e o operário, o carvão e o escravo<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> A propósito da exposição *A Sphere of Water Orbiting a Star* dos Otolith Group que decorreu entre 15 de Julho e 15 de Setembro de 2023 no Hangar em Lisboa, Maria Kruglyak escreve: “Aqui, é-nos perguntado se, a partir da massa continental da superfície da Terra, somos capazes de aceder a uma realidade diferente; ou será que a superfície “geográfica” do nosso planeta está tão agarrada à teia imperialista que temos de superar a história, a geografia e a realidade antes de sequer começar a imaginar um mundo diferente — um mundo sem escravatura?” Kruglyak, M. (2023) “The Otolith Group: *A Sphere of Water Orbiting a Star*” in *Contemporânea*, ed 07-08-09. <https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2023/otolith-group-sphere-water-orbiting-star>

<sup>20</sup> O massacre de Cassanje na Angola colonizada de 1961, pelo facto de ter início numa revolta de trabalhadores das plantações de algodão da Baixa do Cassanje, constitui um importante momento histórico no contexto de uma investigação que se funda no extrativismo e nos regimes de violência e visibilidade. Freudenthal, A (1995-1999) *A Baixa de Cassanje: algodão e revolta*. *Revista Internacional de Estudos Africanos*, N.º 18-22, pp. 245-283 - Freudenthal, A. (2018) “Janeiro de 1961: Revolta Camponesa na Baixa do Kassanji”, in *As Voltas do Passado – A Guerra Colonial e as Lutas de Libertação*, Lisboa: Edições Tinta da China – Péllissier, R (1978) *La Colonie du Minotaure. Nationalismes et Révoltes en Angola (1926-1961)*. Orgeval, Editions Péllissier – Mateus, D. C. & Mateus, Á. (2011) *Angola 61. A Guerra Colonial: Causas e Consequências*. Lisboa: Texto Editora – Silveira, A. F. (2011) *Dos Nacionalismos à Guerra. Os Movimentos de Libertação Angolanos (1945-1965)*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto. - Correia, F. (2020) *Tradição*

Uma pedra negra carbonizada que medeia violência e (in)visibilidade evocando todos os trabalhadores explorados que definham e definham em explorações extrativas – a pedra tumular que instaura o silêncio puro.

O espaço da instalação revela-se na escuridão de um espaço limítrofe da Cisterna onde a exposição *The Submerged Intangible* teve lugar. Pressionados pelo extremo de uma bancada de assistência e a parede de pedra, uma justaposição de materiais pedagógicos (retroprojector e projector) e uma pedra, activados pela técnica (energia eléctrica) que sempre revela e oculta simultaneamente, oferecem-se ao olhar e ao corpo. A montagem tridimensional e a sua agregação à especificidade do espaço, manifesta o desejo de incluir o movimento, elemento ausente mas constitutivo, no antagonismo entre a necessidade de encontrar uma zona privilegiada de percepção e a impossibilidade de o realizar em pleno. A progressividade dos modelos já clássicos da ‘descentralização’ e ‘activação’ sublinham o conflito gerado entre a exploração alegórica de objectos e imagens em movimento e a sua incorporação num espaço de recepção.

Em *Desagregação* a violência não ilumina, consome-se primeiro na materialidade da pedra e depois no esquecimento de um vazio. Para lá da poeira resta apenas o que não pode ser visto.

## REFERÊNCIAS

- Acosta, A. (2013) “Extractivism and Neoextractivism: Two Sides of the Same Curse”, *Development: Alternative Visions from Latin America* M. Lang and D. Mokrani (eds.) Amsterdam: Transnational Institute, pp. 61-86.
- Adaman, F., Arsel, M. & Akbulut, B. (2019) “Neoliberal Developmentalism Authoritarian Populism and Extractivism in the Countryside: The Soma Mining Disaster in Turkey”, *The Journal of Peasant Studies*, 46(3), pp. 514-536. <https://doi.org/10.1080/03066150.2018.1515737>
- Arboleda, M. (2019) “From Spaces to *Circuits of Extraction*: Value in Process and the Mine/City Nexus”, *Capitalism Nature Socialism*, Vol. 31:3, pp. 114-133.
- Bourdieu, P. (1989) *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel.
- Bourriaud, N. (2018) *Formes et Trajets, Tome 2: Topologies*, JRP|Ringier & Presses du Réel.
- Didi-Huberman, G. (2012) *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM.

---

*e Modernidade na Baixa do Kasanji (1961)*. Dissertação de Mestrado, História Contemporânea, FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

- Fuller, M. & Weizman, E. (2021) *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. London, New York: Verso.
- Gago, V. & Mezzadra, S. (2017) “A Critique of the Extractive Operations of Capital: Toward an Expanded Concept of Extractivism”, *Rethinking Marxism*, 29:4, pp. 574-591. <https://doi.org/10.1080/08935696.2017.1417087>
- Gaye, A. (2006) *Chine – Afrique: Le Dragon et L’Autruche*. Paris: L’Harmattan.
- Glaab, K. & K. Stuvøy (2021) ‘The Politics of Violence in Extractivism: Space, Time, and Normativity’, *Our Extractive Age: Expressions of Violence and Resistance*, J. Shapiro and J.-A. McNeish (eds.) London: Routledge, pp. 31-47.
- Grosfoguel, R. (2016) Del “Extractivismo Económico” ao “Extractivismo Epistémico” y “Extractivismo Ontológico”: Una Forma Destructiva de Conocer. *Tabula Rasa*. Bogotá, N.º 24, pp. 123-143. <https://www.revistatabularasa.org/numero-24/06grosfoguel.pdf>
- Gudynas, E. (2015) *Extractivismos. Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la Naturaleza*. CEDIB, Centro de Documentación e Información Bolivia. <https://gudynas.com/wp-content/uploads/GudynasExtractivismosEcologiaPoliticaBo15Anuncio.pdf>
- Gudynas, E. (2018) “Extractivismos: el concepto, sus expresiones y sus múltiples violencias”, *PAPELES de relaciones ecosociales y cambio global*. N.º143, pp. 61-70. [https://www.fuhem.es/papeles\\_articulo/extractivismos-el-concepto-sus-expresiones-y-sus-multiples-violencias/](https://www.fuhem.es/papeles_articulo/extractivismos-el-concepto-sus-expresiones-y-sus-multiples-violencias/)
- Gudynas, E. (2018b) “Extractivismos. Tendencias and consequences”, *Reframing Latin America Development*, Munck, R. and Wise, R. D. (eds.) London: Routledge, pp.61-76.
- Gudynas, E. (2019) *Extractivismos y corrupción: Anatomía de una íntima relación*. Acosta, A. & Martínez, E. (eds.) Ediciones Quito: Abya-Yala.
- Klein, Naomi (2014) *This Changes Everything: Capitalism vs the Climate*. Simon & Schuster.
- Le Bilon, P. & Middeldorp, N. (2021) “Empowerment or Imposition: Extractive Violence, Indigenous Peoples, and the Paradox of Prior Consultation”, *Our Extractive Age: Expressions of Violence and Resistance*, J. Shapiro and J.-A. McNeish (eds.) London: Routledge, pp. 71-93.
- Martín, F. (2017) “Reimagining Extractivism: Insights from Spatial Theory”, *Contested Extractivism, Society and the State: Struggles over Mining and Land*, Engels, B. & Dietz, K. (eds.) London: PalgraveMacMillan, pp. 21-44. DOI: [10.1057/978-1-137-58811-1\\_2](https://doi.org/10.1057/978-1-137-58811-1_2)
- Marx, K. (2020) *O Capital*. Trad. Joaquim Pinto de Andrade, Ana Maria Barradas, Vera Azancot e Armando Cerqueira. Lisboa: Edições 70.
- Mezzadra, S. & Neilson, B. (2017) “On the multiple frontiers of extraction: excavating contemporary capitalism”, *Cultural Studies*, 31:2-3, pp.185-204. <https://doi.org/10.1080/09502386.2017.1303425>

- Nixon, R. (2011) *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press.
- Parks, J. (2021) "The poetics of extractivism and the politics of visibility", *Textual Practice*, 35:3, pp. 353-362. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2021.1886708>
- Post, E. (2023) "Expanding Extractivisms: Extractivisms as Modes of Extraction Sustaining Imperial Modes of Living", *The Afterlives of Extraction. Alternatives and Sustainable Futures*, Calvão, F., Archer M. and Benya A. (eds.) International Development Policy, 16, Geneva, Boston: Graduate Institute Publications, Brill-Nijhoff. <https://journals.openedition.org/poldev/5376>
- Santos, B. S. (2007) "Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges", *Review - Fernand Braudel Center for the Study of Economies, Historical Systems and Civilizations*, Vol.30 (1), pp. 45-89. <https://www.boaventuradesousasantos.pt/documentos/AbyssalThinking.PDF>
- Szeman, I. (2017) "On the politics of extraction", *Cultural Studies*, 31:2-3, pp. 440-447. <https://doi.org/10.1080/09502386.2017.1303436>
- Tyner, J.A., & Inwood, J. (2014) "Violence as fetish: Geography, Marxism, and dialectic", *Progress in Human Geography*, 38 (6), pp. 771-784. DOI: [10.4324/9781003127611-4](https://doi.org/10.4324/9781003127611-4)

## PENSAR EL ESPACIO: APROXIMACIÓN A UNA NUEVA ONTOLOGÍA REALISTA DEL ESPACIO

### THINKING SPACE: APPROACH TO A NEW REALIST ONTOLOGY OF THE SPACE

SILVIA LÓPEZ-RODRÍGUEZ  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

#### RESUMEN

*Este artículo presenta una nueva perspectiva de investigación del espacio urbano y propone los principios de una ontología alternativa realista para el estudio del espacio en general y la ciudad en particular. En primer lugar, se revisa cómo ha evolucionado el estudio de la ciudad desde los estudios sociales, así como su percepción y su representación en el arte. Por otro lado, se analiza el concepto de espacio urbano como objeto ontológico, para concluir con la propuesta del arte como campo de estudio paradigmático de lo complejo.*

#### ABSTRACT

*This article presents a new research perspective on urban space and proposes the principles of an alternative realist ontology for the study of space in general and the city in particular. Firstly, it reviews how the study of the city has evolved from social studies, as well as its perception and representation in art. On the other hand, the concept of urban space as an ontological object is analyzed, to conclude with the proposal of art as a paradigmatic field of study of the complex.*

#### PALABRAS CLAVE

Complejidad  
Espacio urbano  
Ciudad  
Espacio-tiempo  
Dimensiones  
Percepción  
Resemantización

#### KEY WORDS

Complexity  
Urban space  
City  
Space-time  
Dimensions  
Perception  
Resemantization

# PENSAR EL ESPACIO: APROXIMACIÓN A UNA NUEVA ONTOLOGÍA REALISTA DEL ESPACIO

## INTRODUCCIÓN

La ciudad es una entidad empírica que se puede descifrar a través de la experiencia física directa pero también a través de las infinitas imágenes que la representan. Cada imagen de nuestro entorno posee información valiosa, un significado propio. Pero lo que intentamos vislumbrar es la articulación en la que se imbrican y de la que emerge una unidad de percepción de la ciudad. Se hace necesario, por tanto, repensar de forma radical nuestra relación en el mundo; el individuo y el entorno en tanto que lugar no son entes absolutamente independientes, sino que el ser humano es necesariamente en el espacio. Cuando sentimos nuestro entorno o experimentamos su atracción, atravesamos “nuestra piel individual para reconocer la piel del mundo. Perdemos el alma para recuperar, aunque sea transitoriamente, el alma del mundo”<sup>1</sup>, pero cuando articulamos este tipo de experiencias, comprobamos también nuestro aislamiento y nuestra separación<sup>2</sup>. Este texto pretende contribuir al desarrollo de una conciencia crítica sobre el espacio en que vivimos. Ha sido escrito pensando en su utilidad para estudiantes y profesionales de distintos ámbitos científicos (arquitectos, historiadores, geógrafos, ...) y está dirigida ante todo a los productores de arte que se preocupan por el tema de la ciudad y su percepción.

Las primeras dos secciones de este artículo exploran las transformaciones puntuales en el estudio de la ciudad, su percepción, su representación en el arte, y del concepto de espacio, su definición fisicomatemática y filosófica. La primera sección sugiere la valiosa

---

1 Argullo, Rafael (2008). *Aventura. Una filosofía nómada*. Barcelona: Acanalado.

2 Lopez-Rodriguez, Silvia (2014). Educar la mirada: el paseo, método para situarse en el mundo. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 4(1), p.90.  
[http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/lopez\\_rodriguez](http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/lopez_rodriguez)

aportación metodológica y gnoseológica sobre el análisis del paisaje, la ciudad, y el espacio urbano que desarrollan las prácticas artísticas, poniendo el énfasis en la hibridación de campos de estudio. La segunda sección propone la evolución desde la ciencia de la definición y conocimiento de la mecánica del espacio. La tercera sección propone los principios de una ontología alternativa realista para el estudio de la ciudad. El artículo concluye enunciando uno de los mayores desafíos que la ciudad plantea, es decir, pensar y conocer su complejidad.

La bibliografía sobre el tema abordado es inmensa, porque es un tema que se puede abordar desde múltiples puntos de vista y campos de estudio, es por ello por lo que he intentado seleccionar textos (en su mayoría desde las ciencias físicas y desde la filosofía) que he considerado adecuados para explicar la visión sobre el espacio como sistema complejo, con todo lo que este término conlleva<sup>3</sup>. Pero sobre todo he intentado ofrecer una visión panorámica sobre la evolución del pensamiento en torno a la concepción del espacio, y conocer el estado de la cuestión actualmente.

## ESPACIOS DE PERCEPCIÓN RESEMANTIZADOS

*“Todas las imágenes contienen un espacio de percepción. Éste es un espacio fenomenológico que une la representación con el objeto representado” (Moya, 2011, p.41)*

En las últimas décadas se han desarrollado los estudios sobre percepción de la forma urbana, básicamente desde los campos de la arquitectura y la geografía urbana. Desde que Kevin Lynch<sup>4</sup> abriera camino en la línea de investigación sobre los elementos simbólicos que configuran los paisajes urbanos, así como el comportamiento del ciudadano en el espacio, los estudios sobre este tema han sido muy fructíferos. Su principal aportación fue otorgarle valor a la mirada subjetiva del ciudadano en la experiencia del espacio urbano. En ese mismo año, 1960 Gordon Cullen publicó *Townscapes*, que se podría traducir como “paisaje urbano”. En esta publicación también se parte de la idea de lugar, configurado por elementos urbanos (muros, pavimentos, ...) que se expresan a través de cualidades perceptivas (colores, texturas, luces, sombras...). Igualmente, en Estados Unidos se constituyó la *American Society of Landscape Architects* en 1899 para el desarrollo de los estudios de arquitectura

3 Este texto y la visión que pretendo explicar se ampara en los consensos alcanzados por algunos estudiosos de la complejidad como Edgar Morin, Jorge Wagensberg, Ilya Prigogine o Benoit Mandelbrot entre otros.

4 Lynch, Kevin (1962), *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 7ª ed. (2006).

paisajística e instaurarla como nueva profesión. También desde la sociología y la antropología apareció un interés por el paisaje urbano, destacando en estos campos la constitución del *Sociology and Environment Study Group* de la *British Sociological Association*, interesados en un cambio radical del paisaje y su ordenación. Destaca por su intento de convergencia e hibridación de campos disciplinarios la fundación en 1996 del *Seminario Internacional de la Forma Urbana*<sup>5</sup>. Se podría decir que, a lo largo del siglo XX, la arquitectura y el urbanismo han seguido una evolución paralela a la de las ciencias sociales, pero siguiendo los mismos marcos teóricos desarrollados en estas últimas.

Por otro lado, las injerencias del arte llevadas a cabo en el paisaje han sido trascendentales, ya que han puesto de manifiesto que el paisaje es un espacio existencial, donde existen infinitas y variadas experiencias estéticas individuales desapercibidas, excepcionales y efímeras. Han sido los artistas los que han aportado desde la concepción del paisaje como categoría estética sus visiones críticas y renovadoras del entorno que nos rodea. Puede sorprender, pero la ciudad ha sido uno de los temas más recurrentes en el arte de la modernidad. El arte ha creado y recreado la ciudad como obra de arte.

Los holandeses fueron los creadores del paisaje como género pictórico, aunque serían los ingleses<sup>6</sup> los que dejaron de pintar el campo para dedicarse a las vistas urbanas, asentando lo que serían las “vedutte” de sus viajes por Italia. En el siglo XIX los pintores románticos convirtieron el paisaje en la máxima expresión de lo sublime, de la representación del drama del hombre ante la magnificencia e infinitud de la naturaleza. El paisaje urbano aparece como desvío y manifestación de la mirada moderna hacia la ciudad, y ésta como fenómeno cultural de lo efímero y superfluo. Baudelaire lo exponía así: “La vida parisien es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos empapa como la atmósfera; pero no la vemos”<sup>7</sup>. Con las vanguardias artísticas la ciudad siguió siendo objeto de reflexión y representación, principalmente en el Futurismo italiano, pero fue la *Grande Saison* dadaísta de 1921 la que iniciaría la intervención directa en el espacio urbano de París con la propuesta de organizar visitas guiadas a los sitios más insignificantes y abandonados de la ciudad, como una crítica al consumo de espacios legitimados<sup>8</sup>.

5 Capel, Horacio (2002), *La morfología de las ciudades. Tomo I: Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Ediciones del Serbal, Barcelona, p.56.

6 Canaletto, Guardi, o Bellotto entre otros muchos pintores del siglo XVIII.

7 Baudelaire, Charles (1988), “Del heroísmo de la vida moderna”, recogido en *Curiosidades estéticas*, Júcar, Barcelona, p.143.

8 Careri, Francesco (2002), *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 68-92.

A partir de aquí la relación entre la ciudad y el arte se expande. El espacio urbano pasa de ser un motivo artístico para convertirse en el paradigma desde el que se originará la deslocalización del concepto de arte y de su lugar de exposición. Apareció el concepto de *site specific* que desentrañó todo un discurso para cuestionar no sólo el objeto artístico, sino el espacio en el que se desenvuelve el diálogo artístico, alejándose y destacando la separación entre la obra de arte como objeto autónomo y autosuficiente y el espacio conquistado por las nuevas propuestas artísticas como el *Land Art*, *Body Art*, *happenings*, arte conceptual, etc. en una nebulosa de manifestaciones artísticas que Rosalind Krauss acertadamente denominó “escultura expandida”, tal y como dice ella “una categoría infinitamente maleable”<sup>9</sup>. En el arte contemporáneo, nuevas propuestas artísticas irrumpen en el espacio público para transformarlo en soporte artístico. Este aparentemente sencillo giro artístico produce una profunda resemantización del espacio, pues “una eficaz intervención en el ámbito público puede transformar las fórmulas de transitar y de habitar los lugares”<sup>10</sup>.

El arte sin lugar a duda aporta información valiosa para determinar la forma, y los elementos constituyentes que hacen que un espacio anodino o desapercibido se transforme en paisaje a través de la mirada consciente del artista o de cualquier individuo. Es esta mirada consciente, por otra parte, entrenada en el artista, que provee al entorno de cualidades estéticas distintivas y emocionales, transformando semióticamente de sentido al espacio real previamente conocido para comenzar a contemplarlo, experimentarlo y usarlo de otra manera, mediante la asignación de referencias cualitativas y significados. Esta percepción singular al representarse o presentarse físicamente en forma de obra de arte tiene influencia en los imaginarios y las percepciones del resto de personas que acceden al arte. En uno de los últimos artículos escritos por el geógrafo colombiano J. Chaparro<sup>11</sup> sobre la relación y el diálogo entre geografía y literatura, esboza una línea de investigación de tendencia cualitativa y subjetiva para establecer las múltiples relaciones y retroacciones entre el lenguaje geográfico y el literario. Lo hace identificando categorías geográficas derivadas de la lectura

9 Krauss, Rosalind E. (2002), La escultura en el campo expandido. *La postmodernidad.*, coord. por Hal Foster, Kairós, Madrid.

10 Tejada, Isabel (2010), Manifestaciones artísticas en el espacio público: una aportación en el caso de la Marina Alta (Alicante). En Hal Foster (ed.), *Arte público hoy* (pp. 67-76). Valladolid, AECA. p.67.

11 Jeffer Chaparro Mendivelso es profesor en el Departamento de Geografía de la Universidad Nacional de Colombia. El artículo al que hago referencia es CHAPARRO MENDIVELSO, Jeffer. Confluencias y bifurcaciones entre La Rambla paralela y Casablanca la bella. Diálogos con las geografías irónicas y viscerales en la obra de Fernando Vallejo. Ar@cne. Revista Electrónica de Recursos de Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2023, vol. XXVII, no 281.

de dos textos del escritor Fernando Vallejo. En su análisis asume que estas categorías “no son jerárquicas, siendo de corte más bien rizomático y responde a lógicas interrelacionales y complejas”<sup>12</sup>. Estas categorías son: *espacio* (espacialidad personales), *tiempo* (el devenir de las urbes y los territorios), *apropiación* (las formas de uso del territorio) y *conflicto* (tensiones en las zonas urbanizadas y en el mundo). Esta postura, a mi parecer supone un hallazgo metodológico donde se vinculan el mundo objetivo y subjetivo, y las relaciones del ser humano con el territorio “que contribuyen a dar cuenta de la complejidad inmersa en los relatos y su relación con el mundo factual y simbólico”<sup>13</sup>. Esta metodología, al igual que la práctica artística, usa la combinación de herramientas gnoseológicas provenientes de distintos campos de estudio, aceptando la relativa subjetividad del observador y la multiplicidad de información que a modo de atmósfera multidimensional interviene en el objeto de análisis. Esto es lo que llamamos espacio de percepción o espacio fenomenológico de un ente.

La aproximación para un análisis de cualquier objeto de estudio no puede ser de otra manera que, a partir de una mirada compleja, mediante una metodología de la complejidad, basada en la combinatoria entrópica. Este tipo de mirada se usa de forma natural en las prácticas artísticas, y dota al observador de la libertad de elegir ignorar un *input* concreto de información (sensaciones, percepciones, emociones, ...) o intensificarlo en su mente. Es a través del análisis de este espacio de percepción que se descubre la existencia de un espacio fenomenológico que revela la relación mental y corporal del individuo con su espacio existencial.

## ESTAR-EN-EL-MUNDO

*Hay que usurpar el poder, tomar el lugar de la naturaleza y no depender de la información que nos proporciona.* Picasso<sup>14</sup> (en Gilot y Carlton, 1965, p.254).

Percibir la realidad y comprenderla pasa por entender cómo se relaciona nuestro cuerpo y nuestra mente con el contexto físico que experimentamos, el mundo sensible. Cómo nuestra mente construye o reconstruye la imagen de lo que percibimos y cómo se produce el entendimiento de lo percibido. Heidegger<sup>15</sup> utilizó el término *Dasein* (*ser-en-el-mundo*) para definir

12 Chaparro (2023), *Op. Cit.*, p. 4.

13 Chaparro (2023), *Op.cit.*, p.5.

14 Gilot, F. y Carlton, L. (1965). *Vivre avec Picasso*. Calmann-Lévy.p.64.

15 Heidegger, Martin (1962), *Ser y Tiempo Time* / trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria de Chile, 2019.

la posición del ser humano en el mundo. El *Dasein*, su ser, está íntimamente trabado con la acción de su propósito existencial. Esta acción es *a priori*, no procesada, no cuestionada, sencillamente ocurre y se hace. Igualmente existe un término en la filosofía china y en el budismo, el *ichinen*, *i* (sujeto), *chi* (energía) y *nen* (fusión), que le dan significado a un sujeto que está fusionado con la energía cósmica, con el todo. Con el *dasein* y el *ichinen* venimos a decir que sobrepasada la visión antropocéntrica de separación entre el individuo y el mundo que le rodea, la percepción no es ya el paradigma en torno al cual se configura la realidad.

“La expresión compuesta *“estar-en-el-mundo”* indica, en su forma misma, que con ella se mienta un fenómeno unitario. Lo así primariamente dado debe ser visto en su integridad. La irreductibilidad a elementos heterogéneos no excluye una multiplicidad de momentos estructurales constitutivos. Lo fenoménicamente dado, a que esta expresión se refiere, permite, en efecto, un enfoque triple. Si lo examinamos sin perder de vista el fenómeno completo, podemos distinguir los siguientes momentos:

1. El *“en-el-mundo”*. En relación con este momento surge la tarea de indagar la estructura ontológica del mundo y de determinar la idea de la *mundaneidad* en cuanto tal.

2. El ente que es cada vez en la forma del *estar-en-el-mundo*. Se busca aquí lo que preguntamos con el *“quien”*. Debemos determinar, en un mostrar fenomenológico, quién es el que es en el modo de la cotidianidad media del *Dasein*.

3. El estar-en como tal. Hay que sacar a la luz la constitución ontológica de la *“in-idad”* misma. Cada vez que se destaque uno de estos momentos constitucionales, se destacarán también los otros, y esto quiere decir que cada vez se tendrá en vista el fenómeno completo. El *estar-en-el-mundo* es ciertamente una estructura del *Dasein* necesaria *a priori* que, sin embargo, no es suficiente, ni con mucho, para determinar plenamente su ser”<sup>16</sup>.

La percepción no deja de ser un elemento valioso y necesario para el entendimiento del paisaje que nos rodea, es un dispositivo transversal de comunicación en el complejo mecanismo del que formamos parte. El ser humano, por tanto, no es un elemento a parte de la realidad, no compite con ella en acción, sino que forma parte del engranaje en la misma medida que cualquier otro elemento constituyente.

La filosofía racionalista (Descartes y Leibniz) nos dice que poseemos ideas innatas, verdades que descubrimos antes de experimentarlas con nuestros sentidos. Sin embargo, la filosofía empirista (Locke y Hume) aboga por la construcción del entendimiento humano *a posteriori* de la experiencia sensorial. En medio de estas dos filosofías se sitúa Kant, quien nos dice que el conocimiento del mundo se construye a partir de las sensaciones y

<sup>16</sup> Heidegger, Op.cit., p.81.

que somos capaces de procesarlas a través de unas estructuras innatas mentales. En este contexto, uno de los aspectos más revolucionarios es la concepción del espacio y el tiempo, no como propiedades de las cosas en sí, sino formas de percepción, “condiciones de la sensibilidad del sujeto que le permiten ordenar el conjunto de sus percepciones y darle sentido al mundo aprehendido”<sup>17</sup>.

Son muchos los niveles de análisis que pueden distinguirse en el estudio del espacio, el tiempo y la realidad física. Los conceptos de espacio y tiempo y la historia de su evolución en Física y Matemáticas desde los comienzos de la Ciencia hasta nuestros días han experimentado una perfeccionamiento exponencial. Con la definición de la Teoría de la Relatividad de Einstein a principios del siglo XX se marca un antes y un después en los estudios de Física.

En la antigüedad, el espacio de Aristóteles y Euclides era infinito, homogéneo, continuo, indefinidamente divisible e independiente del tiempo y de la materia. El tiempo clásico fluía siempre en el mismo sentido, avanzando desde el pasado hasta el futuro pasando por el presente, que es un instante fugaz, sin retroceso, como un río<sup>18</sup>. Con Einstein se rompen estos viejos esquemas, y se avanza hacia una concepción continua del espacio y el tiempo. Estos ya no son independientes, de modo que los puntos (espacios) y los instantes (tiempo) se funden formando “sucesos”. Un suceso es por tanto una asociación de un punto y un instante. A los conceptos de “pasado” y “futuro” se le une un tercer concepto, que es el tiempo que transcurre en otro lugar del espacio y que no se halla con nuestro presente. Estaríamos hablando de una relativización del concepto de “simultaneidad”. Cuando en 1905 Einstein explicó que el espacio está siendo retorcido y curvado continuamente por la materia y la energía que hay moviéndose dentro de él, estaba asentando las bases de la relatividad del comportamiento del “espacio-tiempo”. Einstein demostró que el tiempo fluye a diferentes velocidades para distintos observadores<sup>19</sup>. Los eventos que ocurren al mismo tiempo para un observador podrían ocurrir en diferentes momentos para otro. No existe por tanto un espacio y un tiempo absolutos, sino distancias e intervalos que dependen de cada observador

<sup>17</sup> Hacyan, Shahan (2004). Física y metafísica del espacio y el tiempo: la filosofía en el laboratorio, México, Fondo de Cultura Económica, p.9.

<sup>18</sup> El artículo de Sebastian Aguilera es muy interesante en tanto que explica no sólo la concepción del tiempo en la filosofía de Heráclito sino la cosmología. Véase Aguilera, Sebastian (2019), El problema cosmológico en Heráclito de Éfeso. Bizantion Nea Hellas, 38, p.13-34. Enlace consultado el 4 de agosto 2013: <https://www.proquest.com/docview/2350947590?accountid=14568&parentSessionId=1qKE%2F-qTgPNXdTbJYcMRIt2nz5f3JszTpfRjQ5g%2FqFos%3D&pq-origsite=primo>

<sup>19</sup> Véase para una visión fenomenológica del espacio López Rodríguez, Silvia (2014). Educar la mirada: el paseo, método para situarse en el mundo. URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 4(1), 79-93. [http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/lopez\\_rodriguez](http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/lopez_rodriguez)

en un espacio-tiempo de cuatro dimensiones. *El tiempo es una forma de percepción que nos permite ordenar nuestras experiencias sensoriales y darles un sentido*<sup>20</sup>. Volviendo a Kant el tiempo “no es más que la forma del sentido interno, es decir, de la intuición de uno mismo y de nuestro estado interno”<sup>21</sup>.

Por otro lado, los avances en los estudios de mecánica cuántica que describen el comportamiento de los átomos y las partículas subatómicas descubrieron nuevas fuerzas complicando el paradigma. La teoría cuántica añade una interpretación de la realidad nueva: “el proceso de observación determina el estado final de un objeto. Todos los sucesos, antes de hacer la observación, son posibles”<sup>22</sup>. La realidad existe independientemente del observador, pero en el proceso de observación inevitablemente se produce una interacción entre el observador y el suceso observado y por tanto este suceso de alguna forma ya no es el mismo antes de ser observado. Sus posibilidades latentes antes de ser observado se reducen a una sola “forma”.

Fue en 1844 cuando Grassman<sup>23</sup> expuso las bases de la geometría multidimensional en su obra maestra *Die Lineale Ausdehnungslehre*. En ella propuso nuevas bases matemáticas para demostrar que el número posible de dimensiones en la geometría es ilimitado. Sin embargo, no fue hasta el primer cuarto del siglo XX que los estudios de Gunna Nordström<sup>24</sup>, Theodor Kaluza<sup>25</sup> y Oskar Klein<sup>26</sup> descubrieran la existencia de otras dimensiones. Estas dimensiones extra están compactadas y son inobservables en la práctica, por ser muy pequeñas.

“Para entender mejor la idea de dimensión pequeña veamos la figura 2. En ella se encuentra un equilibrista sobre una cuerda. El equilibrista puede desplazarse sobre la cuerda, es decir, para él su mundo es la cuerda (un mundo unidimensional). Sin embargo, si sobre la cuerda se encuentra una hormiga ésta puede desplazarse sobre la cuerda y alrededor de ella, es decir,

20 *Op.cit.* Hacyan (2004).

21 Kant, Immanuel. (1781), *Crítica de la razón pura*, 1781 y 1787.

22 Kaku, Michio (2004) *El universo de Einstein: cómo la visión de Albert Einstein transformó nuestra comprensión del espacio y el tiempo*. Antoni Bosch editor, Barcelona, p.140.

23 Grassmann, Hermann Gunther fue un matemático alemán (1804-1877) muy avanzado en su época. Entre los muchos temas que abordó está su ensayo sobre la teoría de las mareas. En 1844, Grassmann publicó su tesis doctoral *Ausdehnungslehre*, que se puede traducir como “teoría de la extensión”.

24 Nordstrom, Gunna, On the possibility of unifying the electromagnetic and the gravitational fields, *Phys. Z.* 15, 504-506 (1914).

25 Kaluza, Theodor, Zum unitatsproblem der physik (on the problem of unity in physics) (*Sitzungsber Preuss. Akad.Wiss. Berlin, Math. Phys.* 1921), pp. 966-972.

26 Klein Oskar, Quantum Theory and Five-Dimensional Theory of Relativity, *Z. Phys.* 37: 895-906 (1926).

existe otra dimensión, con la diferencia de que la dimensión adicional se cierra, en otras palabras, es compacta y muy pequeña. Por lo tanto, el equilibrista no puede ver la dimensión extra, por ser muy pequeña”<sup>27</sup>.

Después de medio siglo, la idea de las dimensiones extra resurge con la teoría de cuerdas o supercuerdas<sup>28</sup> propuesta en los años 70, y actualmente en vigor. En la teoría de las cuerdas los elementos básicos de la materia dejan de ser descritos como partículas puntuales y son descritos por objetos unidimensionales llamados cuerdas que vibran constantemente. Así, las leyes de la física y la química, que parecen tan confusas y arbitrarias, son las melodías interpretadas en las supercuerdas. El propio universo es una sinfonía de cuerdas vibrando.

Estas nuevas nociones físicas sobre el espacio y sus n-dimensiones vienen a poner de manifiesto la conciencia contemporánea de una percepción parcial de la realidad limitada sensorialmente. El físico Jorge Wagensber señalaba en 1985:

“Un concepto que la ciencia moderna intenta aprehender sin haber conseguido todavía definir satisfactoriamente. Es la complejidad. Las preocupaciones fundamentales son dos: el cambio y la relación entre los todos y sus partes. La primera se refiere a la estabilidad y la evolución, la segunda a la estructura y la función”<sup>29</sup>.

Hay un concepto físico, el de “entropía” con el que se pretende dar explicación a los sistemas complejos dinámicos. Fue Rudolf Clausius, matemático y físico alemán padre de la termodinámica, quien le dio nombre en 1850, pero veinte años después sería Ludwig Boltzmann, físico austríaco, quien desarrolló el concepto a través de la probabilidad matemática. La entropía mide el grado de organización de un sistema complejo, es decir, el número de microestados para un mismo macroestado. Enlazando esta teoría con la segunda ley de la termodinámica donde se establece que el cambio espontáneo de un proceso en un sistema aislado siempre produce una entropía creciente, nos da a ver que un sistema complejo siempre evoluciona a su configuración más probable, y ésta será la que más microestados tenga, y por lo tanto la que más entropía posea y aparentemente más caos.

De la realidad, como sistema complejo, lleno de interacciones continuas, el principio de entropía nos dice que no es caótica, ni los sucesos ocurren desordenadamente, sino que se rigen por una simple cuestión de probabilidad. La entropía ejerce de medida en el

27 Mora, Cesar y Pedraza, O. (2008) Sobre las dimensiones extra espaciales. *Latin-American Journal of Physics Education*, ISSN-e 1870-9095, Vol.2 N.1.

28 La Teoría de cuerdas se formuló en 1974 por Jöel scherk y John Henry Schwarz, aunque sería diez años después cuando en 1984 se comienza a tener en cuenta como base para estudiar la composición de la materia a nivel subatómico surgiendo las distintas teorías de las supercuerdas.

29 Jorge Wagensberg (1985), *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona, Tusquets, p.9.

“desorden”, y la probabilidad no es otra cosa sino el cálculo matemático que evalúa las posibilidades de que ocurra un suceso. Gestionar por tanto la información que obtenemos de la realidad en su totalidad a través de las leyes de la probabilidad matemática nos proporcionaría el conocimiento de la mecánica subyacente de este sistema complejo en que habitamos y por tanto la capacidad de anticiparnos a los acontecimientos, pudiendo predecir tanto peligros como oportunidades.

### CAMBIO DE PARADIGMA: NUEVA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO

*“Es el objeto el que nos ve, el objeto el cual nos sueña.  
Es el mundo el que nos refleja; es el mundo el que nos piensa. Esta es la regla básica”.*  
(Baudrillard en Weibel, 1999, p.142).

Desde hace siglos, la filosofía del espacio y el tiempo ha tratado de desentrañar estas cuestiones fundamentales sobre el espacio y el tiempo y el entendimiento humano de los mismos. Por un lado, el materialismo sostiene la existencia de una realidad objetiva, independiente de la mente humana, cuya percepción es una copia de ella. Su máximo exponente Descartes, con el fin de demostrar la existencia de una realidad externa, construyó su sistema filosófico basado en argumentos racionales que no dependieran de la experiencia sensorial. En sus textos, Descartes primero cuestionó la existencia de cualquier cosa para llegar a la conclusión que al menos él, sí existe como substancia pensante. Promulgó también la existencia de ideas innatas en nuestra mente que nos permiten entender el mundo. Por otro lado, el Idealismo, explica la realidad que percibimos como un producto de nuestra mente y es en nuestra mente donde hay que buscar el origen del mundo percibido. En este sentido, el Empirismo abanderado por Locke y Hume, sostiene que todo conocimiento humano se origina en la experiencia que adquirimos por medio de nuestros sentidos. Conocemos la realidad, el mundo a posteriori, después de percibirlo. Locke<sup>30</sup>, contemporáneo de Newton, afirmaba que no existían las ideas innatas. Medio siglo después, Hume llevó el empirismo al extremo negando la existencia de verdades universales que puedan aplicarse a todos los casos.

Situado entre los extremos del racionalismo y del empirismo, Immanuel Kant construyó un sistema filosófico incorporando algunos principios básicos de cada una de las doctrinas anteriores, pero con una estructura mucho más coherente y elaborada llegando a determinar los límites de la razón. En su *Crítica de la razón pura* alega:

---

<sup>30</sup> Véase John Locke (1689), “Ensayo sobre el entendimiento humano”.

“No hay duda de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia. [...] Si bien todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia, de ningún modo se infiere que todo se origine de la experiencia. Por el contrario, es muy posible que nuestro conocimiento empírico sea una combinación de aquello que recibimos a través de nuestros sentidos, y aquello que la capacidad de cognición proporciona por sí misma”<sup>31</sup>.

Sin negar la existencia de un mundo independiente del sujeto, Kant llegó a la conclusión de que el espacio no es algo inherente al mundo, sino a nuestro modo de percibirlo. Su aportación más valiosa consistió en volver a ubicar al sujeto humano en el centro del universo estudiando el espacio en nuestra forma de ver el mundo, como una forma de percepción, en lugar de buscarlo en la realidad externa. Kant y Descartes coinciden en que nacemos con los conceptos de espacio y tiempo como filtros de nuestra percepción. Ambos le quitan el carácter objetivo al espacio y al tiempo, lo que conduce a reconocer que lo que conocemos del mundo es una imagen construida por nosotros mismos.

En el transcurso de este siglo se ha configurado un nuevo movimiento filosófico que propone un cambio de paradigma. Se trata del llamado “nuevo realismo” o también llamado “nuevo materialismo” o “realismo ontológico” según el autor que lo presente (Quentin Meillassoux, Markus Gabriel, Graham Harman, ...). Graham Harman, filósofo norteamericano y seguidor de la línea fenomenológica de Husserl y Heidegger ha construido un sistema filosófico donde se supera el carácter antropocéntrico del pensamiento filosófico proponiendo sustituir la dicotomía moderna entre el sujeto y el objeto. En uno de sus más recientes trabajos *Object Oriented Ontology: A new theory of everything* (2018) muestra una provocadora e incisiva crítica a las tradiciones filosóficas que consideran que la realidad es algo construido por el lenguaje, las relaciones de poder o las prácticas culturales. Por el contrario, sostiene que el mundo externo existe y se presenta independientemente de la conciencia y percepción del sujeto, lo que supone una crítica a los principios de la filosofía moderna de Descartes y Kant. Aun así, Harman piensa que hay una imposibilidad de conocer las cosas como son en realidad. El acceso a la realidad no puede darse de forma directa, y según Harman el arte es una forma de acceder a la realidad de forma indirecta<sup>32</sup>. “El arte no tiene que ver con

---

<sup>31</sup> Immanuel Kant (1781), *Crítica de la razón pura*.

<sup>32</sup> El ensayo de José Ortega y Gasset *Phenomenology and Esthetics* de 1914 ha proporcionado a la teoría de Harman las bases para su tesis del conocimiento indirecto de la realidad a través del arte y por medio de la metáfora. Ortega y Gasset ha tratado la fenomenología tangencialmente en muchos de sus textos. Sobre el tema véase las observaciones de Antonio Rodríguez Huéscar en *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1982, pp.77-99. Así como los libros Philip Silver, *Fenomenología y razón vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote”*, trad.

una producción de conocimiento *stricto sensu*, sino con la creación de nuevas cosas en sí mismas<sup>33</sup>. Estos nuevos realistas “rechazan las implicaciones relativistas y el subjetivismo militante de la Posmodernidad”<sup>34</sup>. En este nuevo panorama el filósofo mexicano Manuel De Landa, considerado por Farías<sup>35</sup> (2008) como el intérprete oficial de Deleuze, comenzó su investigación en el campo del cine experimental lo que le llevó a interesarse por la lógica simbólica y los filósofos analíticos (Russel, Moore, Wittgenstein, ...). Un aspecto importante de la fenomenología de De Landa es la importancia que le da a la capacidad morfogenética propia del mundo independientemente de nuestra percepción. Esto significa que la realidad posee el potencial de generar formas de manera independiente. De Landa retoma la ontología de Deleuze en *Diferencia y Repetición* donde la noción de sujeto desaparece: “Pues bien en la ontología deleuziana no hay sujetos, lo que hay son fuerzas que se apropian de las cosas y le dan un sentido determinado”<sup>36</sup>. Deleuze habla de “diferencias de intensidades” lo que recuerda a la teoría de cuerdas, elementos que vibran con diferentes intensidades y según la intensidad se manifiestan estructurándose de una u otra forma. En este marco ontológico propuesto por De Landa, la realidad se concibe como un sistema complejo abierto en continua reestructuración, basado en una multicombinatoria en constante actualización, en el cual los elementos constituyentes y heterogéneos, se territorializan y desterritorializan a través de flujos de distintas intensidades energéticas que se distribuyen en distintos estratos y planos tanto a nivel social como natural. En este sistema complejo estaríamos incluidos nosotros como entes activos que interactúan en ese flujo continuo, provocando reestructuraciones y al mismo tiempo siendo reestructurados por el entorno<sup>37</sup>.

---

C. Thiebaut, Madrid, Alianza Editorial, 1978 y Pedro Cerezo, *La voluntad de aventura. Aproximación crítica al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel, 1984; o los textos de Javier San Martín como “La fenomenología de Ortega”, en *Ortega cien años después*, Málaga, Narcea, 1985, pp.121-130 y “Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica”, *Revista de Occidente*, 132 (1992), pp.107-127.

33 Harman, G. (2018), *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Great Britain, Penguin Books.

34 Ramírez, M.T. (2016). Cambio de paradigma en filosofía. La revolución del nuevo realismo. En *Diánoia*, 61(77), p.37.

Recuperado en 1 de julio de 2023, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pi-d=S0185-24502016000200131&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pi-d=S0185-24502016000200131&lng=es&tlng=es).

35 Ignacio Farías es antropólogo urbano, profesor en el Instituto Europeo de Etnografía de Berlín. Fuente de la cita: Farías, I. (2008). Hacia una nueva ontología de lo social Manuel De Landa entrevista. En *Persona y Sociedad*. Vol. XXII-No. 1.75-85

36 Diel, L. (2011). El concepto de diferencia en Guilles Deleuze como propuesta crítica ante la ontología tradicional aristotélica. En *A parta rei, revista de filosofía*. p.4. Recuperado de: <http://serbal.pn-tic.mec.es/~cmunoz11/diel75.pdf>

37 Karla Castillo es profesora investigadora en la Universidad Autónoma de Baja California, México. Tiene

“De ahí que sea posible pensar en enjambres de diversos materiales, esparcidos y plegados por los múltiples espacios de posibilidades energéticas, mutando todo el tiempo hacia diversos pliegues. De tal modo, el que todos los dinamismos interconectados estén en una proliferación infinita en un juego de ajustes y desajustes en el que los múltiples flujos viven una metamorfosis constante de unos a otros, sin detenerse un solo instante”<sup>38</sup>.

Así, se dan relaciones simétricas, sin jerarquías, entre elementos heterogéneos (cuerpos, objetos, textos, redes de energía, redes de transporte, ...) que interaccionan unos con otros incrementándose exponencialmente el número de interacciones, intercambios y variables entre los distintos elementos y en su globalidad.

Hablamos por tanto de abandonar la concepción de la ciudad como un objeto espacial, sociocultural y político-económico estable, con límites aprehensibles, a considerarla como una entidad fluida, compleja, múltiple y descentrada. Pero no se trata de una multiplicidad epistemológica en cuanto a que puede ser la suma de distintas perspectivas desde las que se puede conocer un objeto, sino que hablamos de una multiplicidad ontológica que implica su consideración como sistema complejo entrópico y abierto. Partiendo de esta base, proponemos un cambio en la manera de concebir el espacio (el espacio urbano, la ciudad, el paisaje) y las metodologías de investigación sobre el mismo.

## PLEGAR EL ESPACIO

“Plegar, desplegar ya no significa simplemente tensar-destensar, o contraer-dilatar; sino envolver-desarrollar, involucionar-evolucionar”.

Deleuze, 1989, p.159.

Entender la realidad que compartimos, nuestro entorno más próximo, el urbano, me lleva a preguntas más primigenias como qué es el espacio, cómo lo percibimos y qué acciones se activan al interferir con él. Responder a estas preguntas básicas ha sido el objetivo principal en esta investigación. He intentado hacerlo dentro de mis posibilidades, desde mi posición con una base académica fundada desde el campo de las Bellas Artes y la práctica artística. Es evidente que en esta tarea autoimpuesta de rastreo es imposible abarcar todos los campos de conocimiento, pero quedaría satisfecha si logro introducir un desvío, o una expansión

---

un artículo muy esclarecedor sobre la teoría de De Landa. Véase en Castillo Villapudua, Karla (2019) Claves teóricas en Manuel De Landa: de la ontología deleuziana, los ensamblajes, emergentismo y la historia no lineal. *Andamios*. Vol. 17, núm. 40.

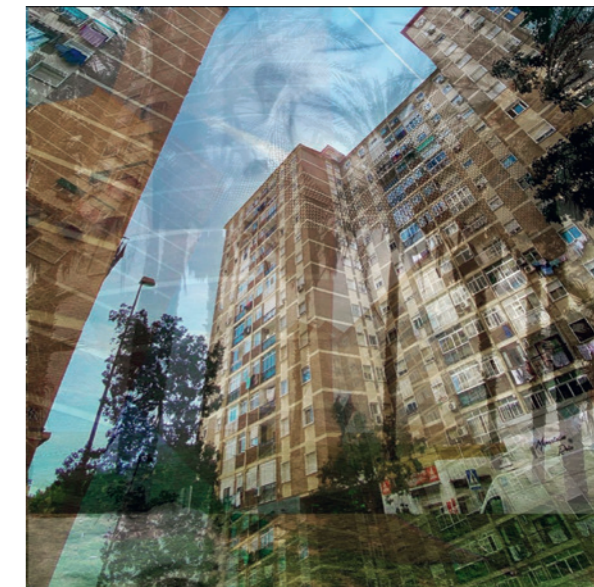
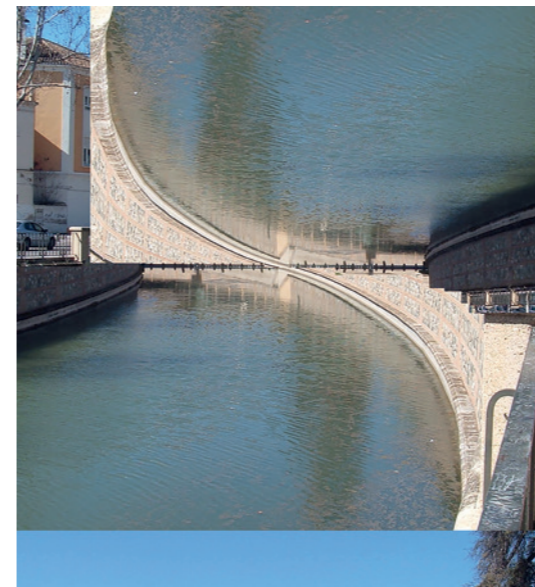
38 Castillo (2019). *Op.cit.*, p.236.

del término que suponga un avance o al menos una aportación en ese maremágnum de conocimiento decantado. Mi obra artística parte de esta base y pretende presentar esta visión de retorno al realismo ontológico que hemos esbozado en el apartado anterior, en el intento por evitar el repliegue a los límites establecidos por el devenir del relativismo posmoderno. Metodológicamente, he usado el paisaje urbano como punto de partida para hacer preguntas sobre los elementos que explican su construcción como tipología espacial, para detectar las señales que lo hacen reconocible, las prácticas, los intereses, y las estrategias perceptivas de la sociedad que lo produce. Este camino tiene una doble vertiente, por un lado, el análisis de las formas de producción de imágenes y por otro lado cómo se perciben esas imágenes.

La base de mi investigación se centra en reconocer la complejidad de nuestro entorno y hallar la forma adecuada para describirla. Este proceso de reconocimiento es de ida y vuelta, de modo que como ser perceptivo y pensante, capaz de generar relaciones múltiples, implicado el tiempo, se entabla una dialéctica a modo de comunicación entre observador y espacio, dialéctica cuya respuesta es la creación de imágenes que dan forma a ese diálogo establecido, nuestra percepción de la realidad. Nuestro entorno, la realidad, a su vez, como sistema organizado se realimenta de las fluctuaciones de los sucesos que interaccionan en ella, y en ese movimiento continuo se crean estructuras espaciotemporales. Cada pieza, funciona como un objeto fenomenológico en torno y dentro del cual ocurren sucesos. En unas, el espacio se pliega, se ensambla (Fig.1), en otras el tiempo fluye y pasado, presente y futuro desaparecen para dar lugar a un solo “tiempo” donde el flujo no es lineal, ni cuantitativo, unido a emociones, sensaciones, objetos, y sucesos, lo que podría definirse como un “tiempo psico geográfico”, un espacio-tiempo emocional (Fig.2), lugares, personas, sentimientos, emociones, ligadas a un espacio puntual.

En las tres series el denominador común es la exploración de las propias limitaciones de la fotografía como medio de representación y su conexión con la escultura, aunque cada serie tiene sus particularidades. En la serie “Ciudades Invisibles” (2021) y “Paisajes” (2022) las imágenes se descomponen, alterando la percepción de la perspectiva y la distancia haciendo que la fotografía provoque una percepción espacial distinta, distorsionada.

En la serie *Espacios plegados*, se aúnan las disciplinas de fotografía y escultura utilizando formas tridimensionales como soporte para las imágenes. Estas fotografías “tridimensionales” pretende ser potencia de un espacio “multidimensional” y toman forma sobre planchas de aluminio plegado, estriado (Fig.7) y/o curvado (Fig.8). El espacio se curva, se estría literalmente ante nuestra mirada. Las imágenes, que son capturas de una realidad en



un instante concreto, quieren despegarse de la planitud de la bidimensionalidad y se abren para des-ocultar su interior, pues “todo lo que puede ser visto, sabido, conocido «conscientemente—mente» por la acción, pertenece todavía a su superficie y a su piel, —la cual, como toda piel, delata algunas cosas, ¿pero oculta más cosas todavía?”<sup>39</sup>. En ese espacio de des-ocultamiento fluyen sensaciones, emociones, pensamientos, recuerdos. Todas las piezas tienen un aspecto común fundamental que es la propia construcción de la obra (del objeto escultórico), que no puede desprenderse de la imagen que genera como parte de esa experiencia espacial o perceptiva. Por medio del plegado de los planos se busca una unidad topológica formal escultórica. Deleuze aportaba un componente material al pliegue cuando afirmaba: “La unidad de materia, el más pequeño elemento del laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea. Por eso las partes de la materia son masas agregadas, como correlato de la fuerza elástica compresiva”<sup>40</sup>.

En el proceso creativo me han resultado de gran ayuda los estudios y maquetas de Palazuelo para algunas de sus obras como *Del cuatro o Clinamen*<sup>41</sup> y su proceso creativo: “no

Fig.1: Silvia López Rodríguez. Sin título (de la serie “Ciudades Invisibles”). 2021. Collage de fotografía digital sobre papel. 80 x 80 cm.

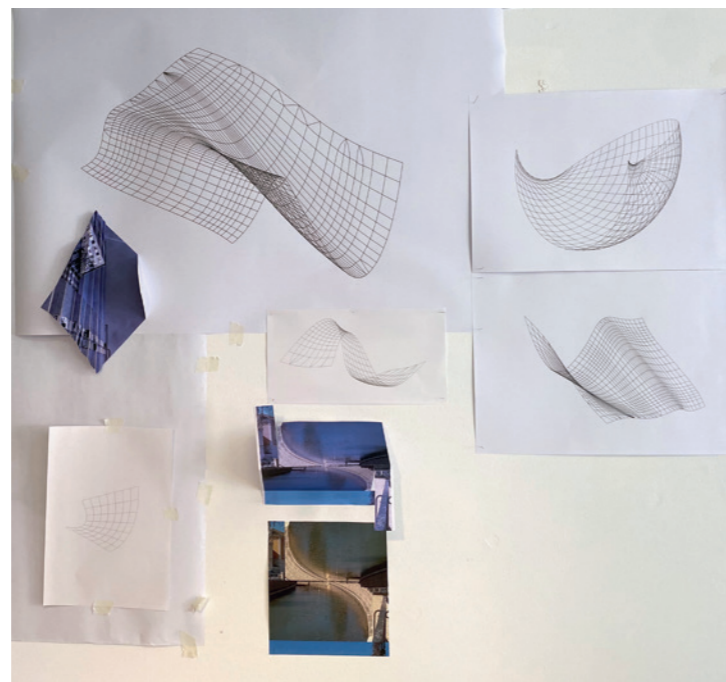
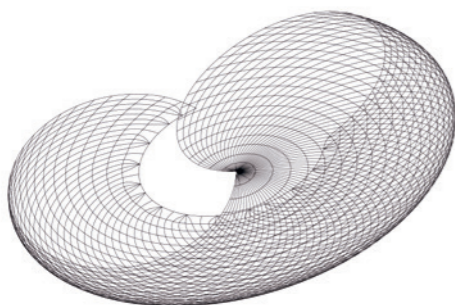
Fig.2: Silvia López Rodríguez. Sin título (de la serie “Paisajes”). 2022. Collage de fotografía digital sobre papel. 80 x 80 cm.

39 Nietzsche, Friedrich (1972), Mas allá del bien y del mal, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p.45.

40 Deleuze (1989), p.14.

41 Palazuelo, Pablo/Esteban, Claude (1980): Palazuelo. Barcelona: Maeght.

Fig.3 y Fig.4. Bocetos y modelos renderizados para la serie *Espacios plegados*.



envuelvo el espacio hasta cerrarlo. Me atraen más las superficies que se abren y despliegan en el aire. Por el momento, me interesa menos la rotundidad, lo que tiene el volumen de terminado, de definitivo<sup>42</sup>. He intentado concebir espacios que no sean meros volúmenes escultóricos o superficies vaciadas, sino que el lenguaje del plegado me ha permitido definir espacios, tensionarlos para configurarlos (Fig.5 y 6). Doblar, plegar, estriar son posibles en la capacidad de flexibilidad mínima del material, y este “doblar” nos permite pensar en una secuencia de accionamiento, a los momentos previos a la acción, produciéndose un salto perceptivo, en el que no se necesita comprender lo buscado por el autor, dada la apertura de la obra y sus potenciales lecturas para el espectador. Pretendemos esa multiplicidad de lecturas, ese des-ocultamiento a un espacio fenomenológico con múltiples visiones superpuestas, intuitas, ...

Por otro lado, en la serie *Intervalos*, se funden en una sola imagen vistas de dos lugares distintos, Málaga-Saranda (fig.9) y Tirana-Málaga (Fig.10). Las líneas de horizonte se hacen coincidir para facilitar la fusión en un solo paisaje, un solo espacio fenomenológico en la

42 Palazuelo, Pablo/Guisasola (1981), p.24.

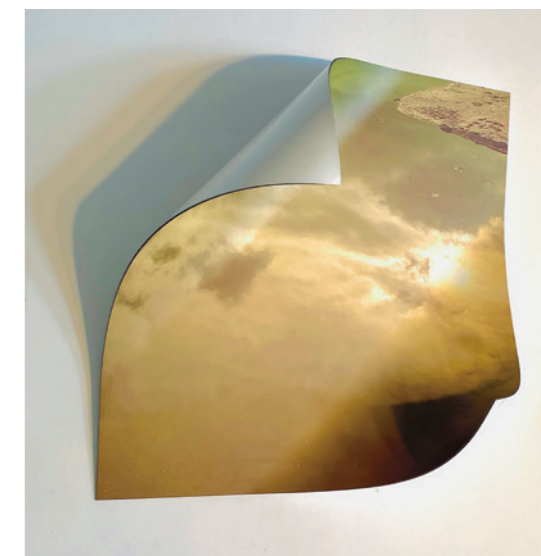
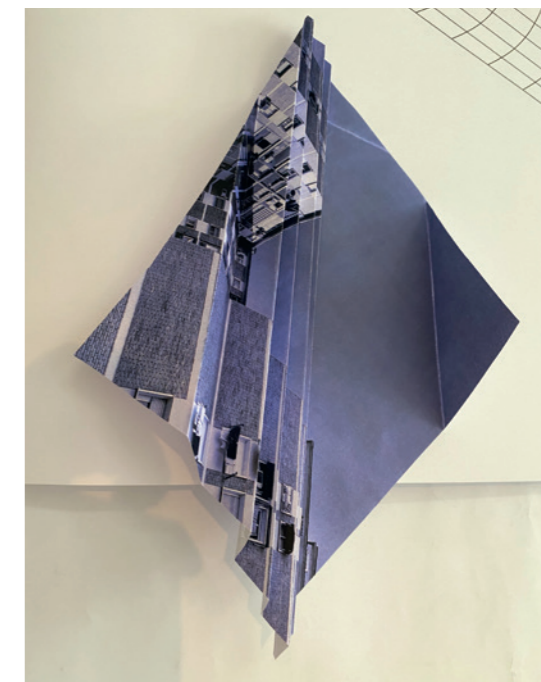


Fig.5 y Fig.6. Maquetas de trabajo para la serie *Espacios plegados*.

Figs. 7 y 8: Silvia López Rodríguez. *Sin título* (de la serie “*Espacios plegados*”). 2011. Exposición “Sumerged intangible”, Sala Cisterna, Facultad de Bellas Artes de Lisboa, 2022. Fotografía digital sobre aluminio plegado. 80 x 80 x 20 cm.



Fig.9: Silvia López Rodríguez. *Intervalo cerrado I=[Málaga, Sarandaj* (de la serie "Intervalos"). 2023. Fotografía digital sobre aluminio plegado. 20 x 50 cm.

Fig.10: Silvia López Rodríguez. *Intervalo cerrado I=[Tirana, Málaga]* (de la serie "Intervalos"). 2023. Fotografía digital sobre aluminio plegado. 15 x 50 cm.

mirada del espectador. Cada intervalo expresa un subconjunto conexo de un espacio real, y a nivel fenomenológico, un fragmento de la realidad que contiene todos los elementos (sucesos, emociones, sensaciones, recuerdos, tiempos, personas, relaciones, ...) entre un espacio y otro. Cada intervalo nos ayuda a entender como construimos nuestros recuerdos ligados a espacios concretos, y además cómo llevamos a cabo la apropiación de un espacio-paisaje y su resemantización, es decir, la creación de su significado. Evocar el desplazamiento de un lugar a otro, las sensaciones que sentimos en ese des-plazamiento, tratando de obtener una situación que conecte directamente con una capa previa emocional del observador.

Como conclusión, podemos decir que pensar el espacio pasa por la mirada atenta del ser humano. Esta mirada transforma lo visible y la concepción que de ello tenemos, estableciendo nuevas interpretaciones y conexiones. Asumimos la complejidad del mundo y el entendimiento de esta complejidad es un reto considerable, y rastreamos la manera de hacer aprehensible lo que apenas somos capaces de discernir, pero que aun así debemos perseguir en aras de construir la sociedad que deseamos, una sociedad donde se incluya a nivel académico las aportaciones artísticas, su metodología y las obras de arte, como formas de conocimiento de lo complejo.

## REFERENCIAS

- ARGULLOL, Rafael (2008). *Aventura. Una filosofía nómada*. Barcelona: Acantilado.
- ARISTÓTELES. (2004). *Metafísica*. México: Gredos.
- BAUDELAIRE, Charles (1988), "Del heroísmo de la vida moderna", recogido en *Curiosidades estéticas*, Júcar, Barcelona.
- CARERI, Francesco (2002), *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CASTILLO VILLAPUDUA, Karla (2019) Claves teóricas en Manuel De Landa: de la ontología deleuziana, los ensamblajes, emergentismo y la historia no lineal. *Andamios*. Vol. 17, núm. 40.
- CAPEL, Horacio (2002), *La morfología de las ciudades. Tomo I: Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- CHAPARRO MENDIVELSO, Jeffer. Confluencias y bifurcaciones entre La Rambla paralela y Casablanca la bella. Diálogos con las geografías irónicas y viscerales en la obra de Fernando Vallejo. Ar@cne. Revista Electrónica de Recursos de Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2023, vol. XXVII, no 281.
- Deleuze Gilles (1989), *El pliegue. Leibniz y el barroco* Ed. Paidós Ibérica, S. A.
- DELEUZE, Gilles (2005). *La isla desierta y otros textos*. Madrid: Pretextos.
- DE LANDA, Manuel (2006). *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*. Londres: Continuum.
- DE LANDA, Manuel (2010). *Deleuze: History and Science*. Londres: Atropos.
- DE LANDA, Manuel (2012). *Mil años de historia no lineal*. Barcelona: Gedisa.
- DE LANDA, Manuel (2016). *Assemblage Theory*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- DE LANDA, Manuel (2016). Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma. En *Revista Fractal*. <https://www.mxfractal.org/69/manueldelanda69.htm>
- DERRIDA, J. (2010). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- DIEL, L. (2011). El concepto de diferencia en Guilles Deleuze como propuesta crítica ante la ontología tradicional aristotélica. En *A parta rei, revista de filosofía*. Recuperado de: <http://serbal.pn-tic.mec.es/~cmunoz11/diel75.pdf>
- ESCOBAR, A. y OSTERWELL, M. (2009). Movimientos sociales y la política de lo virtual. Estrategias deleuzianas. En *Tabula Rasa*. Bogotá No. 10123-161.
- FARÍAS, I. (2008). Hacia una nueva ontología de lo social Manuel De Landa entrevista. En *Persona y Sociedad*. Vol. XXII-No. 1.
- GILOT, F. y Carlton, L. (1965). *Vivre avec Picasso*. Calmann-Lévy.
- GONZÁLEZ, J. (2011). *La física y la filosofía en la alborada del siglo XXI*. México: Siglo XXI.
- HACYAN, Shahan (2004). *Física y metafísica del espacio y el tiempo: la filosofía en el laboratorio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HARMAN, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra.

- HARMAN, G. (2018), *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Great Britain, Penguin Books.
- HEIDEGGER, Martin (1962), *Ser y Tiempo Time* / trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile, Editorial Universitaria de Chile, 2019.
- KALUZA, Theodor, Zum unitatsproblem der physik (on the problem of unity in physics) (Sitzungsber Preuss. Akad.Wiss. Berlin, Math. Phys. 1921).
- KANT, Immanuel. (1781), *Critica de la razón pura*, 1781 y 1787.
- KAKU, Michio (2004), *El universo de Einstein: cómo la visión de Albert Einstein transformó nuestra comprensión del espacio y el tiempo*. Antoni Bosch editor, Barcelona.
- KLEIN, Oskar (1926), *Quantum Theory and Five-Dimensional Theory of Relativity*, *Z. Phys.* 37.
- KRAUSS, Rosalind E. (2002), *La escultura en el campo expandido. La postmodernidad.*, coord. por Hal Foster, Kairós, Madrid.
- LOCKE, John (1689), “Ensayo sobre el entendimiento humano”.
- LOPEZ-RODRIGUEZ, Silvia (2014). *Educación la mirada: el paseo, método para situarse en el mundo*. URBS. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 4(1).
- LYNCH, Kevin (1962), *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 7ª ed. (2006).
- MORA, Cesar y PEDRAZA, O. (2008) *Sobre las dimensiones extra espaciales*. *Latin-American Journal of Physics Education*, ISSN-e 1870-9095, Vol.2 N.1.
- MORIN, Edgar (2009), *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.
- MOUDON, A.V. (1997), “Urban morphology as an emerging interdisciplinary field”. *Urban Morphology*, 1.
- MOYA PELLITERO, Ana María (2011), *La percepción del paisaje urbano*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich (1972), *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p.45.
- NORDSTROM, Gunna (1914), *On the possibility of unifying the electromagnetic and the gravitationalelds*, *Phys. Z.* 15.
- PALAZUELO, Pablo/Esteban, Claude (1980): *Palazuelo*. Barcelona: Maeght.
- PALAZUELO, Pablo/Entrevistado por Guisasola, Félix (1981): “Conversación con Palazuelo”. *Q Revista del CSCAE*, núm. 44, Madrid.
- RAMÍREZ, M.T. (2016). *Cambio de paradigma en filosofía. La revolución del nuevo realismo*. En *Diánoia*, 61(77).
- TEJEDA, Isabel (2010), *Manifestaciones artísticas en el espacio público: una aportación en el caso de la Marina Alta (Alicante)*. En Hal Foster (ed.), *Arte público hoy* (pp. 67-76). Valladolid, AECA. p.67.
- WAGENSBERG, Jorge (1985), *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona, Tusquets.
- WEIBEL, Peter (1999), *Photographies 1985-1998*, Hatje Cantz Publishers, Neue Galerie Graz.

## DE L'AUTRE CÔTÉ DU POINT DE FUITE TRYING TO FLY

SOPHIE LEGROS

### RÉSUMÉ

*Ce récit d'une année d'aventure autour d'un projet artistique inscrit dans le travail de recherche sur les indicateurs intangibles dans le paysage urbain - le vol simultané de treize cerfs-volants et des interventions dans les marchés publics - raconte les motivations à développer un geste poétique répondant à des besoins élémentaires de créer et de rêver. Cela, envers et contre tout, malgré les obligations ou restrictions d'une société où l'artiste-chercheur reste encore si peu intégré.*

### ABSTRACT

*This account of a year's adventure around an artistic project that forms part of this research into intangible indicators in the urban landscape - the simultaneous flying of thirteen kites and interventions in public markets - recounts the motivations for developing a poetic gesture that responds to the basic need to create and dream. And they do so against all odds, despite the obligations and restrictions of a society in which the artist-researcher is still so rarely integrated.*

### MOTS-CLÉS

*Conventions  
Résistance  
Amour  
Art d'attitude  
Déploiement*

### KEY WORDS

*Conventions  
Resistance  
Love  
Attitude Art  
Deployment*

# DE L'AUTRE CÔTÉ DU POINT DE FUITE

## 1. INTRODUCTION

Un organisme est constitué de structures fonctionnelles qui par niveaux d'organisation concourent à la finalité de l'ensemble, finalité qui paraît être ce que l'on peut appeler sa survie et qui résulte du maintien de sa structure complexe dans un milieu qui l'est moins.

(H.Laborit. Éd.2011.*L'homme et la ville*, p.18)

Dès la petite enfance, l'animal humain fait face à la conscience de la mort et à celle de l'infini.

De mon côté, il me semble impossible d'ignorer de façon continue ces deux données (et risible à pleurer de chercher à les éviter), j'ai donc eu recours, tout au long de ma vie, à la peinture et à la créativité pour apprivoiser ces vertiges existentiels.

L'art, que je préfère nommer aujourd'hui "poésie" dans le grand système digestif de notre réalité physique, dans la tristesse économique et les contraintes socio-politiques, est mon moyen sûr pour rester connectée à une conscience basique de l'existence et de respecter une identité qui continue à se dévoiler, à s'affirmer et à se redéfinir au cours des expériences.

Dans l'évolution de mes recherches artistiques, je suis devenue à travers l'œuvre, le sujet et le produit de mes expériences, le rat de mon propre laboratoire ou centre de création qui oblige tant l'observation et la réflexion, que le rire, l'amour et le rêve.

### 1.1 Présentation

Lorsque je décidai de travailler sur la réalisation et le vol simultané de treize cerfs-volants en mars 2022, le projet se voulait poétique visuellement, symboliquement et philosophiquement. Il s'agissait d'inscrire une composition picturale de formes simples sur le bleu du ciel, de me l'approprier comme un lavis ou glacis qui souvent, entre dans mes compositions.

Dès le départ, je ne voulais pas trop étudier ces formes que je prévisualisais de géométries et de couleurs primaires. Me lancer dans le travail sans savoir où je vais, ni comment, m'est devenu un moyen de pêcher le subconscient ou quelque chose comme la synchronicité. De rendre possible une dialectique entre une connaissance spontanée mais silencieuse (ramifications subconscientes) et une conscience du quotidien, concrète, réaliste mais souvent trop arrêtée pour être vrai.

L'aléatoire a ainsi pris une place importante dans mon œuvre, faisant partie d'une action poussée par une énergie et un besoin que je ne comprends pas. Je travaille donc avec acharnement dans le vide et les inconnues, laissant des éléments que je ne contrôle pas me porter vers un nouveau regard sur le monde et mon rapport à lui, jusqu'à ce que, il est vrai, celui-ci prenne une tournure qui me rende la vie heureuse.

Je visualisais donc des formes colorées se déployer au gré du vent et j'allais commencer à tout mettre en œuvre pour matérialiser cette vision dans la stimulante curiosité de savoir où elle me porterait.

Le projet m'attirait irrésistiblement par différents aspects.

Dans un premier temps, il s'agissait de :

- observer une composition réalisée en partenariat avec les éléments. Le vent devenant un nouvel outil dans l'élargissement de ma palette.
- m'approprier le glaci/lavis du ciel, pour sa couleur et sa transparence, sans vernis ni poussières.
- rassembler une équipe pour le vol simultané.

Dans ce cadre-là, je rencontrai les frères Molina, créateurs du club de cerfs-volistes "Viento Sur" de Málaga. Dans ce cadre-là, je développais le projet l'inscrivant dans ce travail de recherche sur les indicateurs intangibles dans le paysage urbain et je faisais un bras de fer avec un système sociétal où le statut d'artiste chercheur est presque nul. Et si je travaillais pour répondre à mes convictions philosophiques et poétiques, je le faisais tout autant pour répondre au besoin intime de trouver une solution durable à une nouvelle passion amoureuse qui, comme on le sait, est aussi porteuse que dangereuse, donne des ailes tout autant qu'elle les brûlent.

### 1.2 L'amour, un indicateur intangible sous tous les cieux

Dans quel état amoureux était Albert Einstein quand la pomme de la relativité lui est tombée dessus ? Est-il possible de faire une étude scientifique de quoi que ce soit si l'on ne peut me-

surer le romantisme du chercheur ? La subjectivité, ne serait-elle pas plus concrète que l'objectivité ? Qui peut mesurer notre lucidité ? Quand le sommes-nous ?

Je suis peintre et connais bien mon métier. Il est tout ce qui me rassure dans la vie et je m'y accroche bec et ongles quand je me sens obligée de m'inventer un autre rôle dans la société. Actuelle. Puisque, parfois, il y a des lieux et des actualités qui prônent les "refusés" d'aujourd'hui. Suffit de bien tomber, de bien naître, au bon moment, au bon endroit. Alors, telle l'autruche, je fais fi des obligations pathogènes et suis ma nature, reconnue un temps dans les institutions, marginalisée un autre temps par les mêmes institutions. La question est : devons-nous nous adapter aux pouvoirs en place ou nous en libérer ? La réponse est : le système social dans lequel je me déploie est plus illusoire et instable que ma nature d'animal humain doté d'un cortex associatif qui m'offre la possibilité de fuir la douleur, l'enfermement et de soigner une névrose cultivée par un système bien trop réducteur.

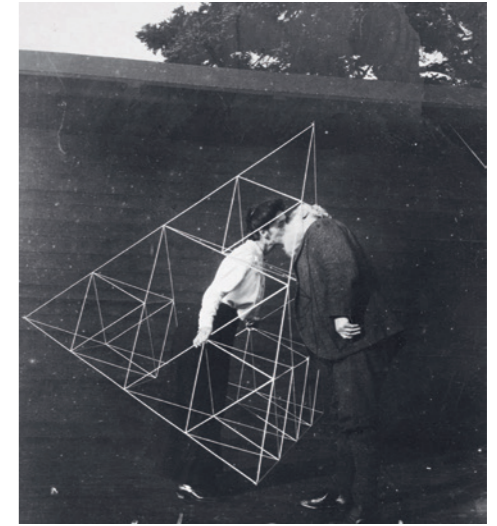
L'art, au lieu de s'adapter aux modes marchandes et intellectuelles, devrait naturellement se présenter comme système régulateur de notre société ou de notre vie, que ce soit par la résistance, la subversion ou simplement par l'écoute de nos besoins.

Aussi, quelle plus terrible angoisse que la conscience inconcevable d'une mort incontournable sinon celle de vouloir s'en extirper ?

Seul l'amour semble pouvoir brûler plus fort que le feu inextinguible de Thanatos. Seul le poème donne la possibilité de déployer les forces d'Eros dans un monde de castrateurs politisés.

### 1.3 Soumission littéraire ou envolée littéraire

Il deviendra de plus en plus difficile, étant donné la conformité culturelle et l'enrégimentation sociale progressives qu'entraîneront la monotonie sournoise d'une vie trop organisée et trop dominée par la technique, la standardisation des systèmes d'éducation, l'information de masse et le caractère passif des activités de loisir, d'exploiter pleinement la richesse biologique de l'espèce humaine et l'évolution future de la civilisation pourra s'en trouver ralentie.(...) Il nous faut fuir autant l'uniformité de notre environnement que la conformité totale en matière de comportement et de goûts. Nous devons au contraire chercher à diversifier autant que possible les milieux où nous vivons. La richesse et la diversité des milieux physiques et sociaux



1. Alexander Graham Bell embrassant son épouse, Mabel Hubbard Gardiner Bell, au centre d'un cerf-volant tétraèdre. Octobre 1903. LOC/ Source scientifique

constituent un aspect essentiel du fonctionnalisme, que ce soit en matière de planification des zones rurales et urbaines, de conception de l'habitat ou de l'aménagement de la vie privée. (René Dubos- Unesco 1968. Dans l'ouvrage de Laborit H. Éd.2011. *L'homme et la ville*, p.122)

Par son œuvre "Faust 2", Goethe nous dit à travers son Méphistophélès (qui, usurpant la personnalité du docteur, reçoit un futur étudiant désorienté face au choix de la matière universitaire qui s'offre à lui): "Grise, mon cher enfant, est toute théorie. Et vert, l'arbre d'or de la vie."

En tant qu'artiste-peintre expérimentale qui travaille dans une observation du monde sous différents aspects, à travers différentes techniques, différentes écritures plastiques et certaines conceptions intellectuelles, j'ai pu observer que l'amour est une question essentielle chez l'animal humain. On ne sait pas très bien à partir de quelle branche, depuis quelle faculté universitaire ou cours magistral, on peut aborder le sujet qui souffre peut-être d'une insupportable légèreté populaire, de flou, de vie et d'humanité, trop sans doute pour prétendre en faire une thèse et c'est tant mieux.

Tout comme l'art, l'amour semble poser problème lorsqu'il faut l'inscrire dans un cadre de pensée qui n'ose pas s'émanciper de la référence. Pourtant, seul celui qui domine la référence, l'analyse et la conclusion, a droit d'accès au doctorat en art. L'universitaire peut faire un doctorat en art alors que l'artiste doit apprendre un langage universitaire pour pouvoir faire un doctorat sur sa propre matière.

Pourquoi, l'universitaire souhaitant faire un doctorat en art, n'apprendrait-il pas le langage, la méthode, la pensée et le vocabulaire de l'art ? Cela, à travers une école d'art et des artistes enseignants, bref, des experts en la matière qu'ils connaissent puisqu'ils la pratiquent et l'étudient de près depuis toujours parfois.

La méthode universitaire scientifique n'est pas universelle.

En art, nous passons tout autant par la recherche, l'observation, l'essai-erreur, la répétition de l'expérience qui élargissent la question plus qu'elle ne la résume. D'un sujet, le poète en fait mille, toutes incluses dans une symbolique indéfinissable et pourtant communicative et de communication. Dans notre actualité, ce soi-disant "flou" poétique énerve la majorité puisque l'on ne prend pas le temps de l'inclure concrètement dans la réalité de notre monde. Rien de cela dans les débats politiques, économiques ou sociologiques. L'art n'a pas sa place à l'université puisqu'il n'est pas contrôlable, définissable ou parce qu'il n'a pas encore été compris par Nathalie Heinich.

Un et un égal trois.

Que puis-je dire de plus ?

Bonne soirée à l'Opéra !

Si chacun a accès à l'observation spontanée du monde et à la pensée, tout comme "Chaque homme est un artiste"(J.Beuyss), pourquoi un doctorat en art ne pourrait se faire par les moyens de l'art ? Pourquoi l'artiste, riche de ses expériences plastiques, symboliques ou poétiques, serait-il condamné, à la suite de ses si longues études et sa pratique continue, à devoir traduire son œuvre et ses recherches dans le langage abscons et réducteur de l'analyste ?

## 2. TRYING TO FLY

Apprendre à peindre, c'est observer où va le regard. La variation du mouvement du regard au fur et à mesure des nouvelles touches qui s'imposent dans la composition. À chaque correction, un nouveau regard.

(Cahier, 2022)

Je souhaite ainsi relater, par un énoncé chronologique, le plaisir d'une dérive poétique et quelques notes éparses (Cahier 2022-2023), mes expériences d'interventions dans l'espace public et tests de vols inscrits dans le projet d'investigation ULPAES qui a modulé mon année 2022.

Des extraits de l'ouvrage *L'homme et la ville*, du médecin neurobiologiste Henri Laborit (1914-1995), viendront ponctuer le récit, suscitant, je l'espère, une réflexion ouverte sur l'art et la vie.

### 2.1. Pas d'élite sur le mont Mélipe

Un lundi pur sur le Dème du Mélipe, une constellation de cerfs-volants apaise mes pulsions d'exploratrice trop excitée, me maintenant couchée sur un sol rocheux et chaud. Les yeux fixés dans un vide coloré de comètes en mouvements, l'Acropole en arrière-plan, j'avais l'éternité autour de moi et pensais : "Il n'y a plus de ligne d'horizon de l'autre côté du point de fuite !"

C'était en mars 2022, j'étais presque libre, j'avais vécu mon Odyssée, l'avais écrite, publiée et exposée. Je décidai alors de partir en ligne droite pour Athènes, de frapper directement aux portes de l'Olympe, puisque j'estimais y avoir mérité mon droit d'entrée. Mais, vas savoir pourquoi, Eros me cibla sans effort, m'obligeant une nouvelle fois à la fatale épreuve de l'amour dont je cherche aujourd'hui encore à me dépêtrer.

La réunion de cerfs-volistes n'était pas professionnelle, il s'agissait d'un rassemblement annuel, familial, d'un premier lundi de carême. Pas d'élite sur le mont Mélipe, sinon le populaire, le traditionnel qui oblige joyeusement à la rencontre de tous genres et de tous

âges. Je suis restée quelques heures couchée sous ce soleil, dans la brise qui faisait voler les dessins colorés sous le regard des Athéniens et le mien, unis d'un bonheur simple. Dans cet état, je pensais, évidemment, à Épicure et me sentis grandie et satisfaite et parfaitement à ma place quand j'appris qu'il y avait eu sa demeure : j'imagine encore qu'à cet instant, j'étais précisément allongée dans son jardin. Et je ne dois pas perdre cela de vue, ni la pensée du philosophe, car, de l'ataraxie, je suis encore bien loin.

Je rentrai donc d'Athènes avec l'envie de faire voler 13 cerfs-volants dans un même espace-temps, de voir une composition de 13 formes de couleurs pures se mouvoir sur le support d'un ciel bleu. Sans encore rien comprendre au projet, je le pré-nommaï : "Ça palpite chez Malevitch".

J'espérai secrètement que, lorsqu'ils voleraient enfin simultanément, j'aurais résolu l'énigme amoureuse qui me cloue au sol aujourd'hui et qui, je le suppose et l'espère, est une dernière étape initiatique à passer avant mon entrée dans une constante hédoniste.

## 2.2. Printemps 2022

Nous nous sommes écrits et j'ai fait n'importe quoi dans un rythme effréné pour avancer dans nos amours qui me réjouissaient comme jamais. J'ai ri, j'ai fêté, j'ai travaillé, je faisais face aux Dieux et à mes projets, j'étais le point d'union qui cherchait et provoquait une configuration viable entre toutes les envies, les impossibles, les insouciances, les mensonges et les passions.

Et, dans mes débuts de cerf-voliste, dans mes premières constructions et premiers tests de vols ratés, j'écrivais un lapsus de clavier : *les cerfs-volants ne décollent pas*"sionnés".

Pour m'en sortir, prendre du recul ou me retrouver, je décidai encore de partir. À la Taverna Azzura de Palerme, j'observais les va-et-vient hyperhidrosés des clients enivrés de vin, de musique et de joie : *Le cerveau ne semble pas penser, mais le corps ne cesse de se déplacer pour accéder au bar, pour mater filles ou garçons, trouver l'espace pour danser ou parler, c'est un mouvement constant pour trouver la place où mieux se poser dans la foule bacchanale*. Je décidai alors d'intervenir dans des lieux publics pour mieux observer le mouvement de masse, mais encore les contraintes dans la recherche de l'Autre. Je souhaitais confronter le trafic de l'espace urbain et une fluidité libre de contingences que je supposais trouver dans les airs et pouvoir y inscrire toutes les utopies.

Et puisque la mienne d'utopie était de fuir le monde en voilier, ce à quoi l'aventure de mon livre

*En quête de formes* m'avait menée, je continuais à croire que ces détours créatifs finiraient par répondre à mes nombreux besoins.



2. Intervention sur le marché de la Batte. Été 2022. Photo: Françoise Safin

## 2.3. Été 2022

L'été 2022 à Liège, je filmais quelques interventions sur le marché extérieur de *La Batte*.

Consciente du dérangement que j'allais provoquer, je faisais un effort pour vaincre ma gêne et ne pas bouger dans le mouvement de la foule.

La diversité de nos systèmes individuels est sans doute trop large pour être mesurée, mais de façon générale, je fus surprise du peu de réactions de la masse liégeoise. Quelques individus curieux freinaient leurs pas pour m'observer et essayaient de comprendre mon attitude, mais la grande majorité n'avait d'autre réaction que de m'éviter lorsque la caméra était hors champ. Lorsque je portais la caméra sur moi ou lorsqu'elle était dans le champ de l'action, lorsqu'elle était vue, elle avait bien plus de pouvoir que mon attitude incongrue qui pouvait être de m'asseoir et lire quelques pages au milieu de la circulation du marché.

Pourtant, lorsque, vêtue de jaune, je suivais une ligne jaune continue marquée au sol et que, lors d'un passage plus exigu où la foule se densifiait et la circulation se bouchait, obstinée à ne pas éloigner mon pas de cette ligne sur laquelle je restais fixée et à l'arrêt dans les instants d'obstruction, je fus bien surprise d'entendre un homme vif réagir, tirant

sa compagne vers lui, et lui dire : “Attention, le jaune !” Il avait, dans l’instant, dans la foule et sans recul, compris le jeu absurde que je m’étais inventé. Cette vivacité d’esprit fut pour moi très encourageante, reçue comme l’expression spontanée d’une (re)connaissance silencieuse au cœur d’un long fleuve structuré d’indifférence.

Il faut dire que ce marché du dimanche est un marché de loisir pour la plupart des visiteurs et touristes qui le fréquentent. De plus, cette expérience était faite au cœur de l’été, sous un radieux soleil qui, on le sait, nous apaise quand il ne nous étouffe pas.

#### 2.4. Septembre 2022

... dans l’appréhension consciente de son environnement, l’Homme n’avait encore jamais pris en considération, faute d’une approche scientifique convenable qui n’est possible que depuis peu, la part prédominante et inconsciente de ses pulsions dominatrices hypothalamiques d’automatismes acquis sous la pression des facteurs sociaux qui constitue sa niche environnementale. Ainsi, l’exploitation de l’Homme par l’homme, l’apparition précoce des classes sociales, la rigidité des dogmes culturels ou prétendument moraux, ne paraissent être que l’expression totalement inconsciente d’un besoin de domination primitivement alimentaire,(...) Le profit et l’accumulation du capital, la production des marchandises, l’expansion économique inexorable ne sont alors que les moyens utilisés par les plus agressifs pour établir et maintenir leur domination sur la masse. Sur cette motivation inconsciente, toutes les activités humaines sont orientées vers la production et la vente des marchandises. Quoi d’étonnant dans ces conditions que la ville elle-même devienne une marchandise, objet essentiellement d’échanges, ayant perdu sa finalité première et n’ayant pour raison d’être, dans tous ses aspects, que de réaliser, d’augmenter, de favoriser le profit ? Ce faisant, elle devient un moyen d’assurer la survie de la structure socio-économique existante, d’accroître le pouvoir de la classe dominante en accroissant ses profits. (Laborit H. Éd.2011.*L’homme et la ville.*)

En voyage en Serbie pour un projet d’exposition, je continuais mes constructions de cerfs-volants et tests de vols en parallèle à de nouvelles interventions improvisées sur les marchés. Mon complice dans les différentes prises d’images, l’artiste-peintre Romain Van Wissen, remarqua bien avant moi l’amusement de chacun lorsque je tentais désespérément de faire monter au ciel un cerf-volant dont je n’étais même pas certaine des facteurs qui rendraient possible son envol. Dans les rues de Niš, dans ses jardins publics ou sur les bords du Nišava, je promenais l’engin qui amusait les passants, mais qui me désespérait.

En attendant le vent donc, j’esquissais des prises d’images dans les marchés. Ici, la réaction était nettement plus virulente qu’à Liège. Mais ici, c’était principalement la caméra qui dérangeait. On m’expliqua que les vendeurs hyper pauvres qui ne peuvent pas se payer

un emplacement, mais qui viennent vendre leur minuscule récolte de prunes, d’ail ou leur demi-litre de “rakja domestika” sont interdits de marché. Ils craignent donc la surveillance et voient d’un mauvais œil la curiosité de l’étranger. Il est vrai que ce marché est une nécessité journalière tant pour les vendeurs que pour les acheteurs, ici, on ne rigole pas, on travaille, on cherche son beurre et il faut le trouver.

#### 2.5. Mais qu’importe ! Puisque je me projette encore dans des images qui font rêver !

Dans mes observations sur les indicateurs intangibles dans le paysage urbain, je commençais à voir la circulation partout, les mouvements des véhicules, la course des enfants dans les rues, dans les parcs, les lieux de repos, les lieux d’opulence, de détente ou de stress... Tout semble fluide, tout semble être à sa place et dès qu’un geste inattendu se fait, le trouble se fait.

Je repensai aux études de H.Laborit sur le besoin de se mouvoir pour satisfaire les besoins premiers de s’abreuver, de se nourrir et de se reproduire. Je me posai des questions sur les motivations actuelles de ce trafic ou “trafic”, sur les besoins de plus en plus diversifiés, complexes et particuliers de chacun dans notre actualité, sur l’importance d’être soi pour enrichir la diversité du paysage urbain, sur le besoin de rencontre et de communication, ainsi que sur mon besoin d’échapper au monde que j’aime pourtant, mais aussi, sur l’envie de secouer le déterminisme social, l’automatisme général et d’y foutre un joyeux chaos créateur. Quelques mots de Christophe Brun dans la préface de l’édition de 2011 de l’ouvrage *L’homme et la ville* de Laborit H. confortaient ces pulsions :

...Laborit a souvent évoqué avec un regret teinté de dégoût l’individu “conforme”, “soumis” à l’inhibition de l’action symbolisée par sa tétralogie “bon fils, bon époux, bon père, bon citoyen” et la trilogie proverbiale “métro, boulot, dodo”. Elles figurent pour lui l’antithèse de cette humanité appelée de ses vœux et qu’il a souhaité incarner pour son compte personnel, c’est-à-dire consciente de ses déterminismes sociobiologiques et utilisant son cerveau aux fins de fuir ou de lutter, par l’imaginaire, contre une multitude d’injonctions sociales pathogènes.

#### 2.6. Obsessions et observations

Dans nos obsessions, il ne faut jamais oublier de garder les yeux ouverts et de recevoir les informations extérieures dont est chargée la vie. L’équation qui se fait entre nos passions individuelles et le monde peut se révéler dans une sorte de synchronicité qui rend le poème effectif et nous rapproche des cieus. (Cahier, 2022)

À Niš, une autre expérience m’attendait. Après avoir demandé à mon ami Slobodan Rajdokovic, professeur de gravure de la faculté des Beaux-Arts de ladite ville, s’il connaissait

3. Trying to fly. Vol en parapente lors de mes tests de vols à Niš. Septembre 2022. Photo: Sophie Legros



des amateurs de cerfs-volants, il proposa de me présenter un ami qui pratique le parapente et photographie l'action. Ce qui m'intéressait bien évidemment, mais surtout (et comment ne pas y avoir pensé avant ?), Slobodan me demanda si j'étais intéressée par le fait de voler moi-même, de devenir moi-même cerf-volant en quelque sorte. J'acceptai dans l'instant la proposition que je recevais comme une réponse évidente à ces obstinations incongrues que peuvent être mes projets artistiques, sorte de résistance par le rêve, sorte de bras de fer continu avec une société qui s'obstine à nous ceindre ou à nous limiter.

Le jour du vol en parapente, je souhaitai profiter des hauteurs pour prendre des images et m'inscrire dans cet autre espace : ce nouveau point de vue sur le monde, cet autre côté du point de fuite. Je peignai mes avant-bras de couleurs pures et vêtue de jaune, m'envolai caméra en main et Go-pro au front. Bien que réjouie du vol et de quelques clichés, j'écrivais par la suite :

*Quand on regarde derrière une caméra, on ne jouit pas de ce qui est devant et tout autour de la caméra. On jouit d'autre chose, d'une projection je suppose..., rendre tangible l'intangible ? Je préfère vivre l'instant sans caméra, puis écrire. Puis-je dire que peindre c'est différent, qu'on a plus de temps pour s'arrêter, pour regarder ? De prendre pour soi avant de donner ? C'est sans doute parce qu'il s'agit de mon médium premier que je pense cela. Ceci dit, quand on est dans les airs pour six minutes, il vaudrait mieux oublier l'art et se prendre pour un oiseau.*

## 2.7. Octobre-Novembre 2022

Enfin, dans une troisième étape de l'évolution, apparaît tardivement chez les mammifères les plus évolués un "néocortex" enveloppant les deux autres (...cerveau reptilien et système limbique...). Il est d'autant plus développé que l'espèce est capable de plus d'adaptations originales par rapport au milieu, et l'on peut suivre son développement croissant du lapin au chat, au singe et à l'Homme par exemple. La partie la plus intéressante de ce néocortex, à savoir la zone antérieure associative du lobe orbito-frontal, caractérise le cerveau humain. Zone associative, permettant l'apparition d'activités nerveuses variées, des solutions comportementales de moins en moins stéréotypées, elle constitue la base fonctionnelle de l'imagination, de l'imagination créatrice de nouvelles structures fonctionnelles, d'activités nerveuses plus complexes, moins directement dépendante de l'environnement. Quand une interaction du système nerveux humain avec une variation énergétique de l'environnement survient, cette interaction va transformer l'activité des systèmes neuronaux, qui en étroite relation avec les éléments sensoriels vont "intérieuriser" cette interaction. Mais cela est valable pour les trois cerveaux, le reptilien, le paléocerveau limbique et le néocortex. Ce qui est particulier à ce dernier, c'est la possibilité de faire varier presque à l'infini ces relations interneuronales "incorporées", de les "mélanger" de telle façon que des relations, non directement mais indirectement conditionnées par l'environnement, apparaissent entre les activités historiques et présentes du système nerveux. Il en résultera un comportement original, une prédiction des relations possibles avec un environnement changeant, une anticipation même des variations de cet environnement.

(Laborit H.Éd. 2011. *L'homme et la ville*, p.41-42)

Dans le cadre d'une rencontre entre les différents artistes et chercheurs du projet d'investigation ULPAES à la faculté des Beaux-Arts de l'université de Málaga, je m'y expatriais pour les mois d'octobre et novembre 2022.

Une dernière et ludique intervention sur le marché municipal d'Atarazanas avec les étudiants de la professeure Silvia López (stratégie de l'espace, 3ième année), a été l'occasion d'observer une diversité de réactions quant à une perturbation du quotidien. Ce marché municipal répond, pour les vendeurs, aux mêmes besoins que celui de Niš, mais la pauvreté y est nettement moins dramatique et le tourisme abondant. Il s'agissait de deux interventions simples. La première pouvait ressembler à une promenade d'une trentaine d'étudiants autour des échoppes de poissonniers qui, dans leurs aménagements et configurations, offraient un certain rendu visuel au cœur de la foule. Toutes les quatre secondes, un étudiant vêtu de rouge entraînait dans le champ de deux caméras placées à angles différents. Tous se dirigeaient dans un même sens vers l'étalage de poissons et crustacés et tournaient à leur propre rythme autour du bloc d'échoppes. Après l'entrée de tous les étudiants, une sorte de

nuage rouge devait envahir cet espace, c'est à ce moment (quatre secondes après l'entrée du dernier étudiant vêtu de rouge) que j'entrais dans la ronde vêtue de jaune. Une composition colorée mouvante aurait dû se faire, écho de cette composition volante que j'aspirais à réaliser depuis déjà sept mois. Progressivement, les étudiants changeaient de tenue pour se vêtir de jaune, créant ainsi un dégradé mobile jusqu'à une complète ronde jaune. Entre agacement et excitation face à cette intrusion sauvage bien que très sage, une réjouissance de la sortie du quotidien ne pouvait être évitée : les vendeurs de poissons criaient plus fort que d'accoutumé, se plaignaient, se moquaient et riaient avec un enthousiasme troublant.

Cette réjouissance du désordre, ne répondrait-elle pas à une sensation de liberté retrouvée ?

L'hésitation entre énervement et joie enfantine que suscitait cette fraîche intervention, ne naît-elle pas de la discordance entre l'obligation du devoir et une nature enjouée ?

La seconde intervention fut plus intéressante dans la dynamique des mouvements.

Il s'agissait d'un jeu à partir des traces au sol qui marquaient les distances à tenir lors des restrictions dues au virus du Covid-19. Prises de vue : trois caméras. Plan de jeu : quatorze étudiants vêtus de jaunes, cinq vêtus de rouge. Les « jaunes » entrent dans le champ de la caméra frontale toutes les sept secondes, se placent sur ou à côté des lignes rouges, marquées au sol, séparées par le mètre de distanciation obligé lors de la pandémie. Il ne peut y avoir deux « jaunes » sur la même ligne, quand un « jaune » arrive sur la place du précédent, celui-ci doit avancer vers une autre ligne au choix, toujours vers l'avant. Après la septième ligne, un passage large, libre de ligne de distanciation, coupe perpendiculairement cette série de marques au sol ; je proposai d'imaginer ce carrefour comme un grand vide que les « jaunes » ne peuvent franchir seuls. C'est alors que les « rouges » entrent en jeu, ils doivent transporter le « jaune » qui arrive en bout de course et lui faire franchir ce seuil de non-distanciation jusqu'à la prochaine marque au sol qui se trouve à plus ou moins quatre mètres face à lui. Les étudiants semblaient amusés et, en sus de mes propositions de restrictions qui faisaient le jeu, ils s'en inventaient une nouvelle : au lieu de se restreindre, ils s'amusaient à improviser différentes façons de porter leurs collègues vêtus de jaune. Parfois seuls, parfois en faisant des chaises bras croisés à deux, parfois à trois ou à quatre soulevant chaque membre de l'ami « jaune ». Dans leur mission, les « rouges » semblaient avoir élargi la fantaisie tout en s'inventant une solidarité et au moment de la sortie du dernier jaune, le groupe des cinq se rejoignait dans une embrassée complice pour une dernière action qu'il me plut d'intituler : *L'amour porte*.



4. *L'amour porte*.  
Intervention dans le  
marché de Atarazanas,  
Málaga.  
Octobre 2022.  
Photos : Auxi Villodres  
Martin



Ici, les réactions des bouchers et des épiciers étaient moins virulentes que celles des poissonniers, mais de même nature. À la fin, tous les étudiants, cette fois vêtus de bleu, revenaient dans le champ des caméras, main dans la main, une sorte d'amibe colorée devait se former et se mouvoir doucement, bloquant le passage que les touristes ne forçaient pas.

### 3. FLYING MÁLAGA

*Autrement dit, le paléocéphale se tourne vers l'avenir poussé par ses expériences passées : il fait de la "programmation". Le néocéphale saute dans le futur en prenant appui sur le passé et en regardant alors le présent monter vers lui : il fait de la "prospective". Il imagine le futur et tente de conformer le présent à cette construction imaginaire. Il fait des hypothèses de travail et expérimente pour tenter de les confirmer.*

(H.Laborit. *L'homme et la ville*. 2011, p. 42)

Durant cette résidence automnale, je continuais la construction de mes cerfs-volants qui évoluait vers une diversité de formes et de formats, utilisant de plus en plus de matériaux de récupération, incorporant tout ce qui se trouvait sur mon chemin ou entraînait dans l'aventure de cette performance en construction puisque différents incidents allaient élargir la vision que j'avais de ma flotte aérienne.

### 3.1. Une toile thermique de Niš

En quittant la Serbie, mon ami Slobodan (qui avait pensé à mes problèmes techniques lors de mes constructions et tests de vols *Balkans*) m'offrit au moment des adieux, une couverture thermique hyper légère et assez résistante pour servir de toile dans la construction d'un nouveau prototype de cerf-volant. Cette couverture d'à peu près 1m60 x 1m30 lui avait servi de support pour ses recherches de dessins, je quittai donc le pays avec un nouveau matériau et un Slobodan Rajdokovic sous le bras, bien décidée à le faire voler au-dessus des eaux de Málaga.

D'un autre côté, Michel Barzin, artiste plasticien, peintre et graveur, avait en son temps participé à un projet de peinture de cerfs-volants avec un groupe d'artiste de la province de Liège. Michel Barzin est ami de Slobodan Rajdokovic, il me l'avait présenté lors d'une

5. Trying to fly with Slobodan. Tests de vols, Málaga. Novembre 2022. Photo: Sophie Legros



résidence d'artiste à Sićevo l'été 2019, élargissant leur amitié que j'aime élargir à mon tour comme une saine propagation épidémique. Il me semblait évident que le cerf-volant de Barzin qui avait été peint (d'un palmier bleu sur fond rose et noir en face A et d'un palmier vert sur fond jaune en face B) mais n'avait jamais volé, puisque le projet liégeois avait avorté, vole enfin (!) aux côtés de la couverture thermique de son ami Slobodan ainsi qu'avec moi, au-dessus des eaux de Málaga. J'acceptai donc, exceptionnellement, d'intégrer son cerf-volant hexagonal, type "Rokkaku", très stable selon Rafaël Molina, dans ma flotte "Patchwork" qui retrouvait de plus en plus les tonalités brutes et fraîches de mes installations.

### 3.2. Une installation volante

Cet automne encore, à Málaga, une première rencontre avec Rafaël Molina du club de cerf-voliste *Viento Sur*, me réconforta dans l'idée d'utiliser une variété de matériaux différents. Lorsque je lui demandai s'il pouvait me donner quelques bases pour la construction et le réglage des cerfs-volants, il commença par me dire que tout peut voler.

À côté du rapport poids/vent, quelques règles simples peuvent faire de chaque chose un cerf-volant :

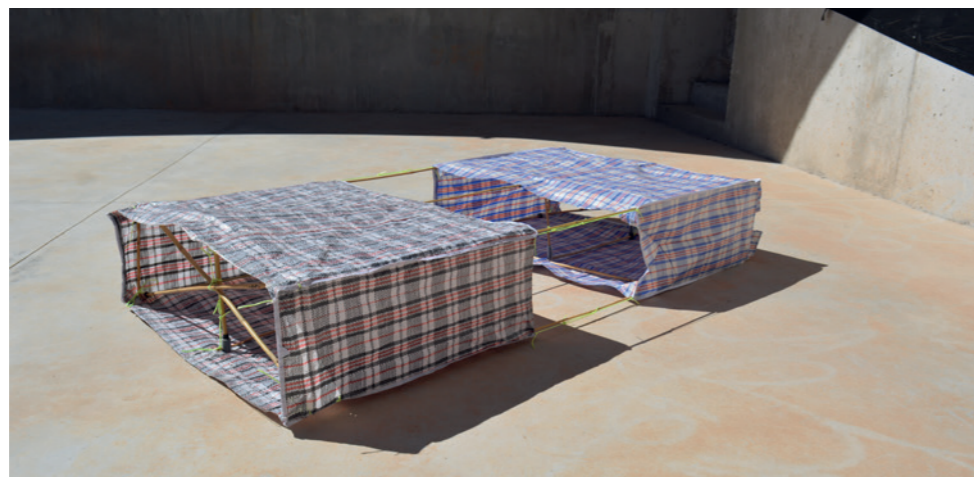
- la symétrie de l'objet,
- l'aérodynamisme (courbe vers la terre, creux vers le ciel),
- le réglage de bride qui contrôle l'inclinaison du cerf-volant, à régler selon la force du vent,
- la forme : le cerf-volant est plus stable s'il a plus de poids à sa base, d'où le losange classique, le rectangle ou l'utilisation des queues,
- les points d'attache de la bride, selon la forme du cerf-volant.

Rafaël me conseilla également de me renseigner auprès des voileries pour récupérer des chutes à un prix économique. Ce qui me plut puisque je visitai ma première voilerie, retrouvais le milieu de la voile renforçant le sens de ma quête du vent et l'étude empirique de l'application *Windy* afin de mieux en comprendre les courants. Je devais également reprendre l'étude des nœuds : coulant dit "de fouet", de "huit" dit "d'arrêt", "d'alouette" ou de "cabestan" pour le réglage de la courbe aérodynamique de la "toile" selon la nature du vent, comme on le ferait pour optimiser la course d'un voilier que je ne voulais pas oublier, pas plus que mes cours de navigation.

À la fin de ce premier séjour, j'avais rassemblé en plus de la toile thermique de Niš :

- des tiges de bambou du jardin de Boisfort de mon amie Fabienne Guerens (artiste plasticienne) qui me serviront pour les structures ;

6. *Héphaïsto*. Cerf-volant en volume / bambous et sacs de déménagements. Mars 2023.  
Photo: Sophie Legros



- des sacs de déménagement trouvés dans un container, qui me serviront pour un grand cerfs-volant en volume que je nommerai “Héphaïsto” ;
- des mètres de rideaux abandonnés dans un autre container, idéaux pour les queues ;
- différents morceaux de plastique plus ou moins souples, à customiser pour créer des joints et rendre les cerfs-volants démontables (bobines de fil, tuyauteries...) ;
- la toile et la structure d’un parasol rencontré en chemin, vers la Faculté où mon petit laboratoire de recherche m’attendrait pour une seconde résidence en mars 2023.

### 3.3 Géométrie à dimensions variables (selon humeur et météo)

Il y a cette dimension réconfortante de retourner à mon atelier improvisé de la Parroquia de Santa Maria de la Victoria\*. Réparer et corriger mes objets volants. Mesurer les dégâts, comprendre les failles, trouver des solutions et alimenter l’espoir. Il y a cette dimension angoissante et excitante de partir à l’aventure des nouveaux tests de vols qui, je le sais maintenant, sont à chaque fois éprouvants. Ils demandent patience, persévérance, ténacité.

( *Cahier*, 2023)

J’utilisai la structure du parasol pour un prototype proche à l’Edo japonais (grand cerf-volant rectangulaire) sur lequel j’inscrivais le mot latin “VOLO”, à traduire : JE VOLE. Car j’aime beaucoup les objets qui parlent d’eux-mêmes à travers la lettre ; je ne sais pourquoi cela leur donne autant de pouvoir, mais c’est effectif, il suffit de se référer aux bornes de l’Agora d’Athènes qui, par ces mots gravés : “Je suis la borne de l’Agora”, avaient tout le pouvoir de marquer la limite du terrain sacré. Par ce “VOLO”, je m’inscrivais dans les cieux et

ces différentes constructions, au gré des rencontres, ces nouveaux prototypes, m’invitaient à personnifier ces comètes comme s’il s’agissait des douze Dieux de l’Olympe que j’avais souhaité rencontrer dès la fin de mon aventure artistique *En quête de formes*.

Je commençai donc à voir tout objet comme élément potentiel d’apesanteur et je comprenais que, de ma première proposition d’une peinture mouvante au gré du vent sur fond ciel, j’évoluais vers une installation volante, que je sortais du cadre de ma proposition pour y intégrer une réalité de faits, de moments et aventures diverses, pressenties importantes dans l’évolution de la composition et la symbolique de l’œuvre en mouvement qu’est ma vie.

Je voulais voir voler 13 cerfs-volants en même temps et m’inscrire dans l’Olympe. M’obstiner à la réalisation de ce geste envers et contre les difficultés d’organisation dans ma situation financière ou face à un système qui m’en empêche puisque le statut d’artiste-chercheur n’est pas reconnu par les allocations sociales de mon pays ; c’est marquer ma position, mettre en avant ma nature d’artiste, le refus de plier aux obligations sociétales et à d’autres choses raisonnables comme la mort ou les lois de la nature. C’est comme faire un bras de fer continu avec les conventions dans lesquelles je ne me retrouve pas ; c’est ne pas m’abandonner ; c’est lutter pour m’imposer ; c’est vivre comme on œuvre, œuvrer comme on vit. Ce qui demande beaucoup de travail, de patience, de persévérance, de ténacité.

Ceci dit, lors de ma seconde résidence à la faculté des Beaux-arts de Málaga, subventionnée par le WBI\*\*, le temps commençait à me manquer dans ma course de constructions nouvelles, tests de vols, observations des vents et configuration des plages. Les frères Molina, qui me partageaient leur savoir face à ces questions et organisations, me conseillèrent de travailler avec le seul modèle “Eddy”, cerf-volant classique en forme de losange. Je décidai donc de revenir à une flotte “légère” et j’écrivai :

*La difficulté à organiser le vol, à faire voler les C-V... Devenus si différents par leur format, dessin, matériaux,... Besoin de vents différents et de conditions différentes pour que chacun puisse voler. Alors, j’en reviens à une flotte uniforme et me rends compte de la force qu’il y a dans la diversité : une folie joyeuse. Chacun a sa personnalité, ses propres caractéristiques et caractères, tant et si bien que je veux m’amuser à leur donner un nom (ceux des dieux de l’Olympe). Au niveau pratique, tout est plus facile pour “contrôler” le vol, dans l’uniformité. Mais c’est trop léger à mon goût. Le contraste est si important et nécessaire. Même si je change les formes et couleurs de la dernière flotte légère, cela reste trop pauvre, l’ensemble ressemble plus à un carnaval de couleurs, à des confettis qu’à une partition. Je vais essayer de composer une peinture... Ça palpète chez Malevitch... Mais il ne peut y avoir de réalisation sans cette diversité fondamentale, naturelle, constructiviste\*\*\*!*

7. *Flotte légère*. Dans le Laboratoire de la faculté des Beaux-Arts de Málaga. Mars 2023. Photo: Sophie Legros



Le dimanche 19 mars 2023, je réussis à maintenir simultanément quatre cerfs-volants de même configuration dans le ciel du vieux quartier marin du *Palo* : un carré noir, un carré blanc, une croix noir et une ligne bleue. Je ne saurai jamais si la conscience suprématiste de Malevitch aurait pu s’amuser du détournement de son œuvre. De mon côté, je me réjouissais follement de cette appropriation éphémère de plusieurs centaines de mètres cube de ciel, de ma colonisation cosmique à partir de quelques morceaux de plastique et de bambous qui, empaquetés, ne dépassaient pas les dimensions économiques de 120cm x 4cm x 4cm.

\* Ce mars 2023, je suis arrivée cinq jours avant le début de la résidence. Je commençais à travailler alors que je n’avais pas encore accès au laboratoire de la Faculté. Je me suis donc improvisé un espace de travail sur l’esplanade de la parroquia de la Victoria qui se situait entre mon logement et la Faculté.

\*\* Agence Wallonie Bruxelles International

\*\*\* L’enseignement constructiviste est fondé sur la croyance que toute personne apprend mieux lorsqu’elle s’approprie la connaissance par l’exploration et l’apprentissage actif, les mises en pratique remplaçant les manuels.

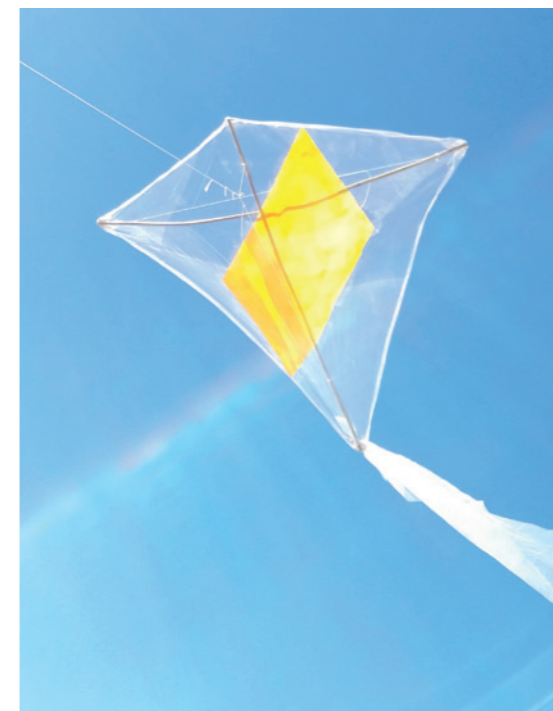
### 3.4. Déploiement et rétraction, une respiration possible

Des pensées qui deviennent des apesanteurs. Des pensées qui s’envolent, se diluent dans le néant. Un soulagement. Un endormissement. Un souffle.

(Cahier, 2022)

Le 22 mars 2023, à peu près un an après mes rêveries sur le mont Mélite, face à l’Acropole d’Athènes, exactement un an après une accolade furtive qui engendra notre premier baiser

8. *Ça palpite chez Malevitch*. Test de vol de la *Flotte légère*, Málaga. Mars 2023. Photo: Sophie Legros

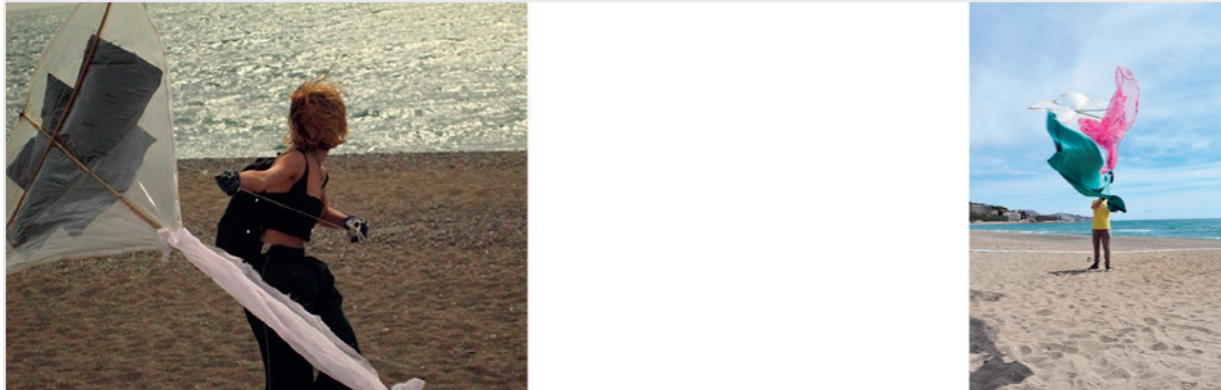


et exactement neuf jours avant le début des vacances de printemps qui allait marquer la fin de ma seconde résidence au Labo de la Faculté des Beaux-Arts de Málaga, je n’avais toujours pas d’équipe de vol, mais bien une vingtaine de cerfs-volants, en “patchwork” et en “flotte légère”. Je décidai de les étaler et de les accrocher au mur de mon espace de travail, je m’envahissai moi-même de ma création, de mon obsession et retrouvai courage et détermination pour rassembler le groupe nécessaire de pilotes que je rameutai lors d’un vernissage d’exposition à la Faculté.

Je retrouvais des étudiants qui avaient participé à l’intervention sur le marché d’Atarazanas en octobre, mais aussi des étudiants de master que j’avais suivi trois jours en tant que professeure invitée en novembre. Je leur résumai mon projet, les conditions de vol et organisai un rendez-vous qui ne pouvait se programmer que le lundi 27 mars par rapport au temps qu’il nous restait à tous et suivant la météo. Se joignaient à nous des étudiantes de seconde année, mais aussi le professeur de vidéo et artiste José V. Iranzo qui prit toutes les images vidéos sur trépied lors de la performance. Les étudiantes Louise Kayleigh Houtman et Carmen Gonzalez Aneas ont également pris une longue et belle série de photographies et de vidéos. Ces images se retrouvent dans le montage : *Flying Malaga* (<https://youtu.be/r8ZvbtU7NVI>).

J'envoyai quelques instructions à l'équipe de vol via *Whatsapp* sans avoir néanmoins le temps de former la nouvelle recrue. Le jour du vol, Emilio Garrido, artiste peintre, étudiant en master m'a beaucoup aidé, il connaissait bien le sujet et s'est régalé. Je regrette amèrement, aujourd'hui encore, de ne pas avoir pris le temps d'écouter son conseil de ramener les cerfs-volants qui avaient été réglés et d'attendre que tous le soient avant de commencer à les faire voler en même temps. Mais je courais follement, prise de passion et de panique dans l'instant si espéré, si attendu de ma réalisation. Les cerfs-volants volaient ! Un, puis deux, puis trois... puis quatre... puis cinq dans le ciel, ils volaient et tombaient et se fracassaient et je courais derrière chacun pour les réparer et les relancer au ciel. Trois se sont échappés de leur ligne, atterrissant sur les toits des buildings qui flirtent de trop près avec les rives méditerranéennes. Quel espace nous reste-t-il pour faire voler des cerfs-volants ? Quel espace nous reste-t-il pour rêver ?!

9. *Flying Málaga*. Vol du lundi 27 mars, avec les étudiants de la faculté des Beaux-Arts de Málaga. Mars 2023. Photos: Carmen Gonzalez Aneas (gauche), Louise Kayleigh Houtman (droite).



Remerciements chaleureux à l'équipe de vol du lundi 27 mars 2023 :

Margarita López Pérez -Rosa Maria Medina Morillas -Louise Kayleigh Houtman -Carolina Romero Domínguez -Marta Delgado Ruiz -Carmen González Aneas -Estela Corral Vázquez -Alexis Sánchez Alonso -E. Gálvez Cobo -Celia Carrasco Heredia -Marcos Sevilla Martín -Emilio Garrido Garrido -Ana Allegue Prado -Diego Morcillo Calderón - María Constanza Curatoli - Sergio Rodríguez Castro - Ariana Sansano Taravilla - Alba M<sup>a</sup> Díaz Fernández

### 3.5. Déploiement et rétraction, une respiration possible...

...moi le mauvais poète qui ne pouvait aller nulle part, je pouvais aller partout.

(Cendrars B. 1913. Prose du Transsibérien)

...Six ...sept... huit... un neuvième s'élève, je cours encore, répare encore et encore, m'esquinte encore et encore et encore et vole furtivement, dans ma course effrenée, quelques

vues sur l'ensemble de ma composition qui se déploie enfin dans le ciel : ce ciel qui toute ma vie m'a obsédé et a traversé mon œuvre. Je m'exalte durant quelques fragments de seconde, dans l'instant "i" de la réalisation de l'œuvre qui se déploie dans l'espace sauvage de tous les possibles comme une touche réussie ou non dans les centaines de touches qui font de l'ensemble des touches réussies ou non une peinture réussie ou non et je reprends ma course puisqu'on ne peut s'arrêter, ni penser quand on est pris dans l'ouvrage et comme dit Cézanne : *Si je pense, je suis perdu*. Je continue à courir, à monter de nouveaux cerfs-volants et à réparer ceux qui s'écrasent ou ne se stabilisent jamais. Je vois aussi les étudiants se battre contre le vent, rire, crier, courir, participant joyeusement et sans réserve à ce défi mal organisé par manque de moyens et de temps. Des brides lâchent, des toiles s'écrasent, on s'épuise et le temps passe faisant de cet ouvrage éphémère un inachevé qu'il me plaira de répéter sous d'autres cieus et cultures, dans d'autres villes, dans de nouvelles rencontres d'autochtones et de nouvelles amitiés.

## 4. FLYING THE WORLD

Je ne pense pas devoir argumenter le fait qu'il n'y a pas de conclusion possible à ce petit essai puisqu'il ne peut y avoir de fin à cette forme de démarche artistique sans queue ni tête et pourtant chargée d'inquiétudes existentielles qui font de l'œuvre un éternel point d'interrogation en mutation permanente. Qu'en pouvons-nous de l'instabilité de la conscience ou de celle de l'infini qui, par définition, ne peut jamais entièrement être saisi ?

### 4.1 En guise de conclusion

Dans le genre cerf-volant, Don Quichotte a son Sancho Panza comme attache à terre. Celui-ci s'inquiète pour son maître qui délire dangereusement et pourtant, au chevet du chevalier agonisant, il se met lui-même à lui rappeler les conquêtes inachevées, celles encore à suivre ou à s'inventer pour le motiver et le garder en vie. Mais quelle vie pourrait stimuler le chevalier à la triste figure s'il ne peut y faire preuve d'héroïsme et conquérir sa douce, sa liberté.

(Cahier, 2023)

Mon travail expérimental invite le hasard, dialogue avec l'imprévu. En résulte des observations et réflexions diverses. C'est le contraire de la pensée analytique. À partir d'une vision, d'un besoin, se crée un geste, une image poétique qui embrasse bien des sujets, bien des envies, bien des contradictions. L'image guide, le geste guide, et l'action qui est suite d'instant, guide. L'instantanéité de l'action ne permet pas le recul et pourtant, on la suit,

on doit la suivre. En œuvrant, on est pris en elle et c'est elle qui sait. C'est peut-être ce qu'on appelle le "Flow" en psychologie positive. De mon côté, j'observe que je peux faire n'importe quoi : tant que cela me porte (motivation nécessaire), je peux faire n'importe quoi à partir de n'importe quoi et tout se dit, tout se fait, se dessine ou s'inscrit, racontant simultanément et mieux que moi mes besoins, ma quête, les difficultés et les solutions. Le regard, par contre, prend du temps à s'assouplir, la lecture prend du temps mais, pour citer Cézanne encore : "Le temps et la réflexion changent peu à peu la vue jusqu'à ce que nous arrivions à comprendre." Il y a à s'assouplir constamment, *vaincre la pudeur\** et oublier les peurs.

Je ne sais ce qui guide le flux du vent ou du courant, je ne sais s'il est possible de confronter ce flux à celui des modes et mouvements qui habitent la masse humaine. Mais je vois bien qu'il y a, après chaque libération, de nouveaux cadres qui se créent, qu'il y a des groupes, des styles, des pensées, des genres qui alimentent les hiérarchies et resurgissent après chaque ouverture, après chaque espace donné à la singularité et à l'espoir. Le geste poétique oblige la destruction de ces cadres puisqu'il lui est impossible de faire fi des nuances. Il est par ailleurs tout aussi difficile de développer une réflexion sans les ramifications subconscientes qui s'imposent comme par souci de conscience, comme pour préciser une vérité qui reste insaisissable dans sa complexité. De mon côté, je suis obligée de m'adapter à cette configuration sensible de moi-même, de faire avec, de vivre avec et cela quoi qu'en pense ou oblige l'État ou le nouveau directeur de X, les nouvelles règles d'Y, les nouvelles lois de Z. La créativité fait face à tout. Coupez les quatre bras de Ganesh, il restera Ganesh. Obligez ma pensée à entrer dans un cadre de 8h à 17h et tout ce que vous aurez pu créer est un ulcère d'estomac.

Il y a besoin de revoir les valeurs. Revoir le simple à partir de qui on est au départ, dans notre nature élémentaire. Revoir les valeurs des choses et revoir les valeurs de la vie. C'est ainsi que ma propre vie devient mon outil, mon moyen et ma monnaie pour imposer mon statut d'artiste qui ne regardera plus jamais en arrière ou de côté singeant le raisonnable raisonnement de devoir remplir un frigo que je n'ai pas ou, si je l'avais, se vomirait lui-même dans l'inhibition de l'action.

Par l'ouvrage qui se fait à partir du *chaos créateur*, il est possible d'observer l'apparition et la mise en place des ordres ou des règles, d'en scruter les méthodes pour mieux s'en débarrasser. La dialectique de l'ordre et du désordre serait alors une façon d'expérimenter le monde sans s'y embourber.

Par ailleurs, ne pas comprendre ce qu'on fait ne veut pas dire que ce qui est fait est idiot ou sans intérêt. C'est au contraire de nécessité dans le système vital (en vie, donc, en mouvement et transformation dans l'instant) d'un individu qui cherche sa survie ou mieux,

sa vie d'homme libre, entier, épanoui, déployé. Si cette dynamique n'offre pas la possibilité d'arrêter l'analyse sur une conclusion, elle engendre de nouvelles perspectives, de nouvelles questions ou prospectives actives dans un flux continu et un rythme aussi constant que varié. Aucune conclusion ou définition ne devraient être fermées. Cela, l'artiste le sait. Le peintre, en tous cas, devrait le savoir, c'est la particularité de son métier et, comme dit Picasso, créateur par excellence : *Vous me voyez ici alors que je suis déjà ailleurs.*

Mais les écoles d'art risquent de se remplir de fonctionnaires intellectualisés d'une seule pensée linéaire, unis dans l'inquiétude commune de s'inscrire ( de "réussir") dans un monde pourtant aliéné. Puisque les doctorats en art ne peuvent se faire sous la tutelle autonome des Beaux-Arts, nous voyons l'école d'art et ses professeurs se plier à la pensée universitaire (de plus en plus envahissante dans le milieu artistique) obéissant au diktat de la logique, de la référence et de la conclusion, tournant le dos à la nature de l'art qui est de création d'ouvertures, de multiplication d'images, de ramifications conscientes et inconscientes, en mouvement permanent puisqu'elle est vivante ! L'artiste n'a de maître que lui-même, lui seul sait ce qui est bon ou mauvais pour lui, pour son existence et pour son estomac. Sa vie devrait être une œuvre à part entière, offrant au monde la possibilité de penser et d'interagir par la créativité active et sans conclusion. Apprendre enfin que l'intelligence ne peut l'être que dans l'action et que ce qui n'est pas vivant est hors actualité et par cela même, hors réalité. La seule réalité qui soit est ma créativité qui me devance déjà. Toute politique devrait inclure la possibilité de penser et d'interagir avec créativité si l'on veut pouvoir se mouvoir et se déployer dans la vie, si l'on veut retrouver le souffle, le courage et la joie d'exister. Le flou artistique oblige l'intelligence de l'autre, des autres, bien embêtés devant l'obligation de penser éveillés. Il n'y a plus grand et plus fragile travailleur que l'artiste, à chaque instant à l'ouvrage, sans même savoir où le travail mènera, s'il mènera à quelque chose et si même il a un intérêt quelconque. Le chercheur fait de même. Artiste-chercheur ou Chercheur-artiste, c'est pareil. Seuls quelques observations répétitives nous informent sur la vie qui semble à jamais bousiller, avec allégresse, toute tentative de conclusion.

*\* Le charme de la connaissance serait peu considérable s'il ne se rencontrait pas, sur le chemin qui y conduit, autant de pudeur à vaincre. Nietzsche F. 1886. Par-delà le bien et le mal, Maximes et aphorismes (quatrième partie).*

#### 4.2 L'union fait la force

Évitons donc l'erreur de la conclusion et focalisons-nous sur la vie qui vit et veut vivre avec ou malgré nous ; sur l'envie de répéter l'expérience de ce vol munie aujourd'hui d'une expérience sur le sujet et ravie d'avoir tant appris, tant vu et tant aimé.

10. *Flying the world*: Atomium. Prototype de cerf-volant “de poche”, à faire voler à travers le monde. Bruxelles. Juillet 2023. Photo: Michel Barzin.



Entre ces quelques écrits et en attendant d’avoir le temps de reformer une équipe de pilotes, je me suis construit un prototype simple et démontable qui entre dans mon sac à dos aux dimensions “bagage à main” requises pour les vols en Boeing et m’accompagne maintenant, où que j’aie. J’ai d’abord eu le plaisir de le faire voler sur l’esplanade du centre Pompidou à Paris, devant Notre-Dame dans un carrefour chargé de touristes qui se sentaient en danger dans l’incongruité de la situation et au-dessus de la pyramide du Louvre, c’est-à-dire au-dessus de notre bonne amie et mère à tous, la Mona Lisa. Je l’ai pris avec moi à Lisbonne lorsque je m’y déplaçais pour le montage de l’exposition “The intangible submerged”. Il a volé dans le quartier d’Alfama, sur la “Praça do Comércio” et la “Cais das Colunas”, petite plage en bas de cette place. C’est là que j’ai rencontré Aziz qui a piloté l’engin signé d’un grand “S” bleu, m’inscrivant dans tous les cieux, interagissant avec les lieux que j’allais parcourir et provoquant de nouvelles rencontres qui, jusqu’à présent, n’ont été que réjouissance autour de ce bout de plastique qui oblige le regard vers le ciel, haut et pur comme nos cœurs d’enfants réunis enfin dans la gratuité.

## RÉFÉRENCES

- Laborit, H. (1976). *Éloge de la fuite*. Robert Laffont.
- Laborit, H. (1971). *L’homme et la ville*. Flammarion.
- L’aventure Henri Laborit* sur Radio-Libertaire:  
<https://florealanar.wordpress.com/2013/03/06/henri-laborit-sur-radio-libertaire-1>
- Laborit, H. (1994). *La légende des comportements*. Flammarion.
- Vandeloise, G. (2018). *Les voies de l’Art*. Les Editions de la Province de Liège.
- Le provincialisme hier, aujourd’hui et demain*. (Avril 1996). Les rencontres de Wégimont.
- Resnais, A. (1980). *Mon oncle d’Amérique* [www.youtube.com/watch?v=FQcC-VB\\_W-s](http://www.youtube.com/watch?v=FQcC-VB_W-s)
- Gadamer, H. G. (1992). *L’actualité du beau*. Alinéa.
- Mona, G. (1997). *GADAMER, Hans-Georg, L’Actualité du beau*.  
*ans L’ABC de la VAE*, pages 112 à 113  
<https://www.cairn.info/l-abc-de-la-vae--9782749211091-page-112.htm#:~:text=L’enseignement%20constructiviste%20est%20fond%C3%A9,pratique%20rempla%C3%A7ant%20les%20manuels.>
- Garneau, S. (2017). *Les paradoxes de l’amour dans L’insoutenable légèreté de l’être*. Hors dossier  
[https://www.youtube.com/watch?v=WQ-K3zOSwOk&ab\\_channel=ULBTV](https://www.youtube.com/watch?v=WQ-K3zOSwOk&ab_channel=ULBTV)
- Atlan F. *Tout être humain est un artiste*
- Flaubert G. (24 avril 1852) *Correspondance II*, La Pléiade 76-77.



Wallonie - Bruxelles  
International.be

## ACUDIR AL PRESENTE

**Estudio de la fenomenología de la imaginación  
para la creación de una escultura-bisagra**

**STEFANO REGOSINI-JIMÉNEZ**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### RESUMEN

*La imaginación, particularmente su carácter afín a la producción e interpretación de imágenes y patrones puede participar mediante su plasticidad a la reconfiguración espacial. Los arquetipos, integrados en lo escultórico, relevan dos características fundamentales a estudiar, la primera, la simultaneidad temporal que nuestra mente es capaz de generar evidenciando nuestro inherente estar-en-el-mundo. La segunda es nuestra capacidad variable con la que nuestra imaginación nos permite experimentar el espacio, a lo cual la escultura puede ser fundamental para estudiar dichos fundamentos. El objetivo es estudiar las variaciones espaciales que nuestra mente genera a través de lo escultórico como lugar imaginado.*

### ABSTRACT

*Imagination, particularly its affinity to the production and interpretation of images and patterns can participate through its plasticity to spatial reconfiguration. The archetypes, integrated in the sculptural, reveal two fundamental characteristics to study, the first one, the temporal simultaneity that our mind is able to generate evidencing our inherent being-in-the-world. The second is our variable capacity with which our imagination allows us to experience space, to which sculpture can be fundamental to study these foundations. The aim is to study the spatial variations that our mind generates through the sculptural as imagined place.*

### PALABRAS CLAVE

*Imaginación  
Imágenes  
Patrones  
Arquetipos  
Simultaneidad  
Espacio  
Escultura*

### KEY WORDS

*Imagination  
Images  
Patterns  
Archetypes  
Simultaneity  
Space  
Sculpture*

# ACUDIR AL PRESENTE

ACUDIR AL PRESENTE

## 1. LAS BISAGRAS DE LA MENTE

¡Ya vendrán los pastores con sus nidos  
por la sierra lejana!  
Ya jugarán las niñas en la puerta  
De la vieja posada,  
Y habrá coplas de amor  
Que ya se saben  
de memoria las casas. (Lorca, 1920, p. 70)

Este artículo titulado *Acudir al presente*, parte de las investigaciones plásticas y teóricas realizadas a través de la Tesis Doctoral *Arquetipos dinámicos hacia nuevos horizontes megalíticos*, en la cual se estudian los principios fenomenológicos de la imaginación y la relación ontológica (directa) entre el ser humano y el espacio. Dicha metodología parte de la premisa que expone que la imaginación puede desarrollar de manera continuada una serie de imágenes arquetípicas que a su vez están sometidas a cambios contingentes de valoración e interpretación tanto subjetiva como colectiva. La relación del hombre con lo escultórico, entendiendo por este, los valores intangibles y la ocupación del lugar (simbólico), es la parte más extensa de la obra, la cual profundiza en los mecanismos que reconfiguran imágenes mentales inherentes a nosotros y al mundo. La escultura como lugar, dentro de los parámetros del campo expandido, puede generar arquetipos que desliguen su signo intrínseco generando así nuevas concepciones espaciales ligadas a lo estético.

Como comentaba A. Huxley en su libro *Las puertas de la percepción* las sensaciones, los sentimientos, las intuiciones, imaginaciones y fantasías son siempre cosas privadas y,

salvo por medio de símbolos y de segunda mano, incomunicables (Huxley, 1954, p. 8) lo cual evidencia, en un primer momento, la complejidad acerca de la formulación y transmisión de arquetipos universales y transmisibles debido a su intrínseco reduccionismo del mundo cambiante. Las imágenes que establecemos del mundo mutan, reconfigurando de forma constante e implacable nuestra sensación de pertenencia a este, hasta que conseguimos dominarlas, y por tanto las habitamos. Este es un proceso que siempre ha condicionado al hombre frente al espacio, su necesidad de establecer un lugar, un hogar. En este apartado, desde una perspectiva artística ligada a lo escultórico, se expondrán algunas nociones de cómo nuestro-estar-en-el-mundo en cuanto comprensor, se proyecta esencialmente en posibilidades (Heidegger, 1927, p. 188) ligándose a las condiciones que la imaginación puede establecer.

La palabra imaginación deriva del sustantivo latino *imaginatio* que a su vez se relaciona con la forma verbal *imagināri*, es decir, *imago* (imagen) y coloquialmente suele relacionarse dicho término con la capacidad de representar en la mente la imagen de algo o de alguien, (RAE Online) una de las primeras acepciones que nos da el diccionario. Sin embargo, también se podría relacionar con otras dos acepciones: inventar o crear algo, o concebir algo con la fantasía (Ibid.). Ya Alberto Magno distinguía entre la *imaginatio* como presentación reproductiva y la *phantasia* como *potentia formatrix* (Alloa, 2017, p. 246).

En un primer momento podemos distinguir entonces dos grandes rasgos de esta palabra, la primera es la imaginación reproductiva, es decir, aquella que intenta representar mentalmente algo que ya ha percibido y por tanto registrado y la otra valoración del término estaría ligado con los aspectos creativos de la mente que trata de elaborar como muestra de superación de un obstáculo, procesos estéticos o acto cognitivo. Imaginar no solo comporta un *ver*, sino también todo un volcarse en lo visualizado. Ver, e imaginar, no son siempre formas análogas a la percepción que llamamos *visual*. (Mendoza-Canales, 2018, p. 241)

A cualquier escala que se analice nuestro espaciar, este es un proceso íntimo y dinámico, aunque siempre sujeto al ritmo que la existencia promulga en un determinado instante, haciendo que nuestro vivenciar, recordar o imaginar adquieran en sus respectivas circunstancias diferentes parámetros de intensidad. D. Hume a través de estas escalas de intensidad diferenciaba las distintas aprehensiones del mundo:

como expone en su obra *Tratado de la naturaleza humana* (1739), las percepciones que penetran con más fuerza y violencia las llamamos *impresiones*. (...) Por *ideas* entiendo las imágenes débiles de éstas en el pensamiento y razonamiento. La facultad por la que reproducimos nuestras impresiones del primer modo es llamada memoria, y aquella que las reproduce del segundo, imaginación. (Hume, 2001, p. 20)

A lo largo de la historia, la imaginación se ha estudiado desde varios puntos de vista, en ocasiones interconectándolos y otras veces diferenciándolos de manera yuxtapuesta y reconducida a una mera escala de *phantasia* como influencia griega, es decir, de la imposibilidad de generación de conocimiento ante la ausencia de ente al cual poder cuantificar.

Aristóteles fue quien integró, de una forma más detallada, la noción de fantasía al de imaginación y evidenció la capacidad de esta para representar mentalmente estos fantasmas, en referencia a la ausencia de los entes. Por tanto, estas imágenes podían ser fuente mimética del mundo en tanto como representación de este o todo lo contrario (entes vacíos). El asunto acerca de la valoración e importancia de la imaginación como fundamento cognitivo, ha generado una gran ambigüedad en correspondencia al término, que podría resultar en heterogeneidad errática. Kant trata de dar una cierta coherencia y por tanto lleva lo múltiple de la sensibilidad a una imagen y por tanto dice que la imaginación es facultad de síntesis. Ella reúne el material sensible, unificándolo. El producto de esta labor se denomina imagen, y esta debe ser entendida no tanto en su acepción de *imagen mental*, sino (también) en la de *aspecto del objeto percibido*. (Sanhueza, 2016, p. 135-137)

Aunque Schelling, influenció a muchos fenomenólogos como Husserl o Heidegger, acerca de su idea de imaginación, que el enfatiza en el papel de esta más allá de los vínculos cognitivos, viéndola como una pieza fundamental hacia sus posibilidades metafísicas, creativas y existenciales, Kant, partiendo del empirismo y escepticismo de Hume, pretendía establecer una base para cierto conocimiento que no se deriva de la experiencia sino (...) en las estructuras a priori de la mente humana y descubrió que, aparte de la reproducción de imágenes, existe una función puramente productiva y a priori de la imaginación. (Rivera de Rosales, 2005, p.86)

Dichas descripciones de las intuiciones a priori son las que Kant considera inherentes a la mente humana y nos permite percibir y organizar el espacio y el tiempo, por tanto, dichos fundamentos no parten de la experiencia del mundo exterior. Husserl, aunque influido por ciertos postulados neokantianos, se aproxima más a las posturas de Descartes para explorar lo que llama autoconciencia trascendental, es decir, parte de un cierto solipsismo para poner el mundo entre paréntesis y llegar a las propiedades esenciales de este (a través del yo). Esta búsqueda de estructuras universales y esenciales se podría relacionar con la idea de arquetipo como se expondrá posteriormente. Aunque Husserl afirma que el *carácter intencional de la percepción*, consiste en *presentar*, diferenciándose así del mero representar de la imaginación, (Gabás, 1984, p. 682) bajo una perspectiva fenomenológica permitió que otros de sus discípulos incrementaran dichas nociones apostando como en el caso de Ponty,

más bien por hablar de no solo de facultades mentales para crear imágenes mentales, sino estipulando un compromiso corporal y sensoriomotor con el mundo. La capacidad del cuerpo para imaginar es parte integral de nuestra percepción y comprensión del entorno, es decir, del espacio.

Por tanto, Ponty postula que gracias a esta encarnación con respecto al mundo, nuestra mente y en concreto nuestra imaginación, tiene la capacidad para explorar y manipular las relaciones entre objetos y fenómenos. El cuerpo es aquello con lo cual podemos experimentar el espacio, y gracias a la imaginación conseguimos simular otros lugares y por tanto, vivenciarlos. Esto dista profundamente de las perspectivas tradicionales acerca del espacio donde este, por ejemplo en el caso de Newton, era estudiado como algo absoluto en su propia naturaleza, sin consideración hacia ninguna cosa externa (...) siempre similar e inmóvil. (...) Newton intenta refutar la concepción cartesiana de que el espacio es indefinido, pero no infinito, o sea que, si algo está epistemológicamente indeterminado, entonces es indeterminado en la realidad

(Barrachina, 2001, p. 1).

Aunque Ponty estudie perspectivas más existencialistas ligadas al espacio y su postura acerca de una fenomenología encarnada, apuesta por dotar a la imaginación de un papel importante en relación con nuestro estar-en-el-mundo. Más preocupado por estudiar los vínculos y sustratos psicológicos entre la imaginación y el espacio encontramos a G. Bachelard el cual nos pretende considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana (Bachelard, 1957, 21), destacando así su dimensión poética.

Por tanto, a partir de lo comentado en estas páginas podemos extrapolar el hecho de que existan ciertas nociones entre el estudio del espacio geométrico-absoluto, es decir, como fondo y contenedor de todos los entes del mundo y la reducción de la imaginación como capacidad desligada de la configuración de nuestra existencia y nuestra realidad. Como se ha mencionado anteriormente, la imaginación, desde una perspectiva fenomenológica, tiene la capacidad de crear, a través de imágenes mentales, neo-configuraciones espaciales asiendo nuevas realidades que se convierten en inéditas vivencias que influyen en nuestra conciencia simultánea. A este respecto, relativo al habitar Bachelard, este nos dice que la casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico (Bachelard, 1957, 59).

Por tanto este habitar, se distancia de lo que Heidegger llama espacio técnico-científico y en su búsqueda acerca del espacio en sí pretende a su vez definir los límites del espacio artístico para verificar qué similitudes y qué diferencias acontecen entre ambos. Este espa-

cio artístico está influido por sus conceptos habitar, vacío y donde la expresión artística, el lenguaje del arte, necesita *darse* para hacer del mundo un hogar habitable donde el hombre pueda *ser*, siendo la puesta en obra, el objeto artístico materializado, la dimensión tangible de la condición de la existencia humana (Gallial, 2007, p. 41). Esta nueva concepción del espacio en relación a lo artístico permitió establecer nuevas relaciones entre los volúmenes, los materiales y sus funcionalidades bajo el concepto de *plastik* entendido como dar forma. Por tanto el arte el revelador de la verdad del ser. El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma (Heidegger, 1969, p. 21). Para consolidar sus conceptos acerca del espaciar del hombre estudia los planteamientos kantianos y descubre los cambios que se realizan entre la primera y segunda edición de *Crítica a la razón pura* mostrando como Kant termina apostando por los paradigmas de la razón frente a la imaginación trascendental:

Al reforzarse de este modo a sí misma, la problemática de una razón pura tenía que desalojar a la imaginación, ocultando así completamente su esencia trascendental. [...] Lo oscuro y 'extraño' de la imaginación trascendental –de aquel fundamento descubierto en la primera fundamentación- y la intensa claridad de la razón pura contribuyeron a ocultar de nuevo la esencia originaria de la imaginación trascendental, entrevista por un instante. [...] La segunda edición se decidió a favor del entendimiento puro y contra la imaginación pura, para salvar la supremacía de la razón. (Heidegger, 1929, p.44-45)

## 2. UNA VENTANA SIN OJOS

Dentro de los paradigmas artísticos y estéticos estas ideas se fueron introduciendo en el arte en el siglo XX evolucionando sus conceptos y funciones ontológicas. La escultura empezó también a expandir sus límites epistemológicos para estudiar las relaciones entre las formas y el hombre. Esto fue denominado por Rosalind Krauss, en la década de los años ochenta, campo expandido de la escultura, como estudio acerca de lo acontecido desde el minimalismo, con la pérdida de autonomía del pedestal. Lo escultórico se posó directamente en el suelo acercando el sentido de experiencia relacional entre lo formal y el espectador. Hubo muchas premisas para la escultura hacia nuevos procedimientos que evidenciaran la experiencia, la evidencia de lo efímero del tiempo, el lenguaje-concepto, contextos sociales-políticos, la intangibilidad, el capitalismo, lo urbano y la corporeidad, entre muchos otros. Al menos, hubo una clara intención (hablando de Occidente) de volver a explorar las

posibilidades de un pasado remoto aparentemente olvidado y extraer antiguas nociones de cómo el hombre y lo escultórico eran inherentes e indispensables entre sí bajo el pretexto de la ocupación de un lugar concreto. La localización específica y la influencia de la fenomenología de la percepción con las teorías de Martin Heidegger y Gaston Bachelard permitieron hablar del objeto artístico en términos experimentales y del cuerpo humano como presencia participativa (Gallial, 2007, p. 363).

Antes de remarcar la importancia del site specific con respecto a la instalación, se quiere poner de manifiesto la importancia que ha tenido en este trabajo los artistas ligados al movimiento *Land Art* de los años sesenta como Robert Smithson, Richard Long y Robert Morris. Smithson, partiendo de la cita del físico P. W. Bridgman en su libro *The nature of thermodynamics*, estudió cómo al igual que la energía, la entropía es en primera instancia una medida

de algo que ocurre cuando un estado se transforma en otro (P.W. Bridgman, 1941) y realizó su investigación sobre dicho fenómeno. En su ensayo *Entropy and the New Monuments* de 1966 se preguntaba: Pero ¿qué sucedería si el futuro se conectase con el pasado lejano, si la poshistoria (...) no fuera sino la imagen especular de la prehistoria? (Krauss, 2006, p. 506). Estas piezas buscaban explorar los límites epistemológicos y estéticos de lo escultórico, en muchas ocasiones dentro del propio paisaje, añadiendo el contraste del paso del tiempo y la impermanencia de las formas físicas como podemos apreciar en su obra *Asphalt Rundown*.

Esta pieza, que ocupaba un determinado lugar, se fundía con este, eliminando los límites entre lo escultórico y el paisaje (y habiendo escogido el asfalto como material icónico de las urbes podríamos hablar de influencia arquitectónica), evidenciando su influencia clave a partir del final del modernismo con el minimalismo.

Los *earthworks* reclamaron, a su vez, el territorio y la naturaleza como soporte físico bajo la influencia de la *teoría del lugar* de Aristóteles o el pensamiento de M. Heidegger, reivindicando el paisaje como escultura en lugares remotos en base a un *romántico primitivismo* –término acuñado por el crítico americano Robert Goldwater– como en el caso de R. Morris, cuyo trabajo respondía al uso de formas prehistóricas y lugares no asociados convencionalmente con el arte. (Gallinal, 2006, p. 208)

La entropía pasó a ser un concepto fundamental para entender la evolución de lo escultórico a partir de los años 60 (dentro y fuera de las galerías de arte), lo cual modificó los signos

de interpretación de las obras de arte ampliando el lado vivencial e imaginativo. Ahora imaginaban la posibilidad de una inversión exacta de la modernidad en el *ambos/y* de una manera que antes sólo se había visto en estructuras tales como laberintos, jardines japoneses o los ámbitos rituales y procesionales de las civilizaciones antiguas (Krauss, 2006, p. 544). Otros artistas como R. Morris comenzaron a explorar las posibilidades plásticas del diálogo entre los volúmenes de las formas y el paisaje cuando por ejemplo en el año 1966 realizó la obra *Earth and sod* que, aunque nunca llegó a concluir asentaría las bases para el estudio de *Observatory* que se presentó en la exposición colectiva internacional organizada en Países Bajos por Wim Beeren titulada *Sonsbeek '71*.

Esta obra que exploraba los límites entre escultura, arquitectura y paisaje como veremos recordaba las grandes estructuras arqueoastronómicas del neolítico ya que ambas se interesaban por marcar un punto de referencialidad en base al desplazamiento de los astros y apostaba por una experiencia física asociada al movimiento del cuerpo humano y como comentaba el propio Morris: la experiencia general de mi obra tiene mucho en común con el Neolítico y los complejos arquitectónicos orientales. (...) El enfoque temporal de la obra, el énfasis de los cuatro amaneceres que marcan los cambios de estación, hacen de ella algo más que una simple estructura espacial y decorativa (Morris, 2007, p. 78).

Esta investigación, que recoge la exploración epistemológica y plástica de los artistas y teóricos acerca de los campos expandidos de la escultura, lo escultórico como lugar y la entropía, se fundamenta en la fenomenología de la imaginación y lo arquetípico no pudiendo obviar así los dos primeros grandes arquetipos espaciales del ser humano: el horizonte (línea horizontal) y el sol (línea vertical). Este hecho es el que estipula las premisas iniciales acerca de la investigación plástica realizada en este proyecto. Se mencionará primero la importancia del menhir como marcador espacio-temporal, fijador del carácter vertical del sol. Hegel a este respecto, basándose en su principio de escultura inorgánica comentaba que solo en la creación inorgánica el hombre es completamente igual a la naturaleza, y solo en ella crea bajo el impulso de un deseo profundo y sin modelos exteriores. A partir del momento en que el hombre cruza esta frontera y empieza a crear obras orgánicas, entonces

Figura 1. *Asphalt Rundown*.  
Fuente(s): Robert Smithson, octubre de 1969.



Figura 2. *Observatory*.  
Fuente(s): Morris, 1971



empieza a depender de las mismas, sus creaciones pierden toda su autonomía, y se convierten en una mera *imitación de la naturaleza* (Careri, 2014, 108).

La escultura, en este caso, mediante materiales inorgánicos como la piedra o el metal, busca dar a estos elementos formas orgánicas y vivas, expresando los ideales del espíritu en formas concretas. El menhir, como forma irreductible de la verticalidad (implicando el movimiento astronómico) encierra el rostro de la divinidad convirtiéndose así no solo

como apariencia orientadora en el aspecto físico, sino también del espiritual. Es por ese motivo que al menhir se han asociado tanto funcionalidades de carácter religioso-funerario, a la peregrinación para la realización de ritos o también con miliarios para organizar el espacio. Gracias a la observación astronómicas, los primeros agricultores del neolítico pudieron ya establecer, en base a los solsticios de verano e inviernos y a los equinoccios de primavera y otoño, los períodos en los cuales se podía cultivar y en cuales recoger la diferentes cosechas, habiendo conseguido una primera aproximación a la separación anual por cuatro fases o estaciones.

Figura 3. *Menhir*  
Fuente(s): Menhir de  
Monte Corru Tundu, 2023



### 3. UN ARMARIO VACÍO, SIN CORAZÓN

Continuando nuestra investigación acerca de la imaginación como fuerza generadora de imágenes vivenciales, siguiendo las premisas de los fenomenólogos de la imaginación, y estudiando su afectación recíproca por aquello que entendemos como espacio artístico (resaltando el papel de lo escultórico como arquetipo), se pretende mostrar la conexión entre nuestra íntima experiencia del espacio y las modificaciones que este puede sufrir de manera entrópica. ¿Qué quiere decir esto? Desde el plano artístico, específicamente del escultórico, la tesis que aquí se propone, partiendo de la relación ontológica entre el ser humano y la presencia escultórica, es que el acto de construir del escultor, de dar forma, de ligar la escultura al lugar, constituye a su vez la posibilidad de vivenciar estas estructuras arquetípicas como proceso mental bajo su correlación empírica. Imaginar no solo comporta un *ver*, sino también todo un volcarse en lo visualizado. Ver, e imaginar, no son siempre formas análogas a la percepción que llamamos *visual* (Mendoza-Canales, 2018, p. 231).

Pensando el menhir como primer elemento simbólico del paisaje, en su formulación arquetípica, cabe mencionar que dichas funcionalidades estaban en mayor grado destinadas a orientar al ser humano física y espiritualmente. Esta capacidad de abstracción de las formas, aunque posiblemente cambiantes por actuación de la imaginación, no reniegan del carácter organizador de esta capacidad nuestra, inherente a la producción de arquetipos. Al igual que Bachelard, Gilbert Durand considera la imaginación como un dinamismo organizador y por tanto factor de homogeneidad en la representación (Ayensa, 2006, p. 239).

Siguiendo los postulados de Bachelard que en su libro *La poética del espacio* se centran en la casa, el nido, la concha y la buhardilla nos acerca a espacios poéticos, llenos de recuerdos y vivencias, aunque la actividad de la imaginación en estos casos nunca deriva de un vacío, sino de la mutación mental de imágenes que ya poseemos en nuestra memoria por ejemplo. ¿Podría ser que la imaginación no deba estar sometida a un conocimiento de imágenes anterior? ¿Podría esta ser esta evocada desde un vacío? Aunque varias corrientes ligadas al budismo (zen) y generalmente en los paradigmas orientales valoran mayoritariamente la importancia del vacío (ligado a la imaginación) como forma de conciencia abierta y libre de limitaciones conceptuales, no caen en el excesivo apego a la fantasía, sino que se trata de alcanzar un estado mental abierto a posibilidades y libre de ideas preconcebidas. Nada puede surgir de la nada (Gaarder, 1990, p. 39), esta fue la gran sentencia pronunciada por Parménides en el siglo IV a.C. la cual cuestionando las concepciones y conceptos de Heráclito acerca del cambio y la transformación, apostó por excluir al no-ser ya que como impensable no podía-ser, por tanto, era un absurdo lógico a favor del *plenum* (del ser). Esta sentencia influiría en los contextos posteriores de Occidente tanto por la afectación a la Teoría de las formas de Platón como por la construcción del éter aristotélico. Por tanto, en mayor o menor grado inicialmente se debe descartar la fuerza generadora de la imaginación bajo las premisas de una derivación de un vacío absoluto.

La imaginación en su formulación como fuerza cognitiva que trabaja en conjunto con la percepción, la memoria y ciertos campos intelectuales de la mente, como demostraron los investigadores de la *Gestalt* a lo largo del siglo XX puede rellenar ciertos vacíos de formas inconclusas o incluso llegando a reordenar y asociar estas configuraciones para diferenciarlas y reconstruirlas (cierre perceptivo). El hecho de recibir de manera indiscriminada datos de la realidad implicaría una constante perplejidad en el sujeto, quien tendría que estar volcado sobre el inmenso volumen de estímulos que ofrece el contacto con el ambiente. La *gestalt* definió la percepción como una tendencia al orden mental (Gilberto Oviedo, 2004, p. 90).

¿Sin embargo, la mente reconstruye o parte de ciertos principios psíquicos o fisiológicos en la reconstrucción de estos vacíos (o incompletos)? Tenemos constancia por ejemplo de cómo funciona nuestro complejo sistema visual (ocular) desde que todos los sensores ópticos son estimulados por la luz hasta que nuestro cerebro a través de impulsos nerviosos reconstruye una imagen; que ya los teóricos de la *Gestalt* defendían como no igual a la realidad. Esta imagen es incompleta y es nuestra mente la encargada de rellenar estos espacios:

El cerebro utiliza la información de las regiones que circundan el punto ciego para elaborar una suposición lógica de lo que vería si no fuera ciego. A continuación, rellena la escena con esa información. ¡Eso es! Inventa cosas, las crea, ¡se las imagina! (...) El cerebro intenta imaginar lo mejor que puede cuál es la información que falta, y procede a rellenar la escena. (Muñoz, p. 3)

Por tanto, en la construcción de la realidad espacial nuestra mente, nuestra percepción y nuestra imaginación juegan un papel indispensable para la configuración y ordenación de nuestro entorno. Se podría añadir que dicha configuración es aún más compleja, ya que depende además de nuestras experiencias, de nuestros anhelos y en definitiva de nuestros rasgos intersubjetivos. Bajo estas premisas de lo creativo hacia lo espacial son indispensables para la comprensión de esta investigación los trabajos de Bruce Nauman acerca de los moldes de espacios a través de ciertos vacíos relativos a partes de objetos que la mente posteriormente debía reconstruir mediante la imaginación (y la percepción) para poder localizar mentalmente dichos lugares. Especialmente en su obra *A cast of the space under my chair*, parte del esqueleto arquetípico básico de la escultura: el cubo. Este (junto a otros poliedros regulares) desde su extracción en las canteras fueron la carcasa de gran parte de la escultura de diversas generaciones culturales dedicadas precisamente a esculpir, es decir, el cubo es, ante todo, una idea matemática, un cuerpo geométrico, una de las formas más cerradas, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar (J.F. Pirson, 1988, p. 41). La cuestión de la transformación del cubo como forma de experimentación del espacio por parte de los minimalistas como Donald Judd o Robert Morris fue solo una muestra de cómo este arquetipo fue investigado por los artistas a lo largo del siglo XX. Otros artistas como Sol LeWitt empezaron a estudiar la sistematización modular de las formas, en este caso la exteriorización del significado de la obra como estrategia de la incipiente expansión de la noción de lo escultórico. (Gallinal, 2006, p. 191) o la pieza *Ascension II* Eva Hesse que busca explorar las propiedades psicológicas que son capaces de expresar los materiales.



Figura 4. *Two Open Modular Cubes/Half-Off*  
Fuente(s): Sol LeWitt, Tate, 1972

Hans Joachim Albrecht en su libro *la Escultura del siglo XX*, estudiando las relaciones que se establecen entre los contextos espaciales a lo largo de la historia y sus respectivos postulados filosóficos, analiza la evolución formal de lo escultórico hasta la contemporaneidad, en su capítulo el objeto mínimo menciona esta cita de Sol LeWitt explicando sus intenciones artísticas al rescatar el cubo como ente plástico:

El espacio puede concebirse como una región cúbica ocupada por un volumen tridimensional. Está compuesto de que y es invisible. El espacio intermedio entre las cosas es mensurable. Los espacios intermedios y sus dimensiones pueden ser importantes para una obra de arte. Si determinadas distancias tienen importancia, se exponen manifiestamente en el objeto. El *Cubo* de Sol LeWitt es un marco cúbico de color blanco, sin ningún relieve material, que permite una amplia visión panorámica sobre la forma y abre el volumen circunscrito para establecer una relación intensa con la escalera (Albrecht, 1981, p. 101).

Bruce Nauman, como mencionamos anteriormente, también investigó las propiedades plásticas y conceptuales que el cubo podía despertar sobre los espectadores, pero no centrándose en la experiencia espacial como hicieron los primeros minimalistas, sino centrándose en la reconstrucción objetual a partir del título de la obra, es decir, a partir de la relación entre el ente y el lenguaje. Observando la pieza analizamos un pseudo cubo que inicialmente podría estar relacionado (como molde) de múltiples objetos, por tanto, nuestra mente y nuestra imaginación intenta concluir la forma, rellenando sus vacíos. Esta obra es esencial para comprender los procesos mentales que elabora nuestra mente, primero desde la percepción, visualizando la figura y completando sus *gestalts* y posteriormente gracias a nuestra imaginación explorando las posibilidades y contingencias del objeto/lugar del cual



Figura 5. *A Cast of the Space Under My Chair*  
Fuente(s): Bruce Nauman, Studio International, 1965-68

es molde, y por último registrando la posibilidad de reconfigurar el arquetipo. Por tanto, lo escultórico, se muestra como facilitador en la creación y recreación de nuestro entorno y es claro exponente de nuestra relaciones inherentes y dinámicas con el mundo.

Al modificar -ampliándolo- el campo de nuestra percepción normal, lo que Nauman ha conseguido ha sido tentarnos, azucar nuestra imaginación, para que piense imposibles fenomenológicos de tipo material que no se piensan en primera instancia como tales. Que no se piensen como tales posiblemente es fruto del hecho de que la mayor de las imposibilidades perceptuales ya ha acontecido (Posada Varela, 2015, p. 37).

Otro referente indispensable para esta investigación sería Jorge Oteiza, el cual utilizará el cubo y el vacío como sus pilares plásticos

fundamentales para la búsqueda de la reducción esencial de las formas y la transformación matérica. Su aproximación a autores como Heidegger, al cubismo de Picasso y la abstracción de las formas tomadas de Brancusi (véase *El beso*, 1916) establecen desde la Escuela vasca una sucesión experimental de formas y estructuras que analizaban sus estructuras internas con relación a lo externo. Esto gracias a un tratamiento de vaciado y desmaterialización de lo escultórico lleva al límite en ocasiones el sistema euclidiano de las formas geométricas. Se inspira además en los motivos arcaicos de los pastores pseudo nómadas que fueron estableciendo los primeros patrones escultóricos en el espacio, como se ha mencionado. Estos pastores, dice Oteiza, fueron capaces de desocultar un *vacío* de naturaleza sagrada en sus pequeños crómlech circulares. El contacto con la naturaleza sagrada de ese *vacío*, el mismo «vacío» que él logra delimitar en sus obras finales, define en opinión de Oteiza el *estilo vasco* de comportamiento. (Echeverría Plazaola, 2008, p. 14).

Esta influencia repercutió sobre muchos artistas a lo largo de todo el siglo XX que cuestionaron los límites de la forma y de nuestra propia percepción junto a los aspectos intrínsecos vinculados al proceso de registro estético hacia nuevas perspectivas artísticas que incorporasen todos los nuevos conocimientos que se realizaban dentro y fuera del ámbito artístico. Dichos procesos fueron mutando los límites de la forma cúbica por ejemplo con la disposición serial de las piezas de Donald Judd, la integración del espacio modular de Sol LeWitt y en el campo expandido escultórico fuera de las galerías de arte se empezó a estudiar el entorno exterior cuestionando los límites dimensionales de la escultura y su aproximación.

El hombre puede intervenir en el espacio convirtiéndolo en un lugar simbólico, construyendo un lugar de identidad para el individuo y la sociedad. Una construcción humana se convierte en significativa cuando establece una posibilidad de comunicación entre los hombres

y el lugar pasando a formar parte de la memoria colectiva como posibilidad de permanencia de la obra de arte frente a la transitoriedad

del tiempo (Gallinal, 2006, p. 207).

Jorge Oteiza también trabajó en el proyecto posiblemente denominado Casa-cubo también conocida como Casa-taller, un proyecto junto a Nestor Basterretxea y Luis Vallet que puso el foco de la creación artística en Irun a partir de 1956, lo cual demuestra la expansión epistemológica de la escultura al integrar sus aspiraciones junto a lo arquitectónico. La influencia del menhir como nos dice Francesco Careri es por ser el primer objeto del paisaje a partir del cual se desarrolla la arquitectura, procede de los cazadores del paleolítico y de los pastores nómadas (Careri, 2014, p. 19). Por tanto, dentro de las entrañas de esta Casa-cubo se adviene un habitar, un habitar, que necesita un espacio para que el hombre sea con el espacio y construya su lugar, su hogar.

Es decir, el espacio artístico no está ahí en un inicio, vacío, esperando ser llenado por algún material (hierro, piedra o madera, por ejemplo) y en cierto sentido consumado. No. El espacio que una figura plástica ocupa es creado por el artista. No se trata del espacio abierto que es estudiado por la geometría o la física -lo que Heidegger denomina *espacio físico-técnico* (Groth, 2018, p. 298).

Esto es una demostración de la evolución de la construcción arquetípica gracias a los principios de la fenomenología de la imaginación que nos permite explorar gracias a nuestra percepción las formas, y vivenciarlas estableciendo nuevos patrones, nuevas imágenes, de carácter dinámico y colectivo con el mundo. El cubo pasa de ser un simple receptáculo, un ente geométrico a ser fruto dentro del espacio artístico fruto de la multiplicidad formal e incluso como demuestra el proyecto de Casa-taller de Oteiza una propia construcción habitable.

#### 4. CONCLUSIONES: LAS PAREDES SE DESMAYAN

Como conclusión se pretende hacer un breve resumen de los datos expuestos en este artículo y su correlación hacia procesos plásticos que integran la escultura con el concepto de lugar, tomando este fundamento como inherente a la creación de arquetipos dinámicos los cuales derivan en gran parte de las capacidades imaginativas de nuestra mente. Partiendo de una investigación acerca de los fundamentos de la imaginación como fuerza productiva, creativa y cognitiva ligada a nuestro intelecto y nuestro modo de comprender, entender y vivir en el espacio (y tiempo), se defiende a la escultura como herramienta capaz de ocupar-estipular-reconfigurar el espacio. Esta relación dinámica entre nosotros y el espacio se

genera también gracias a la percepción de determinados patrones que nuestra mente (memoria) recopila y trata de acoplar a nuestra realidad para orientarnos. Esta ordenación también requiere arquetipos (recordemos los primeros como horizonte y menhir) para empezar a establecerse en el espacio, para habitarlo. La imaginación como han demostrado muchos artistas a lo largo del siglo XX, hemos mencionado a muchos que han trabajado con la forma cúbica, han demostrado como estos modelos en principio matemáticos se pueden convertir en mucho más, en una morada para el espíritu, y un recurso inagotable de experiencias y construcciones tanto físicas como mentales.

Por tanto, la imaginación deja de verse simplemente como una capacidad reproductora o únicamente ligada al amparo del concepto de imagen sino como una verdadera fuerza cognitiva que modela nuestra realidad incesantemente y que nos recuerda nuestras memorias arraigadas y que nos ofrece un intento para organizar el futuro contingente para prevenirnos. Todo esto es un proceso rizomático donde la mente separa, ancla, desgarrar recuerdos, emociones, experiencias, imágenes y percepciones creando lugares, espacios y tiempos simultáneos a nuestra presencia pasajera presente. La escultura como en el caso de la escultura de Bruce Nauman *A cast of the space under my chair* evidencia que ante la ilegibilidad de nuestra mente para dar sentido a lo escultórico (lugar) esta tiende a inventar (rellenar vacíos) para orientarnos, con lo cual se establecen patrones (signos, símbolos y arquetipos) siempre sometidos al dinamismo:

Queremos enfatizar que en la organización y dinámica de un sistema arquetípico, si bien hay una prevalencia de un determinado patrón de organización, con sus estructuras y procesos que le son propios, también coexisten e interactúan otros patrones diferentes. No olvidemos que en la organización de un sistema, en tanto es una organización en red, interactúan otros sistemas, con la especificidad que le confieren sus propios patrones. En la activación de un sistema arquetípico en red participa todo el organismo acoplado estructuralmente con el medio, podríamos decir de otra manera, participa la totalidad del ser en todas sus dimensiones: biológica, psicológica y existencial, y en todos sus contextos estructurantes: familiar, educacional, socio-cultural y ecoambiental (E. Saiz y Amézaga, 2005, p. 106).

Por tanto, en esta asimilación de la escultura como portadora de posibilidades contingentes de reestructuración arquetípica se comenzó a investigar en ciertas formas que interpelaran las premisas teóricas aquí expuesta y el discurso plástico-artístico. En este caso en la Sala La Cisterna localizada en la Facultad de Bellas Artes de Lisboa una de las obras que se ha expuesto junto al grupo de investigaciones de la Universidad de Málaga U.L.P.A.E.S. es la instalación fotográfica-escultórica que deriva de la obra *Crómlech (Guadalhorce)*. Estas fotografías colocadas, en horizontal, aquellas apoyadas en el suelo y aquellas verticalmente a



Figura 6. Instalación fotográfica-escultórica *Crómlech (Guadalhorce)*  
Fuente(s): Sala la Cisterna, Facultad de Bellas Artes de Lisboa, *The submerged intangible*, U.L.P.A.E.S.

las cuales sustentan muestran todo el proceso llevado a cabo en la realización de las obras mencionadas anteriormente. En este caso, sin embargo, las fotografías se convierten a su vez en una obra escultórica mostrando la imagen de un proceso en una posición de bisagra o de lectura múltiple, simultánea. El diálogo y la colocación de las piezas en este sentido recuerdan el hogar, lo habitado y más concretamente cuestiona donde habita la pieza o si el objeto en sí adviene como una simulación.

Esta instalación, partiendo de la imagen poética de la casa (y los lugares que delimitan esta estructura), toma el símbolo de entrada y salida de esta, la puerta. Partiendo de la célebre frase del poeta William Blake si las puertas de la percepción quedaran depuradas, todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito (Blake, 1954, p.1), se pretende establecer un diálogo entre diversos espacios, el primero ligado a la propia sala, el segundo al que muestran los procesos fotográficos y el tercero la ocupación de las fotografías como objetos en sí. Se pretende hacer un énfasis a los valores de simultaneidad que la imaginación es capaz de realizar entre que reconoce el proceso realizado a través de la sabstracción presentes en las fotografías mientras reorganiza todo este espacio como uno solo. También es importante apuntar al carácter intermitente de las (dobles) fotografías que ayudan a reconstruir el proceso disperso una vez identificadas todas las piezas. Estas bisagras no unen

un interior y un exterior, sino un arriba y abajo, al igual que las esculturas realizadas para la instalación *Crómlech (Guadalhorce)*, se toma la línea horizontal y vertical como referencia espacial, teniendo presente la perspectiva óptica.

## REFERENCIAS

- Lorca, F. G. (2014). *Federico García Lorca. Poesía completa*. Galaxia Gutenberg. Pág. 70.
- Huxley, A. (1953). *Las puertas de la percepción*. ePUBByrm. Pág. 8.
- Heidegger, M. (1927). *Ser y tiempo*. Philosopgia.cl. Pág. 188. [https://periodicooficial.jalisco.gob.mx/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/ser\\_y\\_tiempo-martin\\_heidegger.pdf](https://periodicooficial.jalisco.gob.mx/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/ser_y_tiempo-martin_heidegger.pdf)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [03/07/23].
- Ibid.*
- Alloa, E. (2017). *El poder de visualizar. La phantasia según Aristóteles*. Anuario Filosófico 51. Pág. 246.
- Mendoza-Canales. (2018). *Fenomenología de la imaginación. Variaciones y perspectivas*. Anuario Filosófico 51/2. Pág. 241. <https://proyectoscio.ucv.es/wp-content/uploads/2020/07/01-mendoza-canales.pdf>
- Hume, D. (2001). *Tratado de la naturaleza humana*. Libros en la Red. Pág. 20.
- Sanhueza. (2016). *Sobre la imaginación productiva en la Crítica de la Razón Pura*. Hermenéutica intercultural. Revista de filosofía. Pág. 135-137. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7364911>
- Rivera de Rosales citando a Schelling. (2005). *Sistema del Idealismo Trascendental*. Anthropos. Pág. 86.
- Gabás R. (1984) *La intuición en las investigaciones lógicas de Husserl*. Anales del Seminario de Metafísica XIX. Ed. Universidad Complutense. Madrid. Pág. 179
- Barrachina, R. O. & Centro Atómico Bariloche. (2001). *El concepto de espacio absoluto en De gravitatione et aequipondio fluidorum de Isaac Newton*. CNEA. Pág. 1. <https://fisica.cab.cnea.gov.ar/colisiones/staff/barra/research/preprints/2007ehc13p74.pdf>
- Bachelard. (1957). *La poética del espacio*. FCE. Pág. 21.
- Bachelard. (1957). *La poética del espacio*. FCE. Pág. 59.
- Gallinal Moreno, A. M. (2007). *Revisión del espacio en la escultura: la espacialidad humana y el objeto a la luz del Siglo XX*. Universidad Complutense de Madrid. Pág. 41.
- Heidegger, M. (1969). *El arte y el espacio*. Herder. Pág. 21. <https://librosycultura2.files.wordpress.com/2017/12/el-arte-y-el-espacio-martin-heidegger.pdf>
- Etchegaray, R. Citando Heidegger, Martin, Kant y el problema de la metafísica, en *La*

- imaginación trascendental y el problema de la fundamentación de la metafísica*. Nuevo Pensamiento. Pág. 145-146. ISSN 1853-7596
- Gallinal Moreno, A. M. (2007). *Revisión del espacio en la escultura: la espacialidad humana y el objeto a la luz del Siglo XX*. Universidad Complutense de Madrid. Pág. 363.
- Smithson, R. citando a P.W. Bridgman. (1966). *Entropía y los nuevos monumentos*. Academia.edu. Pág. 28.
- Foster, Krauss, Bois, H. D. Buchloh. (2006). *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*. Madrid: Akal. Pág. 506.
- Gallinal Moreno, A. M. (2007). *Revisión del espacio en la escultura: la espacialidad humana y el objeto a la luz del Siglo XX*. Universidad Complutense de Madrid. Pág. 208.
- Foster, Krauss, Bois, H. D. Buchloh. (2006). *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*. Madrid: Akal. Pág. 544.
- Lailach, M. citando a R. Morris. (2007). *Land Art*. Taschen. Pág. 78.
- Careri Francesco. (2014). *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona. Maurici Pla. Editorial Gustavo Gili, SL. Pág. 108.
- Mendoza-Canales. (2018). *Fenomenología de la imaginación. Variaciones y perspectivas*. Anuario Filosófico 51/2. Pág. 231. <https://proyectoscio.ucv.es/wp-content/uploads/2020/07/01-mendoza-canales.pdf>
- Ayensa, A. (2006). *En defensa de la imaginación como fundamento de la vida psíquica y de la creatividad*. Logos. Anales del Seminario de Metafísica. Pág. 239. ISSN: 1575-6866.
- Gaarder. (1990). *El mundo de Sofía*. BUAP. Pág. 39. <https://www.cs.buap.mx/~jitalo/libros/mundodesofia.pdf>
- Gilberto Oviedo. (2004). *La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt*. Revista de Estudios Sociales. Pág. 90. <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n18/n18a10.pdf>
- Muñoz A. (s.f.). *La imaginación*. TeoríadelConocimiento. Pág. 3. <https://www.teoríadelconocimiento.es/images/FORMAS/imaginacion/laimaginacin.pdf>
- Pirson, Jean-Francois. (1988). *La estructura y el objeto*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona. Pág. 40.
- Gallinal Moreno, A. M. (2007). *Revisión del espacio en la escultura: la espacialidad humana y el objeto a la luz del Siglo XX*. Universidad Complutense de Madrid. Pág. 191.
- Albrecht J. (1981). *Escultura del siglo XX*. Editorial Blume. Pág. 101.
- Varela P. (2015). *Desplazamiento, constricción, manifestación. Bruce Nauman y la fenomenología*. Eikasia. Pág. 37.
- Plazaola E. (2008). *La finalidad del arte*. Doctorat en Humanitats, Universitat Pompeu Fabra. Pág. 14
- Gallinal Moreno, A. M. (2007). *Revisión del espacio en la escultura: la espacialidad humana y el objeto a la luz del Siglo XX*. Universidad Complutense de Madrid. Pág. 207.

Careri Francesco. (2014). *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona. Maurici Pla. Editorial Gustavo Gili, SL. Pág. 19.

Groth. (2018). *Arte y vacío: espacio y lugar en Heidegger y Chillida*. *Thémata. Revista de Filosofía*. Pág. 298. <https://institucional.us.es/revistas/themata/57/16.Ramiro.pdf>

E. Saiz y Amézaga. (2005). Psiconeurociencia y arquetipos - construyendo un diálogo entre psicología analítica y neurociencia. *Psicología USP*. Pág. 106. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicosp/v16n3/v16n3a06.pdf>

Huxley A. Citando a William Blake. (1954). *Las puertas de la percepción*. Scribt. Pág. 1.

### Imágenes

Smithson, R. (1969). *ASPHALT RUNDOWN*. holtsmithsonfoundation. <https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown>

Fabrizi, M., & Morris, R. (2014). *Observatory by Robert Morris*. Socks. <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>

SPL srl. (s. f.). *Menhir de Monte Corru Tundu*. PortodiOlbia. <https://www.portodiolbia.info/en/directory/menhir-di-monte-corrutundu>

The estate of Sol LeWitt. (1974). *Two Open Modular Cubes/Half-Off*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/le Witt-two-open-modular-cubes-half-off-t01865>

Nauman, B. & Studio International Foundation. (s. f.). *A cast of space under my chair*. StudioInternational. <https://www.studiointernational.com/bruce-nauman-exhibition-re-view-tate-modern-london>

EL PAISAJE COMO CONSTRUCCIÓN

Este libro se terminó de imprimir en septiembre de 2023 en los talleres Truyol Digital en Madrid, y consta de una edición de 75 ejemplares. Emplea los tipos *Source Sans Pro* y *Noticia Text*, sobre papel estucado mate de 150 g.



