



Dificultad en la búsqueda moderna del habitar

El territorio doméstico como confrontación artística y vivencial

J. Manel Margalef Arce

Dificultad en la búsqueda moderna del habitar.

El territorio doméstico como confrontación artística y vivencial.

J. Manel Margalef Arce.

Departamento de Escultura

Programa: Estudios de creación: forma y entorno. 93/95.

Director de la tesis: Albert Valera Garcia

A la meva mare

Índice

Introducción	9
--------------------	---

Capítulo I

I.I. <u>La arquitectura como lenguaje introductorio y mediador en el proyecto artístico.</u>	
Divagaciones filosóficas acerca de la consecución del hecho arquitectónico como referente artístico.....	17
La arquitectura conceptual, nuevas coordenadas acerca de la estética del habitar	21
Ejes para puntuar el estado del arte contemporáneo; asimilaciones e interdisciplinariedad.....	29
Las instalaciones una nueva fórmula de diálogo entre el objeto escultórico y el espacio arquitectónico	33
I.II. <u>La intuición del habitar.</u>	
Dificultad en la búsqueda moderna del habitar.....	37
Habitar ¿una paradoja en nuestra sociedad contemporánea? ...	40
I.III. <u>Apuntes acerca de la construcción de la llamada casa burguesa.</u>	
Repaso histórico al nacimiento de la llamada casa burguesa	43
I.IV. <u>La noción de “confort” como ideología de la experiencia estética y social en el individuo contemporáneo.</u>	
Acerca del concepto de confort	47
I.V. <u>El ámbito doméstico como contexto de socialización y desarrollo de los papeles de género.</u>	
La construcción cultural del signo casa desde la visión artística femenina	52

I.VI. <u>La casa y sus enseres, apuntes antropológicos</u>	
El intercambio simbólico y la “posa” como construcción vivencial.....	56
I.VII. <u>Reflexiones acerca del concepto de domesticidad en el entorno privado.</u>	
Desarrollo histórico de lo doméstico en el campo artístico.....	60
I.VIII. <u>El objeto. Lugar de encuentro del individuo moderno en su percepción del habitar.</u>	
Referentes psicológicos y filosóficos para desentrañar el signo objeto.....	66
I.IX. <u>La subversión de la idea de “bienestar” en el mueble doméstico.</u>	
La estética como reflejo de la angustia existencial del espacio íntimo.....	71

Capítulo II

II.I. <u>Referentes artísticos contemporáneos que abordan la escenografía del habitar.</u>	79
El hecho arquitectónico desarrollado por el artista como acicate social dentro del contexto político, económico y social occidental.....	81
La casa como metáfora de la existencia.....	106
La arquitectura como respuesta funcional a los nuevos parámetros del habitar.....	140
El ámbito de lo doméstico, puesta en escena del yo particular e íntimo.....	154
Deconstrucción del signo casa.....	166

Capítulo III

III.I. Memoria de una casa esencial.

Apuntes autobiográficos acerca del proyecto de una vivienda	183
Directrices sobre la metodología creativa	184

III.II. Estrategias de inmersión: el ámbito arquitectónico y su mundo objetual como conclusión artística de lo provisional y del desasosiego existencial.

El marco constructivo y vivencial de la casa como espacio de intervención y conflicto.....	193
La casa de Zaratustra	199
El artificio como apropiación de identidades. El mueble-sujeto	202
El ámbito objetual doméstico y la casa como carga identitaria inquietante.....	209

Capítulo IV

IV.I. Conclusiones

Bibliografía	223
Hemerografía.....	231



Juan Muñoz, 1991.
"Pasamanos con pared blanca".
Madera barnizada y contrachapado pintado.
193 x 176 x 52 cm.
Colección FRAC Aquitaine.

“A veces la casa del porvenir es más sólida, más clara, más vasta que todas las casas del pasado. Frente a la casa natal trabaja la imagen de *la casa soñada*...Una casa que fuera final, simétrica de la casa natal, prepararía pensamientos y no ya sueños, pensamientos graves, pensamientos tristes. Más vale vivir en lo provisional que en lo definitivo.”¹

Gaston de Bachelard, La poética del espacio.

INTRODUCCION

La cultura de lo cotidiano ocupa un lugar central en la conformación del marco físico del hombre. El territorio íntimo y privado se acoge a los aspectos más integradores del colectivo humano, la construcción y búsqueda de la idea “casa” se personaliza a través de enraizados condicionantes físicos y culturales del individuo.

El espacio donde el hombre se cobija, trabaja, ama y descansa determina y define el hecho arquitectónico y vivencial. “La casa” se convierte en la metáfora de nuestro particular universo como diría Bachelard. Un microcosmos dentro del gran macrocosmos urbano, de ese extenso y dinámico espacio público occidental.

La casa es el espejo al que nos enfrentamos, nuestra carta de presentación cultural, un reflejo de nuestros gustos y costumbres. La casa nos define, explica como somos se convierte en prolongación espiritual del ciudadano. En su posesión encontramos seguridad y también es la causa y escenario de la ansiedad existencial, la pertinencia a un lugar compartimentado, y en ocasiones, no buscado.

Una casa, no es solamente el marco constructivo y social en el que nos ubicamos, es la armadura simbólica que ejerce de soporte a todo el entramado de objetos que la personaliza, encontramos constantemente los conceptos de sostén emocional, refugio y recuerdo, tiempo detenido, mientras que la estética y la noción de tecnología cambian constantemente.

Y es en este contexto en el que la vivienda se define a través de la aparición de los llamados objetos domésticos, el mobiliario, los enseres, que progresivamente se convierten en protagonistas principales del escenario.

Los estudios crítico-históricos del proyecto doméstico nos permiten ver claves de lectura cada vez más espaciales, o, más exactamente tipológicas, encaminadas a recoger la realidad física de la construcción habitable, los elementos que la constituyen y sus principios compositivos más que estilísticos, literarios o filosóficos.

Esta sobreexplotación de la personalidad constructiva de la vivienda, así como el desinterés por la misma como espacio de la vida privada, se encuentra de modo particular en la cultura arquitectónica mediterránea y centroeuropea más que en la anglosajona o la oriental.

En las zonas de influencia latina la calidad de la vivienda se contempla como respuesta a ideales de magnificencia antes que de intimidad,

¹ **Bachelard, Gaston.** “La poética del espacio”. Breviarios del fondo de cultura económica. Madrid, 2000. Pág 93.

de representatividad más que de domesticidad. Se trata de una aproximación todavía condicionada, de una parte por el peso de la historia y por otra parte un retraso en las transformaciones socio-económicas. Se caracteriza por una vida más pública que privada en sus espacios principales.

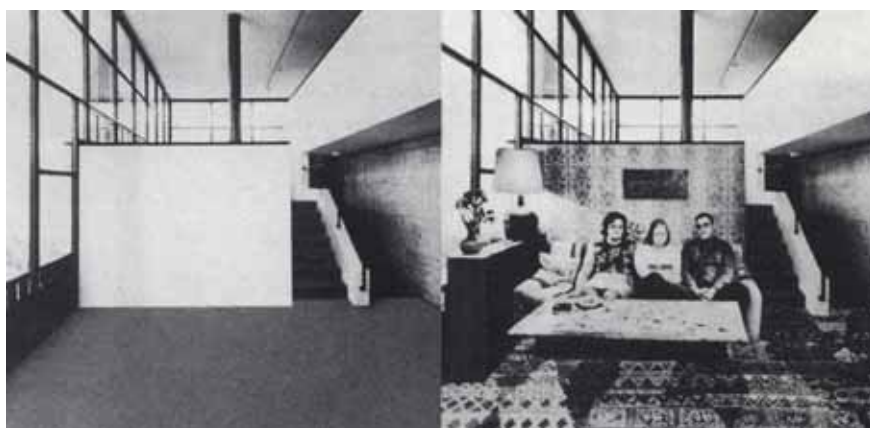
En el transcurso de la historia, la necesidad que el hábitat doméstico fuera cada vez más adaptable a sus habitantes, a las actividades de éstos o al medio ha dado como fruto una gran diversidad de innovaciones. Muchas de las estrategias de la arquitectura y el diseño moderno responden a ese mismo objetivo. Desde Frank Lloyd Wright, Gerrit Rietveld, Mies Van der Rohe, Charles y Ray Eames, Jean Prouvé, Joe Colombo o Achille Castiglioni hasta Ron Arad, Koolhaas o Shigeru Ban, han sido muchos los grandes diseñadores que han tratado el tema de la vivienda flexible, esa vivienda que se acerca a un espacio de lo provisional.

Los procesos socio-económicos actuales han desencadenado la urgencia en habilitar viviendas sin atender a los elementos básicos de una cultura de la *calidad privada*.² Desde los años sesenta y setenta la discusión acerca de la construcción de los hábitos privados ha llegado a desencadenar teorías sobre la muerte de la cédula familiar y ha despertado un vívido interés por soluciones radicales como las experiencias soviéticas de la vivienda colectiva.

Lo que nos lleva a plantearnos que la arquitectura y toda la escenografía de sus espacios interiores actualmente se traduce en proponernos modelos “comerciales” de organización y uso de la vivienda, los enseres domésticos se han convertido en espectáculo y exposición del auge capitalista y consumista de una época.

La casa de hoy, también, ejemplariza y contextualiza nuestro propio proceso histórico, acorde con las cada vez más heterogéneas relaciones y vínculos que acontecen en el terreno de la familia y es en dicho contexto donde la descarga emocional de sus habitantes crean el marco estético y psicológico de la casa.

La casa utópica, el ambiente de confort familiar en este inicio de siglo ha seguido creando interrogantes existenciales acerca del modelo de jerarquización social del individuo dentro del concepto familia. Familia denominación que paulatinamente va dejando paso a complejos y heterogéneos conceptos de relaciones personales.



² **Cornoldini, Adriano.** “ La arquitectura de la vivienda unifamiliar”. Manual del espacio doméstico. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1999. Pág. 11.

Fotomontaje realizado en el primer curso de Sociología del profesor Jean-Pierre Junker (ETH, Zúrich, 1990) sobre la casa Bianchetti de Luígi Snozzi en Locarno-Monti, 1975-1977.

En el ensayo titulado Casa Collage y que tiene su origen en las clases del Taller de Arquitectura y Proyecto V impartidas en la escuela de Arquitectura del Vallès a partir de 1994 se nos muestra en su apartado denominado Casa ocupada una imagen que la forman dos fotografías comparadas.³ En la primera podemos observar un apartamento vacío que explícitamente nos muestra una construcción interior de arquitectura moderna. La segunda fotografía del mismo apartamento bajo la misma perspectiva nos muestra una escena familiar y toda la ocupación del espacio con los objetos y mobiliario de una casa vulgar. La imagen acentúa irónicamente las dificultades estéticas y funcionales de convivencia entre dos realidades. La arquitectura, el continente y el contenido, la casa en sí con sus habitantes y sus enseres.

Dicha fotografía nos presenta el gran debate contemporáneo, ese enclave arquitectónico y doméstico es el punto de partida donde quiere incidir mi tesis. Describiendo la crisis o perpetua transformación de lo que denominamos proyecto Moderno. El proyecto Moderno como máximo exponente de la razón se va quebrando, a lo largo del Siglo XIX, distintas miradas de pensamiento- Nietzsche, Marx, Freud- confluyen en dar un nuevo giro en la necesaria reflexión acerca de los aspectos más irracionales y míticos de nuestra andadura humana.⁴

En la época actual de crisis y desconcierto parece que el leiv-motiv principal se ha de situar en un nuevo posicionamiento crítico en la evolución del proyecto moderno a lo largo del siglo y que replanteé nuestra propia identidad.

El debate crítico y de reflexión nos interroga acerca del papel y el territorio donde ha de situarse el habitante del proyecto moderno. Alain Touraine defiende el pensamiento de Habermas: *No hay modernidad sin racionalización, pero tampoco sin formación de un sujeto en el mundo, que se siente responsable frente a sí mismo y frente a la sociedad.*⁵

Y es desde este territorio vivencial e íntimo donde mi proyecto ejecuta las pulsiones necesarias para asimilar mi propia identidad al lenguaje y la gramática de una casa y todo aquello que lo conforma. Todo el marco constitutivo del trabajo artístico presenta las inquietudes existenciales que se generan a través de proponer una casa "flexible", en perpetuo cambio y llena de elementos que nos remiten a la incertidumbre que nos depara la vida y a la que queremos rechazar aposentándonos en la seguridad del hogar.

Como nos sugiere Bachelard huir de lo definitivo y buscar la provisionalidad es la tarea incumplida de nuestra actual perspectiva consumista en cuanto al orden de lo doméstico. El sometimiento a la sociedad del bienestar se inicia en mi andadura artística al plantearse me el diseño interior de una vivienda propia, su construcción modular, su funcionalidad, los ejes que soportan el esqueleto vivencial y no te permiten desarrollar otros límites, posteriormente los objetos domésticos que como una carga emocional te describen en un espacio concreto.

La casa, se plantea quizás y a tientas, como una carga, como un fardo que ata y somete al individuo y lo inscribe en un proceso de

³ **Monteys, Xavier y Fuertes, Pere.** "Casa Collage". Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2001. Se trata de un fotomontaje realizado en el primer curso de Sociología del profesor Jean- Pierre Junker (ETH, Zurich, 1990) sobre la casa Bianchetti de Luigi Snozzi. Pág 15.

⁴ **Lleó, Blanca.** "Sueño de Habitar". Colección Arqithesis 3. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998.

⁵ **Touraine, Alain.** "Crítica de la modernidad". Ed. Temas de hoy. Madrid, 1993. Pág, 262.

rígida socialización. Mi trabajo intenta conferir una crítica al proceso tipológico del habitar deshilvanado los mecanismos estipulados mediante la ejecución de instalaciones que subvierten el orden establecido. El espacio arquitectónico y los muebles se desestabilizan, se descontextualizan y su función genera un desencuentro entre los términos vivienda y hogar, habitante y sujeto.

Esta tesis quisiera ser el reflejo de un recorrido personal por las intenciones del proyecto moderno. La tesis se ha elaborado a partir de la suma de ensayos sobre la dificultad en la búsqueda moderna del habitar, sobre la noción de casa dentro del proyecto moderno. El método utilizado no es sistemático ni exhaustivo, nos aproximamos a la realidad por medio de cortes tangenciales; desde una dimensión provisional, problematizando e interrogando.

Así, cada capítulo, lejos de ceñirse a una estructura clásica y jerarquizada deja paso a hechos independientes que tejen un paralelismo en la correlación de sus enunciados.

La tesis se ha dividido en tres capítulos que desarrollan un recorrido a seguir en esta personal confrontación existencial y artística que investiga los procesos y dificultades inherentes que todo individuo atesora en la búsqueda moderna del habitar, y un cuarto capítulo de conclusiones. El primer capítulo se ha subdividido en nueve temas con sus subsiguientes apartados.

El primer tema nos remite a presentar el concepto arquitectónico como base sustancial del proyecto artístico contemporáneo. El primer paso a seguir es constatar como históricamente el referente de la arquitectura después de pasar diversos avatares se ha refrendado y articulado como parte fundamental del ámbito del arte. Seguiremos valorando los nuevos ejes formales y conceptuales que la arquitectura contemporánea presenta como enunciados hacia una nueva dimensión del habitar. Puntuaremos seguidamente el actual trasvase enriquecedor de ideas y proyectos que se ha dado entre el mundo del arte y otros muchos ámbitos como en este caso la arquitectura. Para finalizar reseñando el diálogo actual que existe bajo la denominación de instalación entre la realización de la idea artística y el espacio donde se enclava y vive dicho proyecto.

El segundo tema introduce el concepto de habitar como clave para desentrañar la relación que conforma el individuo con su espacio vivencial. La desaparición de las “viejas” formas de habitar no han propiciado con el auge de la arquitectura moderna la realización utópica de la felicidad colectiva. La evolución coherente y social de nuevos modos de habitar ha quedado en detrimento a la imposición indiscriminada de construir y edificar.

El tercer tema hace referencia a concretar a través de pequeñas pinceladas lo que denominamos casa burguesa, su formación y posterior evolución hasta nuestros días. El tránsito del modelo rural medieval hacia la proliferación de las ciudades recondujo el sistema arcaico hacía una sociedad individual donde el ciudadano posee un espacio íntimo aceptado por el Estado. La hegemonía del sistema burgués hasta nuestros días es la base social y económica que permite desarrollar todos los parámetros que han dibujado el esqueleto de lo que denominamos vivienda contemporánea.

La noción de confort aparece en el cuarto tema focalizando su desarrollo en base a las pautas histórico-sociales que el vocablo simboliza. La noción de confort está imbuido totalmente por el sistema económico y social burgués que nos acerca a una ideología de la experiencia de habitar unidimensionalmente, desde la individualidad.

El apartado quinto se pregunta sobre la conciencia de las relaciones históricas de los géneros, masculino y femenino. El género constituye una construcción cultural que ha legitimado el mundo de lo doméstico dentro del universo mujer. ¿Existe una manifestación en la cultura visual actual que intenta redefinir ciertos estereotipos?. ¿El signo casa siempre vinculado a lo no oficial y público se expresa en la identidad de la mujer de la misma manera que en el hombre?. Se puede decir que muchas de las obras artísticas en clave femenina y que trabajan acerca del concepto casa intentan producir un nuevo sujeto político.

En la casa y sus enseres, tema sexto, introduzco apuntes antropológicos que me sirven para apoyar el inicio de una teoría de las necesidades del individuo arcaico. La casa y sus objetos empieza a ordenarse inicialmente no en base a un consumo de bienes sino más a una exigencia cultural, una función social de prestigio y distribución jerárquica. Desde la antropología revalorizamos las cosas y por ende el objeto artístico, desde un planteamiento discursivo y simbólico que genera una alternativa al condicionamiento de objeto, sometido a su alienación por el poder transfigurador de la mercancía burguesa.

El séptimo apartado reflexionará hacia el concepto de domesticidad del objeto cotidiano. El objeto cotidiano como parte esencial del hombre cultivado que se aleja del orden de lo salvaje, que se niega a ser domesticado. Ampliaremos esta noción desarrollando históricamente el ámbito de lo doméstico en sus pulsiones netamente artísticas.

En el título octavo nos acercamos a la noción de objeto, se intentará tejer un paralelismo entre referentes psicológicos y filosóficos. El objeto doméstico en nuestro estudio es el aglutinante que conforma todo el espacio casa, describe su personalidad y caracteriza tanto el territorio privado como al individuo que lo habita. Indagaremos en las diferencias que fijamos entre el objeto y el objeto artístico.

Y por último el noveno tema se centrará en una visión artística que subvierte la idea de bienestar en el mueble doméstico. Desde las pautas que acompañan mi proceso artístico entablaremos un diálogo crítico entre la estética como mensaje y ejecución de trabajo que refleja la angustia existencial en el coto cerrado del espacio íntimo.

El segundo capítulo aborda desde una mirada mucho más clasificatoria la exposición de referentes artísticos y arquitectónicos contemporáneos que han priorizado en su temática el escenario del habitar. La elección de artistas y arquitectos se ha formalizado queriendo y buscando encontrar conexiones con mi propio proyecto artístico y con parámetros que pueden generar una visión poliédrica de las disfunciones de las que participan las diferentes geografías del habitar.

El tercer capítulo se centra en abordar de una manera más personalizada toda la evolución de mi trabajo artístico y conceptual creando metáforas

con referentes literarios, arquitectónicos, filosóficos y plásticos. Este capítulo se subdivide en dos subtítulos en el primero de ellos, “Memoria de una casa esencial”, puntualizo brevemente los impulsos y condicionantes que me llevaron a adquirir y reflexionar acerca del concepto de una vivienda propia. El segundo apartado y desde un punto más descriptivo técnicamente dibuja la geografía autobiográfica y territorial de mi casa particular. Se construye y describe, a grandes rasgos, el escenario creado con la tutela de un arquitecto para armar mi coto doméstico.

El segundo título del capítulo III se centra en abordar desde una posición especulativa guiones y puentes que enlazan mi proyecto artístico con vías de pensamiento y exponentes visuales. En el apartado inicial me posiciono en los ejes argumentales de Derrida para apropiarme del concepto de deconstrucción. En el segundo apartado, “La casa de Zaratustra” describo fuertes paralelismos con la perspectiva ideológica y plástica del conjunto de “Casas-patio” de Mies Van de Rohe. Me siento cercano a la casa como imperio del yo, a la casa particularizada ajena a todo tipo de colectividad en la cual Iñaki Ábalos en su libro “La buena vida” desgrana desde una visión de ideario existencialista. En el tercer apartado presento mis muebles-esculturas como artificios que se apropian de identidades, el mueble se convierte en sujeto pasivo productor de analogías del comportamiento humano y personalidades encontradas y alienadas. El último apartado de la tesis también reafirma las coordenadas de Hegel y Marx acerca de la atadura al objeto capitalista como principio de alienación y carga identitaria.

Todo el capítulo tercero adquiere el formato de conclusión final al texto de tesis anterior, dicha conclusión ejemplifica y recoge mi proyecto artístico sobre la escenografía doméstica occidental. Esta última parte se acompaña de citas y críticas sobre mis instalaciones expositivas y mis piezas escultóricas presentadas en fotografías de gran formato. Siguiendo el camino a través de mis exposiciones actuaremos y nos interrogaremos en base a las prácticas artísticas que he generado y volviendo la vista atrás reelaboraremos el debate conceptual que he construido en los dos anteriores capítulos y que nos ejemplifican las conclusiones finales.

En definitiva el proyecto artístico que llevé desarrollando hace cuatro años se hace eco de la interrogación contemporánea actual que deriva hacia la búsqueda de “la casa”, de ese espacio doméstico estanco donde el hombre habita desde el conflicto. La nueva vivienda tendrá que configurarse como un espacio mutable y flexible, que se adapte a las nuevas tendencias tanto de la vida individual (espacios lúdicos o de relax, independencia del resto de la unidad familiar) como la modificación de costumbres sociales y la reintroducción del trabajo profesional en casa. Por todo ello la casa del individuo contemporáneo nos predice, Corigliano en el libro *Tempo spazio identità*, tendrá que ser neutra, sin signos recordatorios del pasado; esto supone a la vez una cierta dificultad para fijar la “forma” de la casa, que en todo caso deberá corresponder a un espacio “expresivo”.

La tesis que nos ocupa intenta captar, también, la búsqueda de nuestra propia identidad como individuos perdida en espacios mutables que reflejan una época sin ideologías ni objetivos compartidos.

Aproximarse e investigar las diferentes perspectivas que la arquitectura contemporánea recoge en torno al ámbito de la domesticidad y la regulación socio-económica del recinto de aquello que denominamos vida privada genera un universo de controversias.

Pero no solo quiero ofrecer la dimensión de nuevas corrientes tecnológicas y estéticas acerca del signo casa, la misión importante es intentar conectar diversas ramas como son el arte, la filosofía, la historia... y mi biografía personal y artística produciendo una amalgama que cuestione nuestro coto íntimo.

Nuestro hábitat es el reflejo de nuestra sociedad, los objetos que nos rodean desvelan nuestra historia e ideología presente. La experiencia de habitar cada vez crea más reglas complejas, articulaciones morales que desarrollan y diseñan nuestro territorio vivencial. Hoy más que nunca el construir y habitar se manifiestan desde un posicionamiento subjetivo alejado de la colectividad, reflexionemos acerca de las carencias y conflictos que genera nuestro arquetipo casa.

En definitiva al cultivar y ordenar un espacio lo estamos definiendo y al mismo tiempo delimitando. Paradójicamente creamos en nuestra sociedad burguesa un marco generador de unas relaciones socio-económicas que construyen culturalmente la existencia familiar y subjetiva común.



Mies Van der Rohe.
"Casa Esters". Krefeld, 1928.

“Porque he descubierto una gran verdad. A saber, que los hombres habitan, y que el sentido de las cosas cambia para ellos según el sentido de la casa. Y que el camino, el campo de cebada y la curva de la colina son diferentes para el hombre según compongan o no un dominio”.⁶

Saint Exupéry

CAPÍTULO I

I.I. LA ARQUITECTURA COMO LENGUAJE INTRODUCTORIO Y MEDIADOR EN EL PROYECTO ARTÍSTICO

Divagaciones acerca de la consecución del hecho arquitectónico como referente artístico.

La arquitectura se singulariza al construir todo su corpus estético en base a la necesaria expresión de la matemática y la geometría, es la más racionalista de las artes, la más cercana al discurso de la ciencia, siguiendo sus principios funcionales y constructivos; y es la que más utiliza su propia tradición, ya que se provee de las imágenes de su memoria histórica.

La causa de las singularidades anteriormente citadas promueve que los debates estéticos de la arquitectura hayan transcurrido un tanto marginales respecto al debate central de las artes. Es un hecho recurrente en los discursos estéticos a partir del S.XVIII, empeñados en establecer una jerarquía entre las artes, el recelo y la adjudicación, de situar la arquitectura en el último lugar del entramado artístico.

Las concepciones estilísticas más elaboradas, aquello que margina a la arquitectura es todo aquel bagaje de utilidad y tratamiento funcional de la materia. Kant, en su *Crítica de la facultad de juzgar*, la clasifica dentro del concepto de las “artes de la forma”, y, dentro de las artes de la forma, entre aquellas que expresan una “verdadera sensibilidad”, juntamente con la escultura, enfrentadas a las que expresan una “apariencia sensible”, centradas en la pintura.

Otra cuestión, según Kant, diferencia la arquitectura de la escultura: la necesaria conformidad de la arquitectura a un fin, concretamente un fin arbitrario. Arthur Schopenhauer, en su obra central *El mundo como voluntad y como representación*, también vuelve a insistir en la materialidad de la obra arquitectónica que la separa de la búsqueda de los ideales más etéreos de la estética. La arquitectura rinde sus objetivos a una necesidad vital y le impide asumir una verdadera función estética, que bajo la concepción de Schopenhauer, que sigue la de Kant, consiste precisamente en la suspensión de la voluntad, es decir, el desinterés.⁷

Hegel, sin embargo, en sus *Lecciones de estética* destaca el papel primordial de la arquitectura en la historia de la humanidad, pero confiriéndole un primer esbozo de esta historia oscura y pesada: *Sus materiales proceden de la vulgar materia exterior, bajo formas de masas mecánicas y pesadas. La hechura de esos materiales es una hechura exterior, ejecutada según las reglas abstractas de la simetría*.⁸

⁶ Exupéry, Saint. “La Citadelle”, Gallimard. Paris. 1959. Pág.517.

⁷ Schopenhauer, A. (1998, 173)

⁸ Hegel, G.W.F. “Lecciones de estética”. Ed. Península, Barcelona, 1997. Pág 146.

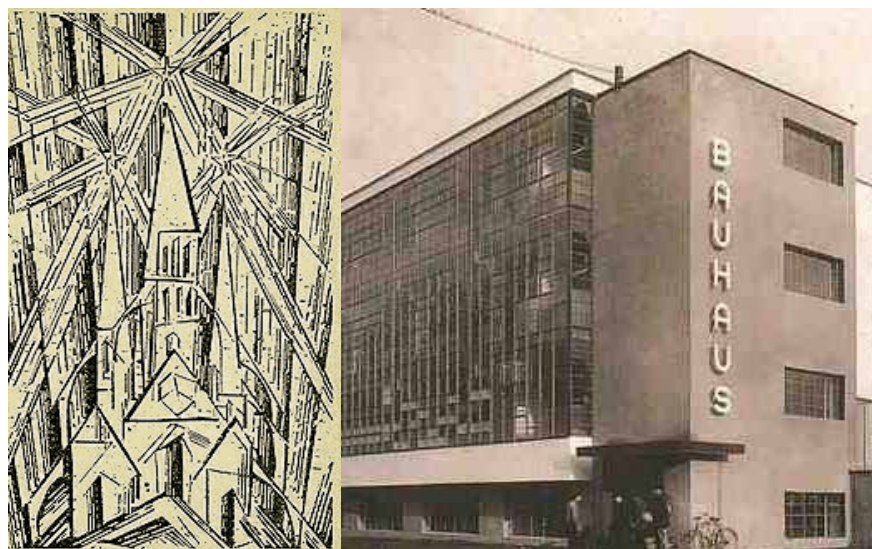
Lo mencionado anteriormente por Hegel nos ejemplifica el debate marginal con el cual la arquitectura debe pervivir para igualarse como uno más dentro de la familia de las Bellas Artes. El campo real de lo construido entra en antítesis al campo abstracto de la espiritualidad en el arte, a su falta de principios de funcionalidad y de objetivación dentro de aquello que denominamos realidad.

Los posteriores y sucesivos episodios de vanguardias han recuperado el papel central de la arquitectura dentro de la jerarquización de las artes. Es así como el Romanticismo acomete desde una visión netamente poética y de crisis la sacralización del arte bajo un punto dramático de tensión. El punto de fricción arranca en los románticos hacia el auge de la situación poética vista como si fuera un acto de sacrificio y singularizando esta situación en base a una exaltación marginal. El mismo modelo a seguir inquieta en la arquitectura que se dibuja como matriz generadora de las artes, idea explotada radicalmente por la música en las exposiciones wagnerianas.⁹

El Simbolismo, que se desarrolla en Francia en la segunda mitad del Siglo XIX, también nos muestra un nuevo esquema dentro de la comunidad de las llamadas Bellas Artes. El misterio de la belleza subyace en la afirmación de cualquier medio, ya sea sonido, palabra, color o forma que justifique la finalidad de una búsqueda común.

La Inglaterra del Siglo XIX y su arquitectura neogótica, así como más tarde el Expresionismo alemán revitalizan las artes aplicadas y toda la manufacturera artesanal, estos oficios se reúnen en el continente arquitectónico, el recinto simbólico donde todas ellas se unifican.

A partir de la primera postguerra nace el discurso utópico sobre la catedral de vidrio, las imágenes ilusorias de Taut conforman el medio de la arquitectura como concepción de obra de arte total. Y más tarde la escuela Bauhaus encabeza su primer programa con una imagen de la catedral de vidrio, realizada por Feininger, la arquitectura y todos los oficios que la comprenden serán el valor de cambio para la construcción de una nueva sociedad. El trabajo artístico no tendrá ya como objetivo inventar formas nuevas porque sí, sino contribuir, por medio de estas formas, al enriquecimiento de la vida cotidiana de los hombres.



⁹ Morales I.D.S., Lorente, M, Montaner, J.M, Ramon,A, Oliveras, J (2000, 85)

Lionel Feininger. "La catedral de vidrio". 1919. Grabado en madera.

Walter Gropius. "Edificio Escuela Bauhaus". Weimar, 1919.

Como hemos mencionado anteriormente la arquitectura se enaltecerá después de todos estos postulados postrománticos, en el Siglo XVIII todas las artes se definen excepto ella, ya que con anterioridad viajó dentro de unos esquemas mucho más funcionales y colectivos.

Y es desde la caída de la gramática ornamental de la tradición clásica cuando las individualidades proyectarán una serie de obras que describirán y completarán el lenguaje arquitectónico como parte del corpus de las artes.

Desde las obras desnudas de Adolf Loos, hasta la expresión del volumen vacío de la iglesia de la *Tourette* de le Corbusier. Desde la aparición brusca del ladrillo en los planos elementales de Mies van der Rohe, hasta la evanescencia de las urnas cristalinas de sus obras posteriores; pasando por los artificios geométricos fríos de John Hejduk y de Peter Eisenman, tan alejados de la materia en su abstracción formal que parecen arquetipos platónicos flotantes...¹⁰ todos estos ejemplos nos retraen al papel primordial y de referencia que nos aporta la arquitectura en los devaneos con las poéticas contemporáneas.



Así el tópico a deconstruir es el carácter utilitario de la arquitectura que lo aleja del concepto de arte como valor simbólico. Muchos de los espacios arquitectónicos se conforman a partir de una mezcla de un útil para la supervivencia y, a la vez, una expresión simbólica que da forma a una idea, a un proyecto de pensamiento.

¹⁰ **Llorente, M.** "La unió de les arts. El paper de l'arquitectura" incluido en el libro "Introducció a l'arquitectura. Conceptes fonamentals". Ediciones de la Universidad Politècnica de Catalunya. Edicions U.P.C. Barcelona, 2000. Pág 91.

John Hejduk. "Las torres de Hejduk". 1992. Fundación Ciudad de la Cultura, Galicia.

Actualmente el problema de la arquitectura en esta sociedad globalizada se basa en la construcción masiva de viviendas, la especulación inmobiliaria rige los anacronismos positivistas que siguen materializando una forma de vida bajo una idea arquetípica en torno al lugar común casa. Este ensayo interpreta el acercamiento estético y filosófico a los postulados que gravitan en torno a los aspectos de la arquitectura más avanzada, de los caminos de la vanguardia de la arquitectura. En muchos casos una arquitectura minoritaria y que manifiesta el afán de singularidad del individuo, tanto del arquitecto, como del sector de sociedad que representa. Pero en todo caso unas propuestas, que raramente llega al gran público; queda lejano en un panorama en que la rentabilidad económica describe la personalidad de nuestra actual vivienda.

En un artículo de Luis Fernández-Galiano nos introduce la visión crítica que acontece los nuevos ejes formales y sociales de la arquitectura contemporánea: *La formidable versatilidad de la técnica contemporánea permite construir casi cualquier cosa, evitando a la arquitectura la disciplina rigurosa de la necesidad y situándola bajo el signo de una espontaneidad narcisista que con frecuencia desemboca en atolondramiento formal y caricatura de la libertad artística.*¹¹ La cita anterior personaliza el ámbito de la arquitectura pública pero también genera un paralelismo con la situación y concreción de la vivienda doméstica.

Hoy más que nunca los límites clásicos de la arquitectura han sufrido una profunda transformación y la construcción de la casa contemporánea se infiere en la búsqueda de soluciones que alertan y contribuyen a tomar mayor conciencia acerca de la manera de habitar estética y éticamente nuestra intimidad, de repensar nuestro coto privado y de afrontar que nuestro posicionamiento no describe ideologías neutras sino que nos aboca a un tipo de estructuración económica y social.

El nacimiento y posibilidad de un nuevo sujeto nos conducen a una relación más compleja entre el individuo y su mundo, quizá a una relación menos alienada y mucho más meditada entre el marco físico exterior, el espacio público, y nuestro refugio pequeño burgués. Un marco de convivencia donde el hombre desarrolle un espíritu crítico enfrente la vivienda, la comunidad y el lugar.

Actualmente la inactualidad de un modelo de vivienda, activo durante un siglo en la hegemonía de la cultura burguesa ha generado un conflicto en el modelo de casa. El hogar como estuche que custodia los valores morales, éticos, en definitiva nuestra memoria histórica se están resquebrajando.

El debate de esta tesis no se centra únicamente en abordar las paradojas del modelo arquitectónico actual ni su inclusión dentro del ámbito artístico, por otra parte ya apoyado anteriormente. El trabajo proyectual se basa en evocar la percepción psicológica que barajamos en nuestro subconsciente al delimitar la casa ideal.

Construcciones de refugio, casas que son referentes y ejes de privacidad, sustentan el territorio doméstico como arquitectura de

¹¹ **Fernández-Galiano, Luis.** "En casa del enemigo" *Babelia, el País*, sábado 11 de septiembre de 2004, pág. 20.

percepción afectiva . Hoy por hoy nuestro dominio privatizado nos depara interrogantes e incertidumbres acerca del modo de habitar y de crear nuestro entorno, reflejo del yo individual.

Mi proyecto artístico intenta detenerse, indagar y cuestionar mis propios temores vivenciales. Confrontar mi territorio, mi utópica construcción residencial con una actitud claramente inquisidora que tambalee los pilares de ese sueño de morar en la placidez.

En la búsqueda infructuosa de esa casa ideal, la arquitectura se agencia el papel de escenario de conflictos e interrogantes, de fuente de controversias que ejercen de vía expiatoria a todo una poética individual.

La arquitectura conceptual nuevas coordenadas acerca de la estética del habitar.

“Este siglo... es el siglo del destierro generalizado, donde nadie está en su lugar.”¹²

Marc Augé

Actualmente la construcción de los conjuntos urbanos de nuestra sociedad se concretan en enormes bloques de viviendas, viviendas pequeñas en un entorno de especulación y falta de interés en organizar un hábitat que cubra las necesidades de sus ocupantes. Los proyectos arquitectónicos al no plantarse como primer objetivo las necesidades vitales de sus usuarios renuncian a la labor social para acercarse al simple problema económico-comercial.

En el ámbito de relaciones y referentes más extremos entre sociedad y arquitectura no podemos despreciar la que se nutre de una influencia claramente *vanguardista*. Aparecen los espacios arquitectónicos que no surgen tanto de las ideas derivadas del análisis del entorno social sino de un concepto que intenta dar cabida a este entorno social.

Esta visión del mundo, a través de una óptica culturalista de la realidad se basa en la percepción autónoma del artista, en la cual existe una aspiración de superar la realidad preexistente en base a postular nuevos interrogantes artísticos. La emergente idea de arquitectura abierta a la interpretación conjugando las técnicas del nuevo modelo artístico preconizado en la actualidad, permite dibujar una arquitectura culturalmente sofisticada donde el valor incide en su aspecto más creativo.



¹² **Augé, Marc.** “Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad”. Editorial Gedisa. Barcelona.2001. Pág 44.

Joel Sanders. “House for a Bachelor”. Minneapolis Project. 1998. Catálogo de la exposición Cases-impròpies. MACBA.

Esta tendencia *vanguardista* circula en colectivos reducidos y en muchos casos se trata de una arquitectura minoritaria que se publica en revistas y libros especializados y que intenta transgredir los modelos del mercado con un afán válido de investigación y singularidad y refuerza los vínculos con instaladores y creadores de arquitecturas y ambientes efímeros.

Un ejemplo de lo citado anteriormente nos remite a señalar la exposición titulada **Cases-impròpies**, organizada por el MOMA de Nueva York y el MACBA de Barcelona en el año 2001. En esta exposición se ofrecen diversas experiencias y reflexiones acerca de la casa y la privacidad en la cultura actual mediante más de 30 proyectos arquitectónicos. Nuevos espacios domésticos, que interpretan los nuevos sentidos del habitar y los condicionantes y transformaciones económicas y sociales que los medios de comunicación y tecnología han proyectado en el signo casa.

En dicha exposición encontramos vivo ejemplo de conceptos como el de flexibilidad y provisionalidad en la vivienda que se apuntan en trabajos como el de la casa modular llamada M'House del equipo Actar de Barcelona. Esta casa se estructura a través de módulos, los cuales permiten variar los espacios, materiales, colores... derivando su funcionalidad a las características de un individuo desarraigado a la noción de permanencia.

Shigeru Ban (Tokio) nos ejemplifica en su casa de piel de vidrio denominada muro cortina, la intencionalidad de eliminar la separación entre espacio privado y espacio público a través de un soporte exterior de planos de vidrio y de cortinas de tela que abren el espacio doméstico al espacio urbano del barrio.



Shigeru Ban. "Curtain Wall House". 1995.
Tokyo.

La vivienda cibernética esta representada por el denominado espacio virtual de Alejandro Zaera (Toquio y Londres). No existe una función determinada para las habitaciones de la casa, sucumben a un mestizaje funcional. También hay que destacar el paisaje artificial que pretende superar las coordenadas del mundo real, de interior-exterior, alto-bajo, público-privado, norte-sur etc.

La casa de Loft de Lupo y Broman (Nueva York) se condiciona a la multifuncionalidad de una sola planta libre en la que el habitar y el trabajo se unifican espacialmente.



Por último mencionar el espacio vital de la casa Clota de Miralles y Tagliabue (Barcelona). Una casa de barrio donde todos sus elementos preexistentes se aprovechan y en la cual el tiempo exterior de la casa, acaba marcando la vida de sus residentes.

Dentro de una perspectiva paralela y enclavada como un género de instalación, no podemos obviar las **project room**, la habitación, pieza de espacio habitable que ejerce como escenario de la vida del individuo, de la mano de los artistas conceptuales. Xavier Maistre en sus relatos *Viajes alrededor de mi cuarto* nos propone un periplo al simbólico terreno de la metáfora y lo doméstico: *Desde mi butaca, yendo hacia el norte, se descubre mi lecho, que está colocado al fondo de mi cuarto y que forma la más agradable perspectiva*.¹³ En este caso el cuarto de una vivienda es tomado, por extensión, como el mundo entero.

¹³ Maistre, de X . "Viajes alrededor de mi cuarto y otros relatos". Espasa Calpe, Madrid, 1999. Pág 23.

Enric Miralles, Benedetta Tagliabue. "Casa a la Clota". 1998-99. Barcelona.

Situándonos, también, en un enclave geográfico cercano en el marco de la programación de la *Biennial Visions de Futur 2002-03*, que se centro en el tema “*In situ. Context local, Espais reals*”, la Fundación *Espais* presento la exposición *Existenzminimum* del artista Domènec. Domènec a partir de un edificio emblemático del arquitecto Mies van der Rohe adapta dicha obra monumental a una escala humana y la convierte en un habitáculo móvil. Una casa imposible que genera un debate acerca de los graves problemas urbanísticos y de vivienda.

Dicha exposición participaba de un *Workshop* con el significativo título “*Habitar sense deixar rastre*”, un taller que relacionaba las artes visuales con su contexto de producción y ejercía un análisis sobre las microarquitecturas y los vínculos entre arte y arquitectura-urbanismo.¹⁴



¹⁴ **Papers d'Art** (2r trim.2002/4rt. trim. 2002, 28)

Mies van der Rohe. “Monumento a Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht”. Berlín, 1926.

Domènec. “Existenzminimum”. Instalación a la Fundació Espais. Girona, 2002.

También no debemos dejar de mencionar dentro del Any del Disseny en Barcelona 2003, una exposición temporal que bajo el título de “*Living in motion*” nos presenta unas directrices de diseño y arquitectura para vivir con flexibilidad.



A lo largo de la historia la necesidad de que el hábitat doméstico se adaptará a las necesidades del individuo y su entorno inmediato ha generado diversas innovaciones que se ejemplifican en las nuevas estrategias de la arquitectura y el diseño contemporáneo. La característica más implícita del hogar hasta nuestros días había sido la noción de abrigo y seguridad pero nuestra flexibilidad laboral y social actual, los movimientos migratorios son hoy más que nunca ejemplo de nomadismo, han reorganizado las pautas sedentarias del individuo y sin duda el entorno donde cobijarse.

El mundo actual, con su creciente movilidad y su red de comunicaciones planetarias, plantea nuevas necesidades en la búsqueda de una organización flexible del espacio doméstico y sus funciones. Como nos ejemplifica Javier Echeverría en su libro “*Cosmopolitas domésticos*”: *Las telecasas están rompiendo el cerco espacial y temporal al que habían estado sometidos los hogares por sus entornos sociales y están posibilitando la urbanización e incluso la cosmopolitización de los ámbitos domésticos. A través de ellas la civilización ha entrado en el domus, en dura pugna con las culturas locales hasta ahora imperantes. Las casas se han abierto a otras culturas y se han internacionalizado. Los espacios domésticos disponen de representaciones del modo de pensar y de actuar en otras partes del mundo, y por ello se hacen más cosmopolitas.*¹⁵

El habitante que quiera vivir su presente tendrá que ser consciente de abandonar sus costumbres para proyectar su existencia y su casa en base a nuevos programas. El nuevo entorno doméstico se está volviendo permeable.

La cita anterior de Echeverría ejemplifica algunos aspectos de la exposición *Living in Motion* donde la casa portátil se presenta como una posibilidad a estas vivencias casi virtuales y en continuo movimiento. Con este fin se presentaron un amplio espectro de posibilidades relacionadas con la flexibilidad de la vivienda, la exposición reunía unos ciento cuarenta objetos de uso doméstico procedentes de diferentes culturas y más de trescientas imágenes de ejemplos adicionales, todo ello ordenado por diferentes ámbitos de acuerdo con sus funciones y utilidades: montar y desmontar, plegar y desplegar, adaptar, combinar, transportar y vestir y llevar consigo.

Cronológicamente previa a las anteriormente citadas muestras nos encontramos la exposición titulada “*Miradas Impúdicas*” que se presentó en el espacio de la Fundació “La Caixa” en el año 2000.

Gae Aulenti. Mesa “Tour”, 1993. FontanaArte spa., Milà, Itàlia.

Eduard Böhlingk. Caravana “Markies”. 1986-95. Holanda.

awg_AllesWirdGut. Vivienda “TurnOn – urban.sushi”. Maqueta de 2002, escala 1:1. Viena, Àustria.

¹⁵ **Echeverría, Javier.** “Cosmopolitas domésticos”. XXIII Premio Anagrama de Ensayo. Colección Argumentos. Ed.Anagrama. Barcelona, 1995. Pág 199.

Dicha exposición inicia un preámbulo en el sentido de acercarnos y constatar, no desde una visión netamente arquitectónica, la pérdida de intimidad en nuestro territorio doméstico coetáneo. El ámbito del hábitat genera secuelas, nuestro territorio se ha convertido en un espectáculo, un espacio privado abierto a las miradas. *Miradas Impúdicas* recogía la visión de 12 artistas que demostraban como la pérdida de intimidad forma parte intrínseca de nuestra época. Entornos domésticos y arquitectónicos a través del medio fotográfico nos presentaban el signo casa y la vida cotidiana que acontece en ella como un paraíso perdido.¹⁶

Citar a Todd Hido artista presente en la exposición "*Miradas Impúdicas*" su obra se hacía eco de esos nuevos ejes que canalizan la nueva dinámica del habitar. Sus fotografías nos presentan la casa como protagonista, un protagonista que deja de ser lugar para convertirse en personaje. Una serie de exteriores que nos dibujan como único referente de que la vivienda es habitable su iluminación interior. Testimonio del anonimato más absoluto nos habla acerca del desarraigo del hábitat: la vivienda se convierte en un ente individualizado y a la vez alienado.



Mencionar que en el tercer aniversario del 11-S, la Tate Gallery londinense presentó en el año 2004 la recreación de la casa de Bin Laden. Reconstruida por los artistas británicos Ben Langlands y Nikki Bell. La casa de Osama Bin Laden es la celda de un asceta, una cabaña de piedra, adobe, ladrillo y madera. La casa de nuestro enemigo público número uno se torna un alegato al arte povera, que nos traslada a un espacio deshabitado de arquitectura elemental y depurada.



¹⁶ **Delgado, Manuel; Olivares, Rosa.** "Miradas Impúdicas. Foto-vídeo-film-websites" (catálogo). Edita Fundació "La Caixa". Barcelona, 2000.

Todd Hido. "Sin título, 1948". 1999. 53'3 x 63'5 cm. Tiraje cromogénico. Stephen Wirtz Gallery, San Francisco.

Ben Langlands y Nikki Bell. "La casa de Osama Bin Laden". Vídeo. Premio Turner 2004.

Desde otra perspectiva más profesional el mes de abril del 2005 ha abierto sus puertas en la Fira de Barcelona el Salón Internacional de la Construcción, Construmat, una feria que cada dos años pone sobre la mesa los retos que los profesionales tienen por delante. El punto cumbre en el análisis de las tendencias en el diseño de los nuevos edificios será, como en ediciones anteriores, la presentación del proyecto Casa Barcelona. El proyecto gira en torno a un único concepto: perfectibilidad, en síntesis el objetivo es conseguir una vivienda que se adapte a las necesidades de los habitantes.

En estos días en que el gran debate político ha estado centrado en la propuesta de la ministra de vivienda socialista, María Antonia Trujillo, que presentaba la posibilidad de incluir dentro de la normativa actual un nuevo plan de vivienda protegida de pisos de 25 a 30m². Dicha perspectiva ha tenido su visión en el mismo Construmat con la propuesta frontal de APTM (acrónimo de apartamento) y que bajo la coordinación del arquitecto Josep Bohigas ha dirigido un proyecto en el que la idea consistía en plantear viviendas de bajo coste y construcción sostenible, que tuvieran la capacidad de adaptarse a las nuevas viviendas sociales.

Los seis participante del proyecto APTM han sido el despacho de Iñaki Abalos & Juan Herreros, el arquitecto catalán Gustavo Gili, los estudiantes Serio García, Jorge Cortes y Borja García, el estudio de Lacaton & Vassal, un estudiante balear Miquel Suau y el arquitecto sevillano Santiago Cigureda.



Ábalos & Herreros. "Proyecto APTM, Construmat". Barcelona, 2005.

El proyecto de Abalos & Herreros se basa en una unidad de mayor volumen del espacio habitual con una pared tecnificada, capaz de incorporar instalaciones, que acoge también el almacenamiento. De esta manera el espacio liberado queda vacío para usos imprevistos. La principal novedad de la vivienda es el hortus conclusus, una huerta dentro del estilo de vida mediterráneo. El edificio tendría un jardín de uso colectivo y se compartiría el gimnasio, la sala y la lavandería.

Gustavo Gili nos habla acerca del concepto *Container Housing* y se presenta más que como un objeto arquitectónico como una propuesta de vida. El prototipo se basa en la división de dos espacios domésticos. El primero es un espacio inacabado, diáfano y neutro, “no jerarquizado” y el segundo es un espacio altamente equipado, compacto y muy tecnológico. El proyecto también se define por la idea de prefabricado y producción en serie en que los excedentes de contenedores marítimos serían aprovechados.

Santiago Cirugeda está acostumbrado a trabajar en proyectos que se escapan de las premisas del urbanismo convencional y rozan la experimentación artística y la filosofía social. Su proyecto para APTM fue el único que permanecerá construido, al menos durante un año, en el barrio barcelonés del Poble Sec. Cirugeda ha ocupado espacios públicos con contenedores y ha construido prótesis en fachadas, patios, cubiertas y solares. Lo más destacable del proyecto es la autoconstrucción y como nos sugiere su autor la identidad de la vivienda se hace mucho más nítida al incorporar la misma mano de obra del habitante.

Por último nombrar el proyecto de los tres estudiantes de Arquitectura Sergio García, Jorge Cortes y Borja García en el cual conciben su vivienda como un lugar de paso, un sitio en el que permanecer de 1 a 4 años, válido para estudiantes, inmigrantes o gente con movilidad laboral. La vivienda tiene que ir equipada para que el diseño de los muebles ya estuviese integrado con el de la vivienda y su espacio polivalente se adapta según avanzan las horas del día.

Todos estos proyectos de APTM citados anteriormente confirman y participan de esta tendencia que encontramos en la crisis actual de la familia nuclear. Los matrimonios tienen una biografía azarosa que obliga a la vivienda a situarse dentro de unos parámetros de transitoriedad, el incremento de solteros, la marcha de los hijos en plena madurez, la jubilación anticipada, el aumento de la esperanza de vida, todos estos factores inciden en la aparición de nuevas necesidades que la arquitectura y sus proyectos de hábitat han de contemplar.

Y este nuevo siglo que se nos presenta como el inicio de una nueva era que marca el apogeo de la ciencia y la tecnología sobre el humanismo, en el cual el procesamiento de la información rige y teje toda nuestra actividad cotidiana creará nuevos sistemas de entender la estabilidad de la vivienda, transformando los hábitos de vida y los viejos modelos relacionados con el espacio doméstico.

Los nuevos hábitos del individuo contemporáneo, su posicionamiento y estrategias a la hora de abordar el concepto de habitar genera unas tentativas artísticas y procesuales ejemplificadas desde el ámbito creativo que nos muestran unos parámetros en la dinámica del territorio privado.

Ejes para puntuar el estado del arte contemporáneo; asimilaciones e interdisciplinariedad

*“La estetización del sistema objetual actual en el ámbito artístico ha desvanecido su sentido específico, existe una pérdida del sentido de existir separado de lo artístico”.*¹⁷

José Luis Brea.

Dentro de las coordenadas históricas que tenemos hoy sobre la postmodernidad o en su defecto las poéticas explícitas del cercano siglo XX, el receptor del arte actual siempre se fija unos procesos culturales y semióticos entorno a la experiencia artística.

Puesto que la semiótica en un sentido amplio, ha sido sin dudarla una preocupación constante dentro del pensamiento contemporáneo, la vía de considerar y abundar en la teoría del *arte como lenguaje* ha sido una problemática dentro de la filosofía estética actual y concretamente dentro del horizonte estético a partir de los 60 y 70.

Los valores estéticos que definen el hecho artístico no son subjetivos, ni relativos, ni pueden reducirse a un modelo. W.Tatarkiewicz en su tratado de estética *Historia de las seis ideas*, reconoce la imposibilidad de aunar y englobar una definición unitaria de arte que no opte por soluciones unilaterales

De ello se deduce que la definición del arte se debe construir a partir de una visión poliédrica, de tal modo que el término arte englobe todas sus concepciones desde la puramente operativa a la intelectual y como no a la expresiva e individual. No hay que olvidar que las vías del arte contemporáneo se asientan bajo las directrices de la interdisciplinariedad, las fronteras se han diluido conformando un trasvase enriquecedor entre diferentes materias que no solo beben del plano puramente estético.

En el libro de G.Vattimo, *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, y en especial en el capítulo II *Poesía y ontología* se presenta la definición general con la cual se ha presentado a los diferentes manifiestos programáticos del arte de nuestros días denominados como *siglo de las poéticas*. Un fenómeno que tiene su origen en el romanticismo y que *no desarrolla un discurso técnico sobre el arte sino una reflexión sobre el significado del arte*.¹⁸

La muerte del arte, expresión ya anticipada por Hegel, y que nos reafirma en la dicotomía presente en nuestros días acerca del hecho artístico que ya no se adscribe tanto a un agotamiento sobre los diferentes lenguajes y discursos técnicos sino más bien ha entablar una reflexión profunda sobre el arte en sí.

El arte después de las filosofías positivistas y racionalistas se ve obligado a resolver su existencia y más concretamente autojustificar su posicionamiento vital a través de la teorización de su análisis filosófico. La Revolución Industrial genera por otra parte la modificación del entorno socio-económico del “artista”. El productor artístico ha de integrarse en la nueva industria cultural y olvidarse del artista *bohémien*. Como ejemplifica W. Benjamín en su texto *el Autor como productor-, el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo*

¹⁷ **Brea, José Luis.** “La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales”. Edita Consorcio Salamanca. 2002.

¹⁸ **Vattimo, Gianni.** “Filosofía, poesía: dos aproximaciones a la verdad”. Ed .Gedesa. Barcelona, 1996. Pág 34

podrá fijarse, o mejor aún elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción.¹⁹

En nuestra actual sociedad de masas, en esa *sociedad del espectáculo* como definiría Guy Debord a nuestro devenir histórico, el carácter ritual y de aura que se confería en el ámbito de la tradición a la obra de arte se ha devaluado confiriéndole el testigo a la función mediadora del lenguaje-palabra: *Hoy nadie puede acercarse al arte contemporáneo sin tener en cuenta los programas, las formulaciones "literarias", ni educarse sólo a través de la adquisición de una familiaridad con determinados mundos de formas, sonidos, etc.*²⁰

En su libro *La construcción social de la realidad*, Becker y Luckmann apuntan que es importante destacar que la relación de un individuo productor, y el mundo social, su producto, es y sigue siendo la dialéctica. *El producto artístico se sedimenta a través de la cultura y es desde su implicación en un profundo conocimiento de la misma que logramos desarrollar una visión de conjunto y a la vez subjetiva.*²¹ Es en el apogeo de las poéticas donde la crítica del discurso hablado y escrito fundamenta la construcción de los diferentes lenguajes.

La vocación ontológica del arte se vislumbra en su capacidad de imaginar nuevos mundos y por tanto un nuevo campo de significados, el discurso sobre la producción artística es el ámbito del goce estético: *la fruición estética se hace esencialmente interpretación y diálogo, en cuanto el reconocimiento estético de la perfección de la cosa, pasa a un segundo plano.*²²

Y la modernidad ese amplio ámbito de estrategias que nuestra cultura ha reciclado en estos últimos cien años y en el que parecen haberse alcanzado los límites del arte, dicen, esta llegando a su fin.

Como afirma Suzi Gablik en su ensayo *¿Ha muerto el arte moderno?, la aparición del arte moderno durante las primeras décadas de este siglo se debe a la fusión de una combinación de ideas, que forman la estructura básica de la sociedad moderna: la secularización, el individualismo, la burocracia, y el pluralismo.*²³

El destino del arte se inscribe en relación a cada una de las ideologías citadas anteriormente por Gablik?. No debemos olvidar que el mundo sagrado y de la tradición ha perdido su contacto con la espiritualidad en nuestra actual sociedad de masas y mass-media.

El avance de la ciencia y la tecnología ha destruido la visión mítica y divina que teníamos del hombre y su entorno y en consecuencia ha deslegitimado la autoridad moral del arte, desarraigándolo del camino de la tradición.

El espíritu postmoderno carece de un fondo o conjunto de prioridades grupales, las necesidades del colectivo se han volcado y focalizado en una cultura burocrática asimilada por un capitalismo feroz caracterizado por un consumo en masa y una visión mercantilista del arte. La singularidad, la visión individual del artista ha roto la baraja. Es así como se ha perdido la visión de conjunto, no existen modelos absolutos ni objetivos colectivos.

¹⁹ **Benjamin, Walter.** "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica". En "Discursos Ininterrumpidos", Vol.I. Ed.Taurus. Madrid 1973. Pág.125.

²⁰ **Vattimo.** (1996, 57).

²¹ **Becker, y Luckmann.** "La construcción social de la realidad". Ed.Amorrortu, Buenos Aires, 1972. Pág 81.

²² **Vattimo,** (1996, 81).

²³ **Gablik, Suzi...** "¿Ha muerto el arte moderno?". Editorial Herman Blume. Madrid.1987. Pág.16.

La deshumanización que experimento el arte en las primeras décadas del siglo pasado fue un revulsivo en contra del materialismo de las emergentes sociedades capitalistas. Malevich apostillaba que el arte ya no le interesa servir al estado y la religión. Ya no desea representar la historia de las costumbres; no quiere tener nada que ver con el objeto tal y como cree que puede existir en y por sí mismo al margen de los objetos.

El arte moderno ha asimilado una tendencia hacia la libertad y la abstracción, posicionándose en una autonomía y un individualismo carente del deseo de socialización y firmemente anclado en la revisión crítica de la tradición, fiel espejo de una sociedad solitaria y autista que se desmorona al no disfrutar de una realidad común.

En el libro de Lucy Lippard, "Six years: The dematerialization of the Art Object" , nos presenta la historia cronológica del período 1966-1972 en el que muchos artistas buscaron en contraposición a la pintura y la escultura la alternativa en inmaterialidad y variabilidad. Los neo-marxistas ingleses denuncia que este lenguaje críptico de nuestros días, no busca en sí la libertad artística si más no evoca una fantasía de la ideología burguesa.

En nuestros días asistimos a un acercamiento del arte a realidades cercanas y cotidianas que se reflejan en postulados documentales, en acciones de clara índole política o en propuestas "relacionales". *Dichas propuestas responden a la victoria de la estetización absoluta que no representa la disolución del arte sino todo lo contrario, su consagración institucional.*²⁴

La disolución del arte en la vida , su anhelo de distinción e interdisciplinariedad, también se ve señalado por el concepto de Bourdieu que apunta la idea que el gusto no descansa en condiciones objetivas del objeto sino en la capacidad distintiva que su consumo otorga a una determinada condición social.²⁵ Esa distinción se ha visto incrementada por la era del capitalismo global en la cual se ha sustituido el ámbito desarticulado de lo real que cobra sentido artístico en la llamada alta cultura.

El arte se sumerge así en una reflexión meta-cultural, en la que se busca la naturaleza de los códigos de identidad, sociabilidad y habitabilidad. Nuestro tiempo artístico se instala en *el análisis de los espacios de vida y uno de sus rasgos más comunes ha sido su predilección por explorar la habitabilidad del mundo desde la especificidad de sus fragmentos y desde el punto parcial de la experiencia diferencial.*²⁶

Claro ejemplo del pequeño retrato que presentamos en esta tesis acerca del mundo de lo doméstico y la interdisciplinariedad del arte lo podemos encontrar en la obra de Marina Abramovic , "La casa con vistas al océano", una performance instalación que se produjo en Noviembre del 2002 en la Galería de Nueva York, Sean Kelly.

En dicha obra Abramovic plantea la definición espacial de la experiencia contemporánea y nos ofrece una reflexión sobre los límites entre lo privado y lo público y la falta de comunicación de nuestra sociedad. La artista habitó en tres balcones yuxtapuestos e idénticos a la vista del

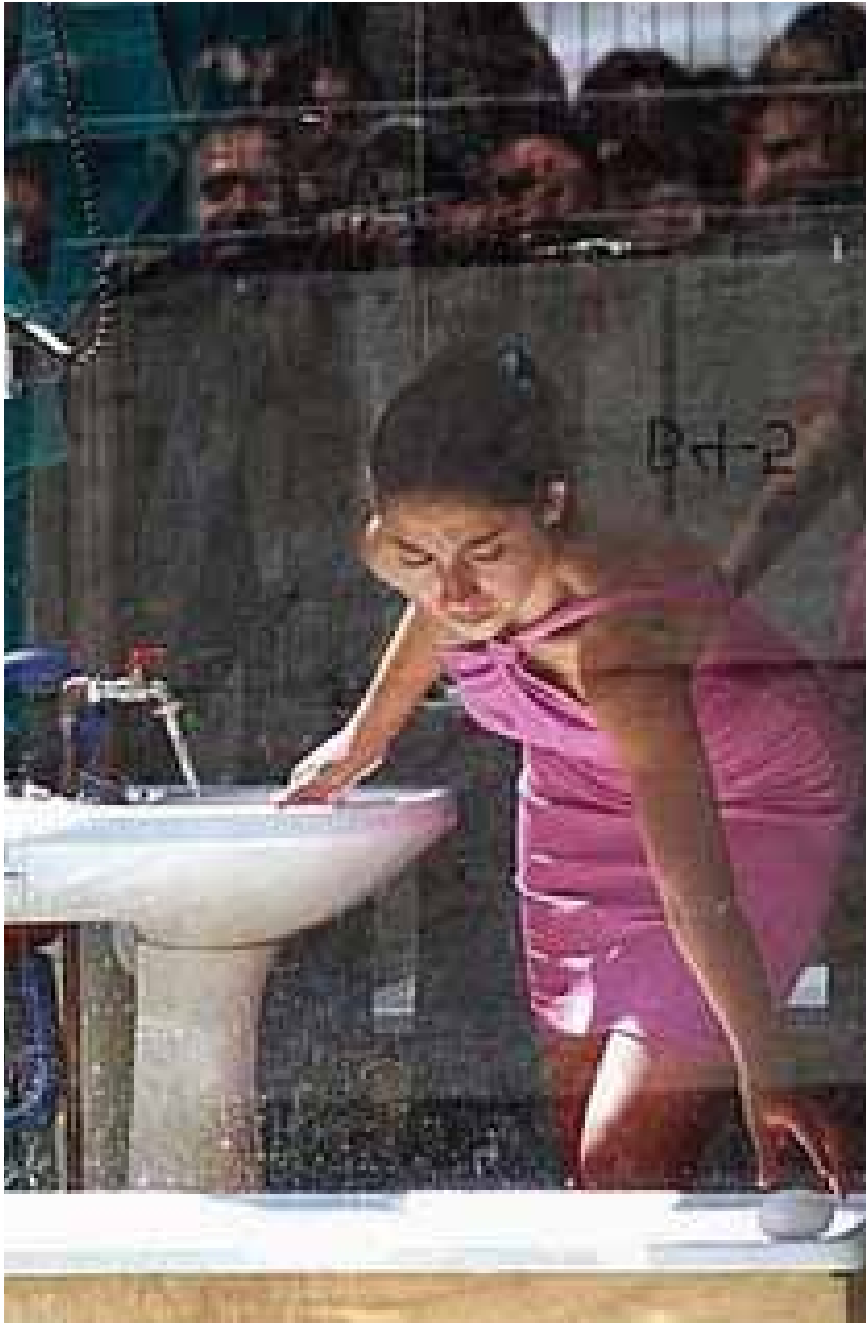
²⁴ **Brea, José Luis.** "La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales". Centro de Arte de Salamanca. Salamanca. 2002. Págs. 147 y ss.

²⁵ **Bourdieu, Pierre.** "La distinción. Criterio y bases sociales del gusto". Editorial Taurus. Madrid. 1988.

²⁶ **Carrillo, Jesús.** "Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual" en "Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI". Ensayos Arte Cátedra. Madrid 2004. Pág. 134.

público de la galería, la artista realizaba todas las operaciones cotidianas más íntimas. El gran Hermano se presentaba sin restricciones.

Recientemente también pudimos experimentar una versión similar “En casa de vidrio” de Arturo Torres y Jorge Cristi presentada en el centro de la ciudad de Santiago de Chile. Dicha casa estaba habitada por una pareja de actores que durante todo el día y la noche ejercían su vida cotidiana frente al estupor de la ciudadanía expuesta a la contemplación de una misma realidad cercana.



El proyecto citado anteriormente recoge todas las paradojas en que se encuentra el estado del ámbito del arte actual repleto de contradicciones, desacralizado, revisando modelos obsoletos de identidad los cuales son absorbidos y expuestos por una sociedad de la información cada vez más presente. La precariedad e inestabilidad de todo nuestro bagaje cultural se ve reflejado en un territorio artístico cada vez más enajenado.

Arturo Torres y Jorge Cristi. “En casa de vidrio”. Santiago de Chile, 2000.

El territorio específico del arte abunda en una crítica institucional asumida e inoperante, transita fugazmente hacia la temporalidad y el sentido efímero de las obras, se instala en una constante hibridación de técnicas y exploración de nuevos lenguajes en los cuales los límites difusos de las prácticas artísticas dificultan la alfabetización del posible espectador.

Las instalaciones, una nueva fórmula de diálogo entre el objeto escultórico y el espacio arquitectónico.

“El deseo de hacer instalaciones ha nacido de una modificación profunda de mi relación con el espectador(...). Es esencial que la discusión se entable entre yo y otro, otro que no se contente con expresar su entusiasmo o su placer, sino que sienta igualmente libre de discutir con mi obra, que aporte una mirada exterior sobre mi trabajo.”

Ilia Kabakov.

Después que Marcel Duchamp tambaleará los cimientos artísticos y los pilares ontológicos del arte desacralizando la obra de arte y manifestando las paradojas que la idea de objeto artístico marcaba en nuestra urdimbre cultural, el contenido y el continente del arte ya no fue lo mismo. La base científica del siglo XIX se sostenía sobre los principios del materialismo, posteriormente cederá a una filosofía del idealismo y el agnosticismo y es en dicho contexto donde Duchamp hallará las directrices del nuevo arte donde todas las supuestas verdades son cuestionables.

Este legado se pondrá en práctica cuando en los años sesenta y setenta el término instalación tome partido sobre el debate de la realización de la idea y su materialización. El campo de batalla estaba abonado para los artistas conceptuales, este colectivo despertó a la interconexión entre lo visible y la idea o la mera convivencia entre texto e imagen.

La crítica a la objetualización de la obra de arte, al mercantilismo de las galerías, al arte que se basa en el puro mercado queda reflejado en los movimientos del land-art, minimal-art, body-art, en el arte povera y en el arte de acción. *La instalación aparece en este contexto y surge como necesidad para indicar aquel tipo de trabajo artístico presentado en un determinado lugar, que no descansaba en un objeto, en una cosa específica, que no podía limitarse, definirse o acogerse a una forma determinada. Este término define aquellas propuestas cuyas variables exteriores a lo que se presentaba eran determinantes para su propia comprensión como arte.*²⁷

La instalación dibuja analogías desde la perspectiva de la escultura y encuentra en su organización espacial profundas intersecciones con la arquitectura. Es desde dicho ámbito donde la instalación nace como proceso especulativo de la escultura contemporánea que busca escapar de la escultura clásica en la cual el entorno de la pieza solo la emplaza.

La instalación encuentra en la arquitectura la dimensión escenográfica y teatral de una puesta en escena particular y es en este punto donde

²⁷ **Larrañaga, Josu.** “Instalaciones. Arte hoy”. Ed. Nerea S.A. Hondarribia, Guipúzcoa, 2001. Pág.38

todo mi trabajo acerca de la casa sustenta el lenguaje de este medio. La propuesta artística se forma de una manera coral, adecua la escenografía al espacio expositivo o es el mismo espacio el que presenta la acción. Un espacio vivo que necesita de un recorrido, de un usuario que lo contemple como parte intertextual de la obra.

El género instalación se nutre de la fácil viabilidad del proyecto, de su montaje y su posterior desmontaje, sin dramatizaciones. Su pervivencia como objeto es corta, no existe nada que guardar ni nada que venerar, sin olvidar que estas iniciales premisas han sido ya absorbidas por el sistema mercantilista y como todo forman parte del capitalismo de las galerías, museos e instituciones.

La instalación se apropia de la calidad efímera de la obra, existe una idea o proyecto artístico que se aparta de todo el sentimiento tradicional hacia el objeto artístico. La instalación genera una escenografía, una puesta en escena del contenido de una poética subjetiva, desde la provisionalidad y el tránsito. Mi casa, ese engranaje aleatorio y efímero se recrea en este género, el cual me permite tensionar mi idea de arquitectura privada, modificarla y herirla, trasladarla e interrogarla... en definitiva, negarla.

Esta idea de corpus global, de teatro de lo inmediato y casual parte del siglo XVIII donde el espacio era tan importante como el objeto artístico que vivía en él. Todo confluía y se interrelacionaba, así el espacio de la exposición pasa a ser parte vinculante de la escena.



Pere Noguera. "Surar és l'acte. Física de lloc". Instal·lació. Tinglado 2. Moll de costa. Tarragona.

La instalación también permite al artista contemporáneo elaborar una nueva creatividad desde postulados abiertos, la historia insinuada no queda concluida. El pesado bagaje del creador como genio con capacidad para generar obras singulares y cerradas deja paso al auge de un artista mucho más interdisciplinar que necesita de ayuda y apoyos para consensuar la obra. La necesidad personal de no cerrar ni acotar la propuesta enriquece la visión abierta de mis piezas, generando dudas e interrogantes que pueden ser afirmados o rebatidos desde diferentes perspectivas.

Muchas veces el proyecto artístico, al igual que en mis procesos de trabajo, se articula con la colaboración e intercambio de un amplio número de técnicas y géneros, de la apropiación de saberes foráneos. El artista deja de ser un especialista y pasa a ser un director de escena, que dirige un engranaje conceptual y técnico que evidenciará una idea. El campo de experimentación del artista se ha ampliado y no lo supedita a utilizar la vieja distinción entre escultura y pintura.

En la instalación se ejecuta el proceso del espacio visto como suma de territorio físico y psíquico, el artista altera la gramática espacial, sensorial y emotiva del ambiente. Dentro de la actuación y evolución de mi proceso artístico la instalación me permite generar estructuras domésticas que se hacen y se rehacen, que parten de la segmentación y de una memoria procesual pero que a la vez me permiten elaborar un territorio afín y global a mi propia idea del signo casa.

Francesc Torres legitima la personalidad de la instalación como *una forma esencialmente híbrida, fronteriza entre la escultura, la performance, la poesía visual y la escenografía. Su versatilidad permite una flexibilidad formal impensable en otros géneros artísticos.*²⁸



²⁸ **Torres, Francesc** citado por **G. Picazo** en el catálogo "Idees i actituds Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya 1964-1980...". Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona, 1992.

Francesc Torres. "El continent de cristall", 1994-95. Instal·lació. Tinglado 2. Moll de costa. Tarragona.

Clara Gari en un número de la revista “Papers d’Art” también nos introduce un papel al que me sumo al titular su texto “Espacios y memorias. La instalación como soporte autobiográfico de la obra de algunas artistas”. Gari retoma la concepción de la instalación como la presentación de un fragmento autobiográfico que es persistente en el espacio y el tiempo. Es un lugar al que accedemos a través de la historia que acontece como acciones personales e íntimas. La obra nos dice queda ampliada a *un fluir de la propia historia como testimonios objetivos de un pasado histórico reciente y a la vez como “objets trouvés”, ligados a la personalidad del artista, al cual transparentan inevitablemente.*²⁹

Desde el citado, anteriormente, apunte autobiográfico me desplazo a uno de los puntos más interesantes a la hora de elaborar una instalación, su proceso secuencial, hilvanado a partir de una narrativa o sucesión de experiencias. La obra no se fundamenta en sí misma sino es el mismo proceso la que la desarrolla y le da contenido. Este proceso se genera en una inicial investigación que poco a poco se conceptualiza y posteriormente construye la idea. Podríamos entablar un paralelismo con una obra arquitectónica: el desarrollo e investigación del diseño después se materializa en forma de representación técnica, planos y maquetas, que fundamentaran la realización y construcción de la obra.

Y por último citar la dinámica existencial en la cual el objeto-sujeto se sintetiza en la instalación. Dicho de otro modo el posible espectador participa vivencialmente de la obra, habita la experiencia estética y por ende lo incorpora a su mundo. Así la arquitectura construida desde la percepción artística no es simplemente un edificio para la visión sino que conquista la vivencia corporal e introduce al sujeto en la realidad material.

Todos estos factores que conquistan la experiencia vital, en su proceso, en un espacio y en el habitar determinan los términos favorables, a nivel personal, en los que el medio instalación es proclive a generar no solamente un resultado final sino a incidir en el desarrollo abierto de la realización del trabajo artístico.



²⁹ **Gari, Clara.** “Espais i memòries. La instal·lació com a suport autobiogràfic en l’obra d’algunes artistes” *Papers d’Art*, n. 49. Octubre-Novembre 1992.

Pep Duran. “Habitacions de ruïna. Sobre el blau”. *Tinglado 2*, Port de Tarragona. 1999.

I.II. LA INTUICION DEL HABITAR.

La dificultad en la búsqueda del habitar.

“No habitamos porque hemos construido sino que construimos porque habitamos, porque somos habitantes”.

Martin Heidegger.

Habitar, se trata de un término que ya empieza a estar en desuso en su aplicación tanto en el habla común como en el comportamiento social. Se sobrevive, se está, nos ubicamos en los lugares, pero ya apenas los habitamos. Reflexionar sobre lo que el término habitar en su acepción contemporánea y todos sus sinónimos nos aporta dentro del marco simbólico de nuestra experiencia vital es una tarea individual y a la que muchos proyectos artísticos se adhieren para formular diversas propuestas.

La casa es el espacio físico y simbólico en el cual el hombre habita. La acción de habitar se enmarca en la de residir en un mismo lugar. Y ese lugar donde se habita es aquel donde podemos delimitar nuestro domicilio o vivienda.

Habitar en el sentido figurado (intransitivo) significa vivir, mientras que en el sentido transitivo es ser, como en una morada. Es decir hay una relación entre habitar, término general que indica que el ser es y tiene, y demereur (de “demorari” en latín) o tardar, demorar y de ahí residir, habitar.³⁰

La vivienda se erige como el principal atributo de nuestro ser, nuestro pasaporte identitario y formal y es a través de sus diferentes interpretaciones y modos de habitar que hacemos uso de diversas filosofías de vida. En general la casa expresa la estructura del habitar en todos sus aspectos físicos y psíquicos, la casa es un paisaje habitado y comprendido y al apropiarnos de nuestro lugar íntimo y privado ejercemos la experiencia vital de habitar.

No olvidemos tampoco que nuestro envoltorio físico, el cuerpo, es el eje central de nuestro territorio personal. El ser humano transita, se mueve desde esa toma de conciencia que esta íntimamente ligada a la noción del ser y a la concepción de habitar su cuerpo. De ese territorio móvil que se ejemplifica en nuestro cuerpo existe una clara relación con el territorio inmóvil que constituye el hábitat, la vivienda, nuestra casa. En la casa lo imprevisto, lo inesperado todo aquello que nos remite a la idea de aventura son excepcionales.

El espacio solo existe a través de las percepciones que el individuo tiene de él. Dicha afirmación la atestiguan los trabajos realizados por

³⁰ **Ekambi-Schmidt, Jézabelle.** “La percepción del hábitat”. Colección Arquitectura y Crítica. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978. Pág. 27.

Ekambi-Schmidt en los cuales enfatiza la importancia de una *Teoría del hábitat*. Cada casa es el escenario de una tipología de familia y mobiliario, cada individuo perteneciente a un mismo hábitat habitará un espacio del cual tendrá una percepción subjetiva y distinta a la del pequeño mundo privado que rodea a su círculo familiar. Ekambi – Schmidt argumenta que la relación del núcleo familiar con ese entorno *crea una especie de contradicción fundamental que únicamente la vida cotidiana puede superar*.³¹

La imagen del individuo acerca del propio hábitat se sitúa dentro de un ideal-tipo, que a menudo racionalmente es indescriptible. Desde la psicología y la psiquiatría se ha estudiado la importancia de la idea de personalización del entorno, debe existir una familiaridad entre el modo de ser del individuo y su modo de habitar.

La toma de posesión del mundo, la autoafirmación más o menos consciente del individuo en su territorio íntimo se encuentra en el habitar, en el habitarse. En mi espacio privado es donde encuentro plena consciencia de habitar.

No existe una personalidad autónoma de la casa, la apropiación del espacio por sus ocupantes la impregnan con su ser, con su modo de habitar e interrogar al mundo. Aunque en un momento y *período de crisis de la vivienda y de redefinición de su entorno, la imagen del hábitat es ante todo una imagen-objeto, una imagen de función técnica*.³²

Heidegger, basándose en un estudio etimológico de los términos alemanes, nos ofrece en sus Ensayos y Conferencias un capítulo dedicado al estudio filosófico del habitar. Puntualiza que su ensayo no se construye desde la perspectiva arquitectónica ni tiene en cuenta todos sus componentes técnicos, sino que la aborda desde el ámbito del ser.

El pensador alemán nos recuerda que *ser y habitar* son etimológicamente el mismo verbo y que habitar quiere decir “estar sobre la tierra como mortal” y también “cercar y cuidar especialmente cultivar un campo, cultivar una viña”.

En el interior de un hábitat, de nuestra particular viña, donde moramos, se evidencian las estructuras estereotipadas de la personalidad del hombre de a pie, que dispone y concibe su vivienda, y en ella articula sus relaciones familiares, y en definitiva su posicionamiento frente a sí mismo.

Todo ser humano se cobija del mundo exterior mediante fronteras reales o simbólicas de los peligros del exterior y a resguardo del ámbito público. La casa es definida por Moles como las *conchas del hombre*, caparazón que permite al hombre apropiarse y a la vez defenderse el entorno inmediato.

La casa contemporánea, es esa concha permeable surgida de la casa japonesa y ubicada en el contexto del Movimiento Moderno y que se vio principalmente influenciada por dichos hábitáculos tradicionales asiáticos. Caracterizadas por sus puertas correderas realizadas

³¹ Ekambi-Schmidt, Jézabelle. Op.Cit. Pág.7.

³² Ekambi-Schmidt, Jézabelle. Op.Cit.Pág 21.

con material traslúcido que permiten una fluida transición entre unos espacios casi indefinidos, y entre la vivienda y la naturaleza domesticada, se personalizan por un reducido mobiliario que es retirado después de su uso. Dicho escenario también comparte e inicia las características físicas de la inestabilidad y la precariedad, de una nueva y rápida velocidad en el modo de vivir.

El individuo moderno traslada su lugar de hábitat frecuentemente y cambia la reestructuración y apropiación del nuevo sin olvidar que el último se resitua en un espacio análogo. Las casas tradicionales inspiraban una seguridad en el individuo que ha dejado de ser motivo aparente en las nuevas dinámicas del habitar.

Los nuevos modos en el habitar están creando ruinas que nos revelan habitaciones ocultas inmersas de significado arquitectónico y antropológico, de desavenencias sociales, de desasosiegos en la estructuración, antes compacta., de la institución familiar... en este inicio de siglo vamos a ir desvelando el proceso histórico y tecnológico que nos depara el signo casa y el desarrollo del sujeto futuro abocado a una descripción de su hábitat y habitar distinta a la que hasta ahora hemos conocido y morado.

La imagen del nuestro mundo como una metáfora arquitectónica sustentada por pilares estructurales y cimentada en fachadas sociales y constructivas coherentes va a desequilibrar y modificar sustancialmente la moral convencional y los usos en el habitar. Nuestra posición desde el ámbito del arte es la de presentar y retratar este proceso histórico que ya vivimos desde la esfera personal y colectiva.

Finalmente Derrida nos puntúa el estado convaleciente del término habitar: *Si la dinámica y las fluctuantes características de la modernidad son incompatibles con la continuidad, la estabilidad y la seguridad tradicionalmente ligadas al habitar, entonces surge una fractura entre cualquier realización arquitectónica moderna y la utópica imagen de sentirse-en- casa-en -el -mundo. (...)La fractura entre lo que actualmente construimos y la utopía objetiva del habitar forma un elemento constitutivo de la modernidad.*³³



³³ Derrida, J. "Architecture ovej el desiderio può abitare", Domus 671. Milán 1986. Pág. 24.

Joan Rom. "Casa de cargols". 1994. Lana y madera. 46 x 60 x 64 cm.

¿Habitar, una paradoja en nuestra sociedad contemporánea?

*“Entonces la casa, desaparecida como institución como lugar específico opuesto a los otros lugares – por cuanto el ocio dejará de ser la aparente oposición al trabajo, y lo privado dejará de ser la aparente oposición al colectivo-, estará por todas partes: será cualquier lugar, cada espacio y cada tiempo donde se afirme y reencuentre un sujeto libre y múltiple, igualitario y real”.*³⁴

Josep Quetglas

Las teorías del habitar se fundamentan en la noción de permanencia y anclaje que provoca el sedentarismo en el hombre, la apropiación de un lugar en la tierra para echar raíces. Nuestra época relativiza la búsqueda de un hábitat duradero, la movilidad laboral, las migraciones marcan una tendencia a desestabilizar lo que denominamos casa.

Habitar nuestro tiempo sería para Paolo Susteric *saber discriminar entre diferentes modos de vida, saber elegir los principios que definirán la relación entre el yo y el ambiente que lo rodea. El habitar se podría convertir así en un saber hecho sobre todo de relaciones, de formas de ser y de cultura, transportable de un sitio a otro como un equipaje que se despliega en el lugar que en ese momento representa nuestra morada.*³⁵

¿Tiene la evolución del habitar, del espacio privado actual un lugar tan determinante en la evolución social como se acostumbra a pensar?. No hay que olvidar que el hábitat y sus formas de habitar constituyen el lugar donde se expresan la diversidad de todos los conceptos pasados y actuales, que varían según las prácticas las necesidades y las aspiraciones de una época o de otra.

La figura del nómada urbano forma parte de los cambios sociológicos de nuestras sociedades avanzadas, se deriva de cambios económicos, tecnológicos y demográficos y empieza a generar un nuevo concepto del habitar. El aumento de la movilidad laboral, los nuevos comportamientos y en muchas ocasiones el rechazo a la institución familiar y el ámbito doméstico son ejes de dichas modificaciones.

Actualmente las coordenadas del habitante moderno, la aparición de un nuevo perfil, se basa en la fugaz instalación a un territorio y el individualismo y aislamiento que comporta el despliegue de las relaciones humanas que se intercomunican a distancia a través del teléfono, internet, video-conferencia, etc.

Popper definió lo que podría llegar a ser *una sociedad completamente abstracta o despersonalizada*³⁶ caracterizada por una sociedad en que los hombres no se encontrasen nunca, prácticamente, cara a cara. Esta sociedad ficticia crearía su territorio privado, la casa, como celda de refugio de lo público y real.

La casa, vehículo emancipador de las nuevas tecnologías, entrará a formar parte de la vida del habitante y en su derivación comportará nuevos modelos de habitar. La futura casa virtual, desmaterializada, se referenciará en cualquier no lugar, creando nuevos híbridos y espacios itinerantes.

³⁴ **Quetglas, J.** “Habitar”, *Circo M.R.T. Coop.* Madrid, 1996.

³⁵ **Susteric, Paolo.** “Habitar en el siglo XXI. Espacios domésticos en la era de la información”. *Pasajes de arquitectura i crítica.* Año 3 nº 24. 2001. Pág 32.

³⁶ **Popper, K.R.** “La sociedad abierta y sus enemigos”. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1982.

La entrada en la vivienda de la información a larga distancia ya es un hecho consumado, estamos rodeados de redes remotas, bases de datos, consultas interactivas, fax, servicios “on line”, “hot line”... la tele-casa se adhiere a las paredes de nuestro espacio privado creando un mundo ficticio e inmaterial.

Volviendo a citar el libro “Cosmopolitas domésticos” de Javier Echevarría, dicho autor predice el nuevo futuro de las casas abiertas e interconectadas y por ende un nuevo modelo de habitar. En este mundo globalizado donde las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones irrumpen en el ámbito privado creando una dicotomía ente el habitante como telespectador de lo público y al mismo tiempo actor activo de la interacción virtual.

La nueva revolución doméstica se esta gestando y Echevarría se pregunta porque *estas telecasas superpuestas a los hogares clásicos ni siquiera alteran la estructura del domus*. La vida pública ha adoptado un formato doméstico, no existe la necesidad de entablar conversación con el vecino ni buscar diálogo en las plazas públicas para estar informado de lo que acaece en el entorno más cercano. Las casas de hoy en día se personifican como los principales espacios de una vida social cada vez más individualizada y autónoma.

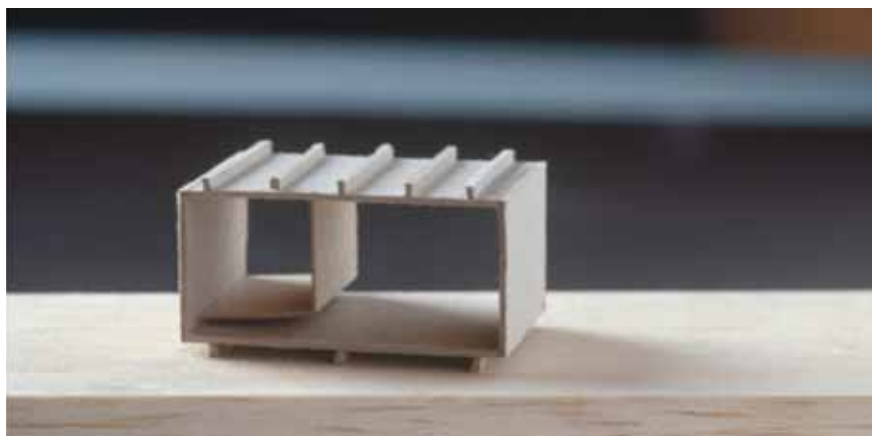
Piedad Soláns también nos exorta a través del análisis sobre lo anteriormente mencionado, *herederos de la profunda conmoción técnica y bélica que ha sacudido el siglo, asistimos de nuevo a un cambio, impulsado por el neocapitalismo y las nuevas tecnologías, que sin duda transformaran las dimensiones espacio-temporales, la política de producción de los espacios y las formas de construir y habitar. En esta situación no cabe nostalgia pero sí análisis, crítica, diálogo y creación.*³⁷

Tampoco desde la confrontación de la grandiosidad y semántica de nuestra historia arquitectónica, las obras maestras que ejemplifican edificaciones sublimes de nuestro cercano y pasado siglo XX de la mano de Corbusier, Aalto, Wright, Van de Rohe y tantos otros no consigue acallar nuestro paisaje cotidiano, el del habitante común y anónimo que vive inmerso en colmenas existenciales, páramos residenciales, barriadas masificadas que surgen de la explotación y especulación de los límites del suelo.

El proyecto de la Modernidad que daba cobijo a los ideales utópicos de libertad, igualdad y fraternidad también deslegitiman en su paradoja el modelo actual de casa. El paisaje ético-político decadente que vivimos se traslada a la praxis al que creemos meramente funcionalista, en el lugar “sacro-santo” de nuestra vivienda y a la par de nuestro habitar. Mirando nuestros hogares absorbidos por las masas ciudadanas y la vorágine consumista puede que contemplemos edificios cáducos, naufragios de un tiempo presente.

El habitante adquiere una identidad y llega a ser alguien, en relación a un lugar, un espacio habitado y habitable. El lugar, el espacio cultivado, memoria familiar de nuestros primeros años tiene sentido desde el momento que poseemos la función de sus rincones, no nos perdemos en su organización y por lo tanto somos aptos a

³⁷ Soláns, P. “Pensar, construir, habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea”. Edita Col·legi d’Arquitectes de Balears i Fundació Pilar i Joan Miró. Mallorca. 2000.



pertenecerlo. ¿Qué sucede cuando somos emigrantes y extraños en los lugares de la cotidianidad?, ¿extraños en la celda que aprisiona nuestra intimidad?. Dichos lugares se nos presentan como escenarios esperando un evento desconocido y caldo de cultivo apropiado para elucubraciones artísticas.

Anunciado en un spot publicitario de la televisión nos encontramos la pregunta retórica que lanza una multinacional que trabaja sobre accesorios y material de construcción de los interiores domésticos. Dicha empresa nos dice: *Tu casa habla de ti. ¿Qué quieres que diga?*. Una pregunta con mucho fondo existencial y difícil respuesta.

El proyecto artístico que llevo realizando desde el año 2000, también se enfrenta a esta pregunta, habitando desde la paradoja y la incertidumbre de lo que defino como personalizar mi existencia y analizar mi ser desde la perspectiva de mi espacio privado.



Xavi Claramunt, 2000.
Maqueta proyecto vivienda, Manel Margalef.
Tarragona.

Manel Margalef, 2001.
"El efecto del parhelio". Impresión digital
proláser color sobre madera, 200 x 200 cms.

I.III. APUNTES ACERCA DE LA CONSTRUCCION OCCIDENTAL DE LA LLAMADA CASA BURGUESA.

Repaso histórico al nacimiento de la llamada casa burguesa.

“Dado que la autoconciencia de la gente medieval era escasa, los interiores de sus casas estaban desnudos. El amoblamiento interior de las casas apareció junto el amoblamiento interior de las mentes”.

John Lukacs, The Burgeois Interior.

La primera llamada de atención al concepto occidental de aquello que denominamos “casa” lo intuimos próximo a la palabra *bourgeois* aparecido a principios del siglo XI en Francia. Una nueva civilización urbana, “los ciudadanos” se distinguían del resto de la sociedad que era feudal, eclesiástica o agrícola. Esto situaba al burgués en el centro del análisis de lo que podríamos llamar posteriormente “confort” palabra para indicar un nivel de agrado doméstico que no está documentado hasta el S.XVIII.

Las nociones que hoy conocemos y siguen actualmente vigentes de *domesticidad, intimidad, confort, hogar y familia se derivan del auge de los valores burgueses, y en concreto de la aparición y progresiva implantación de una nueva forma social que ha mostrado su incalculable fuerza precisamente en los ámbitos domésticos: la individualidad.*³⁸

El denominado y paulatino proceso de cambio de lo grupal a lo individual se ve reforzado con los avances legislativos a la hora de reconocer los derechos humanos y de fundar la soberanía de los Estados en los ciudadanos. Estos individuos, el ciudadano libre, gobierna y organiza sus estrategias familiares en sus correspondientes espacios privados e íntimos sin la interferencia del Estado.

El territorio familiar y los espacios domésticos en la antigüedad carecían de rincón alguno para mantener la privacidad de sus habitantes. La estructuración de las viviendas mediante la delimitación de habitaciones privadas viene precedido y en paralelo al auge de la clase burguesa y en consecuencia al elemento individual que prima sobre lo social.

La casa urbana burguesa típica del SXIV se caracterizaba por la sencillez y la escasez de sus muebles. La casa medieval era un territorio público más que privado, la sala estaba en constante uso para cocinar, comer, recibir invitados, hacer negocios y, por la noche, para dormir. Esas diferentes funciones se realizaban mediante el cambio de sitio de los muebles según se necesitaran. El resultado era que no se hacía ningún intento de ordenar los muebles de forma permanente. Eso explica por qué tantos muebles medievales son portátiles o desmontables.

³⁸ Echeverría, Javier. (1995,38)

La funcionalidad de dichos enseres en la Edad Media regia una idea diferente a nuestro mundo contemporáneo. El entorno doméstico medieval aglutinaba la utilidad de una silla, y su función que es la de sentarse en ella, con sus atributos de belleza, antigüedad y estilo. Cada objeto tenía su significado y un lugar en la vida que formaban parte de su función tanto como su finalidad inmediata.

Todo este entorno del que estamos hablando nos señala el surgir de algo nuevo en la conciencia nos aporta el vocablo *stimmung*, la sensación de intimidad que crean una habitación y sus elementos. Esta nueva manera de asumir la noción de habitar un lugar aparece en el norte de Europa y ya estaba presente en el S.XVI cuando Durero grabó San Jerónimo en su escritorio, en esta obra gráfica podemos empezar a vislumbrar la experiencia de lo privado y lo íntimo, conceptos impensables en la Edad Media y que surgen en las primeras viviendas burguesas.



La intimidad y la domesticidad, los dos grandes descubrimientos de la era Burguesa, aparecieron, en los Países Bajos bajo la influencia de una situación histórico-económica complaciente con la evolución del interior doméstico. A pesar del retraso en su aparición, el gran salto de la civilización campesina a la urbana se preconiza, en la Europa centromeridional, de manera muy rápida, de modo que la evolución del modelo de vida rural al burgués es confusa y agitada. En el S.XVIII se había difundido al resto del norte de Europa: Inglaterra, Francia y los Estados alemanes. La casa había cambiado tanto física como emocionalmente; a medida que había ido dejando de ser un lugar de trabajo, se había ido haciendo cada vez más pequeña y, lo que es más importante, menos pública.

Albrecht Dürer. "San Jerónimo en su estudio". 1514. Butil. 24'4 x 18'6 cm. Museum Boijmans Van Beuningen. Rotterdam.

La civilización occidental se adhiere a la existencia, proliferación y consumo de objetos que conecta la tendencia adquisitiva del entramado burgués. En nuestra sociedad burguesa el inventario de los objetos poseídos en la esfera personal de la vida del individuo nos ejemplifica las variables de desarrollo de dicha sociedad y nos puntualiza el lugar y posición del individuo en dicho conglomerado social.

Consumir objetos forma parte de la idiosincrasia del legado burgués y la adquisición de cierto bagaje ostentatorio es uno de los aspectos característicos que nos ingresan en la edad adulta y en un cierto grado de respetabilidad. El particular inventario del lugar donde habitamos y acumulamos nuestros objetos deriva en una toma de conciencia del territorio ético y social donde instalamos nuestra ideología.

No puedo abstraerme de citar la obra literaria de Georges Perec y su libro "Las cosas", en dicho texto Jérôme y Sylvie, una pareja de pequeños burgueses que trabajan realizando encuestas para empresas de publicidad, imaginan y anhelan una existencia rodeada de objetos exquisitos y elegantes.

Viven en un pequeño apartamento mal organizado en la tentadora capital del lujo, París. París una dama opulenta que seduce con los signos de una vida refinada y con una trayectoria histórica baluarte del buen gusto.

Jérôme y Sylvie ingresan un insignificante sueldo que apenas les permite mantener sus necesidades básicas, los perversos mecanismos de la sociedad capitalista les empujan a ser a través de la adquisición de pertenencias. La tentadora sociedad de consumo y su mistificación del confort les ofrece un mundo cuya reconfortante banalidad ejerce de espejismo hacia una existencia basada en la posesión ostentatoria de objetos.

Los mecanismos de esta pareja se definen a través del mundo objetual: *A veces les parecía que una vida entera podría desarrollarse armoniosamente entre aquellos objetos tan perfectamente domesticados que habrían acabado creyéndolos hechos para su uso único, entre aquellas cosas bellas suaves y luminosas...darían a este equilibrio el nombre de dicha y, con su libertad, su prudencia, su cultura, sabrían preservarla, descubrirla en cada instante de su vida en común.*³⁹

Es así como para el burgués el valor de su propia identidad se mide a través de la casa como un instrumento de autorealización personal. Un valor de status social que muestra lo que tenemos, de donde procedemos, cual es nuestra condición de habitar en el mundo.

Para Walter Benjamín todo el esmero de la casa burguesa que trata de crear un ambiente confortable le resulta a él como visitante justamente la contraria. El visitante se siente inmediatamente excluido de un espacio saturado y repleto de huellas, de espacios ocupados por la memoria histórica y objetos acumulados durante años que fomentan paradójicamente el reverso de la hospitalidad.

El nacimiento de la civilización moderna emancipa la casa burguesa, el hombre liberado de la servidumbre en casa de los demás, se convierte

³⁹ **Georges Perec.** "Las cosas". Editorial Anagrama. Barcelona, 2001. Pág.20.

en dueño y señor de la propia. La revolución industrial también genera unas motivaciones económicas que dominarán la sociedad urbana e industrial y crearán falsas expectativas a la nueva clase social, el proletariado. Individuos que se rebelarán contra el espíritu del materialismo histórico propugnado por Marx, la sociedad de consumo y del libre mercado creará las bases de una nueva casa sustentada sobre el poder adquisitivo y el consumo generalizado.

El sueño reconfortante de la casa burguesa planeará sobre el común de la población occidental, el sistema capitalista concederá la democratización del hábitat desde la paradoja del control ideológico y económico.



Mateo Maté, 1997.
"Pintura caída".
Lámina, bastidor y marco.
123 x 98 x 76 cm.

I.IV. LA NOCIÓN DE “CONFORT” COMO IDEOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y SOCIAL DEL INDIVIDUO CONTEMPORANEO.

“ Frente a la muchedumbre de la calle, frente a la ciudad moderna, cargada de conflictos y contradicciones y ante la pesadilla de las masas proletarias revolucionarias, el sueño burgués del habitar constituye en la casa el último reducto”.⁴⁰

Blanca Lleó. “Sueño de habitar”.

Acerca del concepto de confort.

Históricamente, a pesar de producirse con retraso, el gran movimiento social que desplaza la civilización campesina hacia la consecución del proyecto urbano se produce, en la Europa centromeridional, de manera muy rápida, de modo que el inicio y posterior desarrollo del modelo de vida rural al burgués es confusa y agitada.

Aparece una incipiente preocupación hacia *el sentido de una cultura colectiva del habitar*,⁴¹ y los usuarios ejercen una demanda precisa de espacios domésticos óptimos. Y es desde los países anglosajones donde la interrelación entre calidad de la vivienda y calidad de la vida doméstica aúnan un proceso común. Calidad que nosotros llamamos, y no por casualidad, *confort*, con un vocablo inglés que significativamente no tiene traducción española.

Mario Praz nos define el complejo estado y contenido del sujeto y la vida de sus enseres, que en definitiva son los que describen nuestro proyecto vital y nuestro grado de confort: *Grande y mutable es el destino del hombre, y no sólo del hombre, sino todas las cosas pequeñas y grandes de las que a cada uno le gusta rodearse aquí abajo, y que constituyen tantos reinos minúsculos, sí, pero no menos respetables que los reinos mayores. Aparte de eso, ¿qué es la vida de un hombre comparada con la de los muchos compañeros del hombre?, nos referimos a los muebles, a todos aquellos objetos que fiel y silenciosamente escoltan la vida de un hombre, de una familia, de varias generaciones. El hombre pasa y el mueble permanece: permanece para recordar, para testimoniar, para evocar a quien ya no está, a veces para desvelar algunos secretos celosísimos, que el rostro del hombre, su mirada, su voz, ocultan tenazmente.*⁴²

En la época medieval la casa se unifica entorno a una espacio único y no consagrado a una función específica, donde los objetos no nos orientan, por falta de riqueza, hacia usos preestablecidos. Los muebles se transforman, se reorientan y cumplen diversas facetas, postulados retomados hoy en día y que acarrearán la contradicción de querer superar los esquemas estéticos de confort burgués. El

⁴⁰ Lleó, B. (1998, 18)

⁴¹ Cornoldini, A. (1999,12)

⁴² Praz, Mario (op.cit.,p.423) utiliza esta cita extraída de “La vida a subasta”, Souvenirs, Alberto Savinio.

diseño y usuario contemporáneo *identifica la idea de confort con la indefinición, el rechazo a la centralidad de los objetos y con la rotura de la simetría.*⁴³

Los muebles obligan a la civilización sentada a estudiar tarde o temprano la cuestión del confort. Los muebles siempre han tenido una función simbólica, además de utilitaria,. Por ejemplo hoy día los muebles rococó del S.XVII, expresan la riqueza y en consecuencia el poder de su propietario. Comportan muchas asociaciones de ideas con la monarquía, con los estilos del pasado, y con el prestigio de coleccionar antigüedades. Casi todas esas asociaciones de ideas son recientes. La decoración figurativa, que para nosotros no es más que ornamental, generalmente remitía a la antigüedad clásica, cuya literatura los franceses conocían bien y admiraban mucho. A un espejo de cuerpo entero suspendido entre dos apoyos rectos lo llamaban psyché, por la ninfa cuya belleza atrajo la atención de Cupido.

Los muebles rococó tenían otros significados; según las piezas se colocasen en diferentes habitaciones, indicaban diferentes grados de ceremonia, y en consecuencia diferentes modos de comportamiento. Como el decorado se cambiaban según las estaciones, los muebles podían incluso denotar diferentes momentos del año, igual que para nosotros una hamaca de lona señala las vacaciones del verano.

Hasta el S.XVIII no es exacto hablar de estilos de época, aunque desde el Renacimiento los arquitectos habían buscado inspiración en el pasado, la decoración clásica reflejaba un gusto por la cultura griega y romana, los estilos barrocos no tenían un precedente histórico y los rococó menos todavía.

El S.XIX siguió resucitando muchos estilos antiguos, casi todos como el isabelino y el egipcio, hicieron poco por adelantar el confort doméstico. El neogótico era adecuado para los edificios parlamentarios, pero producía interiores con un ambiente fúnebre y eclesiástico, el medievalismo tendencioso de W.Morris era complicado.



⁴³ **Sabater, Txatxo.** "Acerca de la casa". Cursos de la Universidad Antonio Machado, Baeza 1992. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

William Morris. "Billiard Room, Wightwick Manor, Staffordshire, 1874".

La casa burguesa inglesa constituía un mundo aislado en el cual sólo se permitía entrar a un vigilante elegido, el mundo se mantenía a distancia, y se perturbaba en la menor medida de lo posible.

Los muebles georgianos reflejan una tradición palladiana, a menudo se los ha calificado de “arquitectónicos”, y eran sencillamente estructurales más que decorativos.

Hasta el S.XVIII, el interior se concebía como una sola pieza. Blondel había diseñado habitaciones rococó como entidades singulares: paredes, muebles y complementos juntos. Lo mismo hicieron arquitectos georgianos como Robert Adam y John Nash. Después los interiores fueron resultando de la labor conjunta de arquitectos y ebanistas.



La casa moderna, hasta principios del S.XX, y apropiándonos de la noción de confort sigue una evolución gradual. Era una evolución que no perturbó ni siquiera la llegada de la electricidad y de la economía doméstica. Era lo bastante flexible para no absorber solamente la nueva tecnología, sino también un nuevo estilo de vida.

*El interior no es solo el universo, sino también el estuche del hombre privado. Habitar significa dejar huella, y éstas adquieren en el interior un particular relieve. Se inventan fundas y cubiertas, estuches y custodias en cantidad en las que se graban las huellas de los objetos de uso cotidiano.*⁴⁴

Robert Adam. “Nostell Priory, 1773-78”. Remodelación.

⁴⁴ **Frisby, David.** “Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin [1985]...” Ed. Visor. Madrid, 1992. Pág. 440.

Desde principios del Siglo XIX el rasgo imperante de la modernidad dibuja la transformación de las ciudades en metrópolis y se inicia un proceso hasta nuestros días, la separación de las esferas pública y privada y la retirada al *intérieur*.

Sir John Soane (arquitecto), en los establos del número 13 de Lincoln's Inn Fields, incorpora el primer museo doméstico contiguo al espacio doméstico familiar.



En la época de posguerras se establece lo que se denomina la modernización del hábitat doméstico que consistió en el planteamiento de criterios de diseño que enmarcan una forma de vida en los que los valores centrales son los de la salud, el confort y la estética y que se traducen en una organización estructural que reside en tres ejes centrales: los servicios que permiten el desarrollo de la vida doméstica al interior de la vivienda, al contar ésta con electricidad, agua potable y combustible, además del equipamiento de baño y cocina; la diferenciación y especialización de los diferentes espacios cotidianos.

La diferenciación de los espacios comporta la separación entre área consideradas públicas como son la estancia, el comedor o la cocina y privadas como los dormitorios y el baño, sin olvidar la diferenciación de dichos dormitorios en función de los roles familiares, padres e hijos, y del sexo entre hijos.

Breakfast Parlour. “Espejos en la biblioteca de Lincoln's Inn Fields, y establos de Lincoln's Inn Fields”. “Sueño de habitar”. Pág. 22.

La idea de privacidad que conlleva la segmentación del espacio interior de la casa distribuye las funciones dentro de un ámbito diurno y nocturno y también cabe destacar el aislamiento y racionalización del trabajo doméstico justificando la asignación reiterada de las tareas doméstico-familiares a la mujer.

Entre las innovaciones de la época también destaca la creación de muebles destinados a aumentar el confort doméstico : muebles de relax, el diseño de los sillones y los divanes buscan el componente anatómico. La cama también se resiente de dichas modificaciones estructurales y varía su dinámica funcional como único objeto de facilitar el sueño y empieza a desarrollar el concepto de lugar de reposo y territorio para la íntima privacidad.

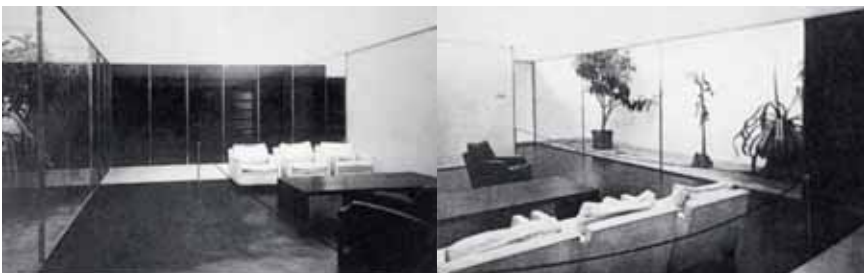
El grado de confort en nuestra actual sociedad se mide también en base a la estructuración de los espacios comunitarios y los espacios individuales. La casa necesita especializarse para crear un juego dialéctico entre los demás habitantes de la casa y el propio espacio de reflexión donde poder replegarse sobre uno mismo.

Se instalan fronteras e itinerarios de circulación interior que permiten desarrollar una mayor especialización de lo privado y lo comunitario. La necesidad de una vida individual en compañía de otros sumerge a la vivienda en receptáculos de privacidad tolerada y asumida.

El concepto de bienestar, el ansiado confort actual se organiza a su alrededor en torno a un materialismo pragmático. Las soluciones son instantáneas y se asocian a la mecanización y a la búsqueda de la ergonomía del espacio y el mobiliario. Todo esto confortablemente estructurado. La casa ha pasado a tener una centralidad técnica que la separa de los esquemas de la casa victoriana burguesa.

Actualmente la exposición en público de aquello que reservábamos para el ámbito privado plantea una reflexión acerca de las formas de privacidad en la época contemporánea. La casa del siglo XXI ya no responde a los criterios de confort, intimidad y refugio que tradicionalmente se le atribuían. Se puede detectar una crisis del valor confort según los cánones de la sociedad burguesa. El espacio doméstico parece destinado a ser escenario de confrontación y es en ese núcleo de conflicto donde mi proyecto artístico quiere incidir.

Es así como en nuestros días el grado de confort prevalece enfocado a la sustitución del espacio auténticamente vivencial por el ostentatorio, la acumulación de objetos aparentemente funcionales , estéticamente bien diseñados, contemporáneos que nos dirimen de reflexionar acerca del modo de habitar para quedarnos con la simple alienación del un revisionado confort burgués, reaccionario y acomodaticio.



Mies Van de Rohe. "Glass Room". Stuttgart, 1927. "Sueño de habitar". Pág. 38.

I.V.- EL AMBITO DOMESTICO COMO CONTEXTO DE SOCIALIZACIÓN Y DESARROLLO DE LOS PAPELES DE GENERO.

“Si vivimos un siglo más- y hablo de la vida común, que es la real, y no de nuestra pequeñas vidas separadas que individualmente vivimos-, y disponemos de nuestra renta anual y de nuestro espacio habitable individual y nos acostumbramos a la libertad y al valor de escribir exactamente lo que pensamos...entonces tendremos oportunidad”.

Virginia Wolf.

La construcción cultural del signo casa desde la visión artística femenina.

Género es una categoría conceptual y analítica que se utiliza para comprender y explicar las relaciones de inequidad, dominación, discriminación y violencia que existen entre los hombres y las mujeres. La palabra género se refiere a los aspectos sociales y culturales atribuidos a la distinción biológica entre los hombres y las mujeres. El género es un atributo aprendido y no una determinación biológica. En otras palabras, aunque se nazca de sexo masculino o femenino, uno aprende a ser hombre o mujer.

El ensayo que estamos tratando y que nos habla sobre la dificultad del habitar, de aquello que denominamos casa, hogar, escenario cotidiano sostiene socio-económicamente una estructura que no puede desvincularse de la opción de género. Podemos plantearnos las preguntas: ¿La historia occidental genera paralelismos entre el signo mujer y la casa?. ¿Cómo se enfrenta el artista contemporáneo al concepto casa?. ¿Podemos hallar perspectivas de género opuestas en el tratamiento plástico del tema?

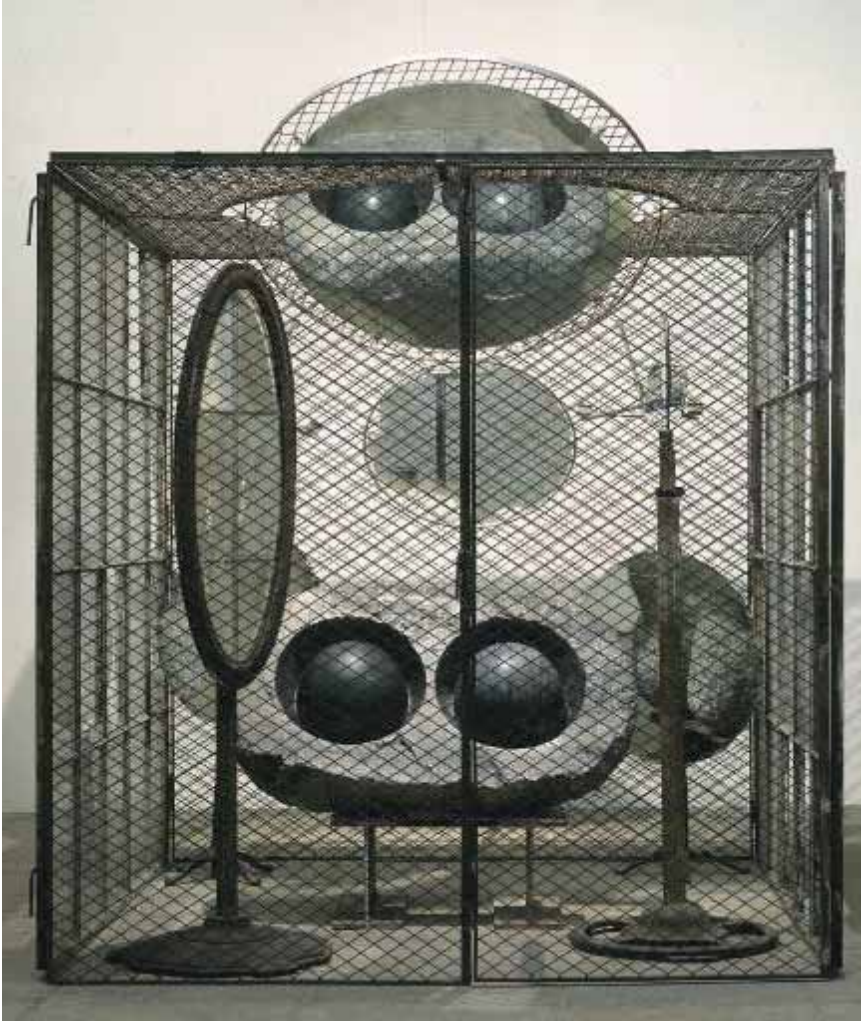
Dentro de este imaginario social la creación de imágenes, en esta sociedad virtual sigue produciendo clichés negativos al abordar la posición del género femenino dentro del entramado social. *En un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología*⁴⁵ nos comenta Teresa de Lauretis, las prácticas culturales en las que se dibuja la mujer son posicionamientos y significados desde los cuales estos significados son consumidos. La publicidad, el arte divulgativo del consumo nos propone y presenta generalmente el escenario casa ligado al género mujer con todo el bagaje que conlleva la pertinencia a ese espacio.

La ideología como sugiere Griselda Pollock no es meramente un conjunto de ideas o creencias, sino que consiste en una ordenación sistemática de una jerarquía de significados y una ubicación de posiciones para la asimilación de dichos significados: *Dentro de la*

⁴⁵ **Lauretis, Teresa** “Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine”. 1984. Ed.Cátedra. Madrid. Cap.II.

ideología , las prácticas materiales, son el medio por el cual dotamos de sentido los procesos sociales en los que estamos implicados y en los que, ciertamente, somos producidos. Pero también es un espacio de lucha y confusión para el sujeto cuando los conocimientos son ideológicos, parciales y condicionados por el lugar y el poder sociales.⁴⁶

La ideología y las prácticas materiales en paralelo a las actitudes artísticas nos siguen remitiendo a un mundo mucho más reducido en su espacio de creación. ¿Qué significado tiene el signo mueble, un sillón en las pinturas de Francis Bacon y que función simbólica ejerce otro sillón en el mundo psicológico de Louise Bourgeois?



¿El contenido doméstico de algunas obras de Pere Noguera asimila las tentaciones especulativas y artísticas de Eulàlia Valldosera?. ¿Existe una visión de lo doméstico en clave masculina?

Las interrogaciones anteriores que propongo no pretenden cuestionar desde una perspectiva discriminatoria ni alienante la dualidad al restringir el signo casa dentro de unas variantes mujer-hombre, sino apuntar que existe una clara diferenciación en el modo de reflexionar sobre el habitar la casa desde la construcción cultural masculina o femenina. Esas diferentes escalas de valores, y sin lugar a dudas excluyentes del mundo de lo público en la mujer, también apuntan a una visión del envoltorio doméstico dentro del ámbito artístico a través de una posición hermética y acallada en el lenguaje plástico.

⁴⁶ Pollock, Griselda. "Vision and Difference, Femininity and the Histories of Art". 1988. Londres y Nueva York. Routledge. Cap. I

Louise Bourgeois. "Cell (Eyes and Mirrors)", 1989-93.

Aunque no se puede desestimar dentro de nuestra evolución histórica la subordinación femenina como un producto del ordenamiento patriarcal, tomando la categoría “*patriarcado*”⁴⁷ de Max Weber . Las sociedades actuales no han cambiado en esencia, solo en apariencia, el orden existente en las sociedades arcaicas bíblicas de realidad patriarcal siguen definiendo de manera maquillada las relaciones de clase, género y etnia; así como entre lo privado y lo público, lo personal y lo político. El patriarcado entendido como la subvaloración de todo lo asociado con lo femenino, asigna a las mujeres papeles dentro de la división social del trabajo, los procesos productivos y políticos.

Entender que las relaciones entre hombres y mujeres no están determinadas por el orden natural, sino por funciones que responden a relaciones de poder, donde las mujeres son las principales responsables de las labores domésticas, y al mismo tiempo, se concibe a la familia como una unidad dinámica donde se reproducen las jerarquías sociales, y sujeta a los patrones ideológicos permite vislumbrar también un lenguaje y unos mecanismos diferentes al proyectar en el arte la visión casa.

Helena Cabello y Ana Carceller en su instalación “Utopía” presentada en la Sala la Gallera de Valencia en el año 1999 sintetizan su memoria acerca de los lugares cotidianos. Dichas artistas presentan su sensación de despojo al no tener una experiencia plena de los espacios de la vida del habitar íntimo y que ha sido urdida desde los mecanismos de exclusión de un régimen patriarcal y homófobo.

Ana y Helena presentan una pequeña habitación deshabitada, amueblada según los gustos contemporáneos del minimal. No existe entrada directa a ese espacio de intimidad, es un espacio estanco, autónomo que se recrea en un aislamiento absoluto. Encima de la instalación aparece una pantalla en la que se proyecta la imagen de un trampolín, una alusión a la idea de zambullirse en una realidad cerrada que no las reconoce dentro del entorno público.

Mucho más atrás en el tiempo *Nora* en “*Casa de muñecas*” de Henrik Ibsen, refleja el vacío de la mujer burguesa, su impotencia ante el mundo de valores patriarcales del que no puede sustraerse si no es por ella misma. Nora le recrimina a Helmer, su marido, el descubrimiento de su anulada entidad como individuo: *Nuestra casa no ha sido más que un salón de recreo. He sido contigo muñeca-mujer, como había sido niña-muñeca con papá. Y nuestros hijos, a su vez, han sido mis propias muñecas.*⁴⁸

En *Los orígenes de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Engels analiza el desarrollo de la unidad monogámica familiar y relata cómo con la aparición de la propiedad privada se establece la familia patriarcal, *la primera división de trabajo surge de la división que se establece entre el hombre y la mujer para la propagación de los hijos*,⁴⁹ y añade, la primera oposición de clases que aparece en la historia coincide con el desarrollo del antagonismo entre hombre y mujer en el matrimonio monogámico, y la primera opresión coincide con la del sexo femenino por el sexo masculino dentro del entorno doméstico.

A mediados de los 70 la toma de conciencia por parte de la mujer artista de esta opresión cultural se ejercitará en proyectos como

⁴⁷ Weber, Max. “Estructuras de poder”. 1977. La Pléyade. Buenos Aires.

⁴⁸ Ibsen, H. “Casa de muñecas”. 1996. Ed.Alba. Madrid.

⁴⁹ Engels, F. “Engels y el materialismo histórico”.1975. Paidós. Buenos Aires.

Woman House Project. Dicha propuesta surge de un grupo de trabajo que se formó en el Fresno College en California en torno a Judith Chicago y Miriam Schapiro para luchar contra las implicaciones sexistas de los sistemas de producción, distribución y representación del arte. El contexto social y político de la época hizo posible que estas mujeres y su grupo de trabajo pudiesen disponer durante un breve período de tiempo, 6 meses, de una casa con 16 habitaciones donde podían producir y exhibir arte sin ningún tipo de mediación ni control. A través de instalaciones transformaron la simbología y concepto casa, desvirtuando su naturaleza doméstica por un ámbito político y público.

Dentro del panorama estatal mencionar la obra de la donostiarra Itziar Okariz titulada “Mear en espacios públicos y privados” que se pudo contemplar en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en la exposición colectiva “Gaur, Hemen, Orin”. Okariz se apropia del concepto que deriva de los Situacionistas y según sus palabras transgrede las normas de comportamiento y tránsito normatizadas. Orina en espacios privados redefiniendo el nuevo papel activo y desmitificador de la mujer como doméstica.

El ámbito privado, la casa, se vuelve escenario emancipador para la mujer artista, dibujando un paisaje conflictivo que hasta ahora había sido acallado.



Itziar Okariz. “Mear en espacios públicos y privados”. 2007.

I.VI. LA CASA Y SUS ENSERES, APUNTES ANTROPOLÓGICOS.

“El espacio originario que se me revela está surcado por caminos y carreteras”.

Paul Sartre

El intercambio simbólico y la “Posa” como construcción vivencial.

En los orígenes más remotos ¿cómo indagamos el primer lugar donde vivir?, ¿la primera gruta?, tal vez una primera cueva que daba refugio en la opacidad de una montaña, la primera choza construida... más adelante el hombre regulará las necesidades y el valor de uso de los objetos que las necesidades antropológicas del individuo necesitará para el desarrollo y construcción cultural de su existencia e identidad.

Existen muchas versiones acerca de cómo y por qué se construyó la primera casa. *Historiadores como Fletcher apuntan al origen como mera protección contra las inclemencias del tiempo. Para Milizia el principio surge de la imitación de la naturaleza. Para Rykwert es la necesidad. Desde la caña rústica de Vitrubio hasta la cabaña primitiva de Chambers, las diferencias sobre la apariencia de la primera casa se formulan sistemática e indistintamente sobre las mismas clasificaciones: la climatología, el uso de los materiales, el cobijo. Para todos ellos el origen es simple, humilde y sobre todo surge de la necesidad de esconderse del exterior.*⁵⁰

Mi misión no es la de adentrarme en un análisis minucioso desde una vertiente antropológica del inicio de la casa y la posterior omnipresencia del mundo objetual doméstico, sino más bien extraer algunos apuntes interesantes que me ayuden a hacer trasvases de concepto a partir de valores de intercambio “simbólico” que se originan en la kula y el potlatch y por otra parte describir la “Posa” de Zurite. Dichos apuntes antropológicos, costumbres, ritos, invaden el territorio artístico al que me enfrento.

El kula y el potlatch son dones en las sociedades “primitivas” que están regidos por contratos que implican a colectivos que se obligan mutuamente, lo que se intercambian no son exclusivamente bienes económicamente útiles, se contrata en especial gentilezas, festines, ritos servicio militar, mujeres, niños, danzas, etc. Son prestamos voluntarios que se desarrollan a través del regalo y que contienen un trasfondo de obligación bajo pena de guerra privada o pública.

El *potlatch* alude a una competición con el objeto al fijar rangos políticos en el ámbito social de los hombres. Dos elementos fundamentales son *el honor y el prestigio, el mana que confiere la riqueza y la obligación absoluta de devolver estos dones bajo pena de perder dicho mana, la autoridad.*⁵¹

Los *oloa* son fundamentalmente muebles y pertenecen al marido,

⁵⁰ **Lingwood, James.** “Juan Muñoz: Monólogos y diálogos/Monologues and Dialogues” (Catálogo). Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, 1996. Pág. 83.

⁵¹ **Mauss** (1979, 164)

los *tonga* son objetos que comprenden especialmente trenzas del matrimonio, decoraciones y talismanes que entran en la nueva familia a través de la mujer.⁵²

En los pueblos maorí, tahitiano, tongan y mangarevan la noción de *tonga* comprende los tesoros, talismanes, blasones, trenzas e ídolos sagrados y a veces las tradiciones, cultos y rituales mágicos. La propiedad como talismán aparece en el *tonga*, vinculada al individuo, al clan y a la tierra; *son el vehículo de su mana, de su fuerza mágica, religiosa y espiritual.*⁵³

Mauss se interroga sobre el espíritu de la cosa que se da. Al otorgar un *hau*, un espíritu, a los objetos como indica Mauss, se esta donando algo que contiene la esencia del propietario original, por lo que se mantiene la creencia de que su conservación puede resultar perjudicial al actuar un poder mágico sobre las personas que lo poseen. *El regalo recibido, cambiado y obligado no es algo inerte* en el derecho maorí. Por lo tanto, el *tonga* y su *hau* son en sí mismos *una especie de individuos*. La cosa que se ofrece tiene una *alma*, una esencia espiritual, de lo que se deriva que *ofrecer una cosa a alguien es ofrecer algo propio.*⁵⁴

Para mi proyecto artístico ha sido enriquecedor introducirme en el pasado para comprobar ,por ejemplo, que los *oloa*, que hemos citado anteriormente y que son básicamente muebles disfrutan de una posición de individuo, rescatan la memoria de su antiguo usuario. Ejercen de mueble-sujeto.

Hemos de recordar e insistir en que la institución de la prestación total y del *potlatch*, comprende la obligación de hacer, por un lado, y la de devolver, por otro. Esto desarrolla un sentido de propiedad del que da sobre todo lo que pertenece al que recibe, afianzándose la unión espiritual. Por lo tanto ese mueble-sujeto refuerza la identidad de dos individuos a través de un objeto inanimado.

Tomando otro ejemplo, la moneda de Fiji, hecha con dientes de cachalote y completada con piedras y adornos que son una especie de “mascotas”, talismanes y “amuletos”, se denominada *tambua*. Los habitantes de las islas Fiji ofrecen unos cuidados a sus *tambua* que nos recuerdan a los ritos de carácter religioso; *los tratan como muñecos, se les saca de su cesta, se les admira y se habla de su belleza, se les da aceite y se limpia a su madre.*⁵⁵

Esta breve síntesis del fenómeno del don, la prestación o el *potlatch* nos sugiere que las cosas objeto de cambio poseen una virtud que los obliga a circular, no son objetos de consumo que se reparten, en el fondo son cosas con una fuerte carga espiritual. Poseen un poder de individualidad, un nombre de cualidades y de poder que las erigen en productoras. Y en definitiva son formas de cortesía, respeto desde la colectividad frente al individualismo capitalista.

Es primordial destacar los fenómenos estéticos que los dones provocan, actitudes formales de producción, formas de experimentar, organizar, gozar y trabajar un “arte” y una vida en paralelo. No puedo sustraerme de relacionar todo mi análisis del presupuesto cultural en el cual me inscribo y en el concepto que tenemos de los llamados “objetos artísticos”. En nuestra sociedad el ceremonial festivo y los objetos artísticos son fenómenos gratuitos que no tienen más función que ellos mismos.

Las celebraciones y el arte están regulados por rituales , la función del objeto artístico es un exceso de adorno, por lo tanto establece un contacto con lo sagrado y con un poder casi virtual, el producto artístico

⁵² Mauss. (1979, 164)

⁵³ Mauss. Op.Cit.,P.166

⁵⁴ Ibid. p.168

⁵⁵ Ibid. p.192.

no se transfiere ni emana como parte esencial de la vida pública. Los museos, las grandes exposiciones, las galerías no democratizan el arte, lo jerarquizan y lo contiene fuera de la comunidad, no participamos de él.

En los sistemas de prestaciones totales, los dones, también funciona como objetos artísticos, como elementos que quieren sobrevivir a la fugacidad de lo perecedero. Pero no desde la perspectiva occidental del arte como mercancía, ni la producción artística como valor de cambio económico.

El arte actual ha sido desprovisto de identidad, y su sistema de arte y artistas ha aniquilado el Potlatch para desligarse en pequeñas individualidades inconexas al sentimiento de grupo. Los dones en estas sociedades llamadas “primitivas” se reflejan entre otras cosas que objetos artísticos en actitudes relacionales, con un fuerte dispositivo espiritual y un paralelismo de casi sujeto. El objeto artístico se personaliza, su función articula una forma de relación social más lúdica y reforzada.

Seguidamente voy a introducirme en otro fenómeno denominado la “Posa” y también fuertemente cargado de poder simbólico, en este caso referido al signo casa. Se da en el altiplano peruano, en un pueblo llamado Zurite. Una vez al año en este pequeño pueblo situado a 3.319 metros de altitud, los habitantes queman una casa que se ha erigido en un costado de la plaza principal del mencionado lugar. La “Posa” que es como denominan a dicha construcción se organiza a través de unos humildes palos altos, finos troncos y cuerdas.

LA “Posa” no posee singularidad alguna en su diseño. Dos paredes de tamaño regular que a su vez conforman una techumbre a dos aguas. A ambos lados quedan dos huecos a manera de puertas. Una de entrada y otra de salida, usadas indistintamente. Donde reside una singularidad formal es quizás en la total carencia de cubrimiento de las paredes. Los postes verticales están unidos a travesaños laterales que engarzan a su vez otros menores. La estructura de soporte existe. Lo que no hay es brezo o arcilla o tejado alguno. Tan solo un entramado. Aunque los habitantes del pueblo lo definen como casa, la “Posa” más parece el dibujo de una casa.⁵⁶



⁵⁶ **Lingwood, James.** “Juan Muñoz: Monólogos y diálogos/Monologues and Dialogues” (Catálogo). Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, 1996. Pág. 80.

Juan Muñoz. “La Posa”, 1997.

En esta idea de casa se ha prescindido totalmente de su funcionalidad, su transparencia desbarata el concepto de refugio. Sus medidas, una longitud de cuatro metros y una altura de 6 metros permite en su interior el acceso y permanencia de unos tres o cuatro individuos. El habitante peruano que la habita momentaneamente toma conciencia de pararse en un lugar concreto donde no va suceder nada.

El lugar de tránsito, es allí donde el campesino de Zurite se *detiene para habitar un momento de suspensión*.⁵⁷ Es el punto tangencial donde encontrarse en un cruce de caminos.

La "Posa" también es la primera casa ya que se construye usando maderas de las propias casa de los habitantes que a su vez vienen de la primera, como una semilla. Después de construida se destruye, se quema , volviendo a originarse cada año en un ciclo eterno.

Esta casa que hemos descrito plantea unas alegorías interminables, es la casa originaria, transparente, vaciada de objetos pero no de contenidos, es nuestra idea casa. Una casa que cada año cambia sin dejar de ser la misma. Todo mi proyecto artístico se ufana en la crítica feroz al territorio de lo privado, acallado y oscuro... puede ser que la "Posa" sea el espacio existencial último que todos buscamos.

⁵⁷ Op.Cit. (1997,82)

I.VII. REFLEXIONES ACERCA DEL CONCEPTO DE DOMESTICIDAD EN EL ENTORNO PRIVADO.

“Existe un desarraigo que ha arrancado al habitante sedentario de su lugar de reposo y domesticidad, en el que se compartía el significado de cada cosa”.

Alain Touraine.

Me es imposible iniciar este apartado sin antes presentar el paralelismo que encontramos entre dominio y casa. Del latín domus se generan múltiples acepciones todas ellas reveladoras del símbolo de autoridad y propiedad; *domicilio (domicile)*, *domesticar(domesticate)*, *dominar(dominate)*, *dominio (dominion)*, *propiedad(domain)*, *piso (condominium)*, *tiranizar (domineer)*.⁵⁸ Todos estos vocablos nos obligan a percibir un trasfondo filosófico, el ámbito de lo doméstico, la casa, es aquél lugar donde nos imponemos a través de la posesión, creando un lugar, un habitáculo apto para el proyecto de controlar lo indomable.

El espacio natural, agreste y salvaje, todas “esas cosas” que no podemos dominar, lo que no tiende a la disciplina, en definitiva, aquello que no puede ser domesticado es alejado del camino del habitar contemporáneo. Ese *domus* domesticado y ordenado nace de las cálidas penínsulas del Mediterráneo que han definido los pilares de nuestra actual civilización y en contraposición a la frágil y moderada idea del *home* inglés que se genera del vocablo arcaico *hus* refugio.

El mundo moderno plantea el problema de la identidad del sujeto tanto desde la perspectiva del espacio no dominado como del espacio domesticado, la armonía se ha roto en ambas esferas. La pérdida de dicha identidad ha ocurrido en unos más lentamente que en otros, pero la angustia es la misma. De cómo el arte se ha visto portavoz de este extrañamiento de los lugares de la cotidianeidad versa este apartado.

Desarrollo histórico de lo doméstico en el campo artístico.

Tomemos como punto de partida referencial dentro de la historia del arte la plenitud de la pintura en Holanda que refleja en el siglo XVII la expresión de los caracteres nacionales de este pueblo: el amor por la propia casa y la adhesión a la democracia burguesa.

La representación del mundo visible y la participación y observación del retrato interior de la casa y su intimidad familiar promueve la pintura de la vida doméstica, plagada de escenas de interior que no celebran nada dramático ni conmemoran ningún suceso glorioso, sólo repiten la rutinaria intimidad familiar dentro de la iniciática arquitectura burguesa.

⁵⁸ **Danto. C, Arthur.** “La casa, señal de nuestra humanidad”. *Diseño interior* nº27. Julio-Agosto 1993. Pág .40.

*¿Quién no ha contemplado el interior de un hogar holandés donde la mujer bien vestida, de formas rollizas atiende los servicios caseros, lee una carta o se distrae tocando el clavicordio o el laúd?. Los muebles, las alfombras, la vajilla de plata, el cristal que allí se exhibe, demuestran palpablemente que la burguesía que ocupa aquellos hogares dispone de todo lo necesario para una vida cómoda y agradable.*⁵⁹

Pieter de Hooch, Jan Vermeer, Emanuel de Witte y tantos otros supieron impregnar sus cuadros de ese ambiente de domesticidad humana: la aparición de un mundo interno del individuo, del yo y de la familia, enmarcadas dentro de unas coordenadas arquitectónicas que ejemplifican un nuevo modo de vivir.

Para crear un territorio lleno de paralelismos y antítesis voy a analizar dos imágenes de interiores separadas entre sí por cinco siglos de cultura occidental. Por un lado vamos a retroceder uno siglos a la pintura flamenca citada anteriormente para centrarnos en un óleo sobre tabla de Jan Van Eyck, “El Matrimonio Arnolfini” datado en 1434 y, por otro, el collage de revista popular “¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?” realizado por Richard Hamilton para la exposición colectiva “This is tomorrow” celebrada en Londres en 1956.



⁵⁹ **Gállego, Julián.** “Arte Barroco en Flandes y Holanda”. Texto perteneciente a la Enciclopedia de la Historia del Arte, tomo 7. Salvat Editores. Barcelona. 1970. Pág. 182.

Jan Van Eyck. “El matrimonio Arnolfini”, 1434. Óleo sobre tabla, 81,9 x 59,9 cm.

Recogiendo una teoría de John Berger, la obra de Van Eyck ejemplifica en términos de espacio de habitación los valores del capitalismo primitivo en la temprana Edad Moderna.⁶⁰

El pintor nos revela un matrimonio dentro de un enclave de propiedad privada, un territorio íntimo como es un dormitorio repleto de objetos personales que los describen y ponderan dentro de un status social que delimita la exposición de sus propiedades. Todas las pinceladas simbólicas y representativas del cuadro hacen referencia al retrato de una pareja de burgueses prósperos y temerosos de Dios. Dos individuos, dos sujetos conscientes de sus papeles que se poseen desde el contrato matrimonial y las pautas conservadoras del mundo burgués.

Accedemos a un territorio domesticado y organizado según unos valores éticos y morales que rigen el inicio del confort y la búsqueda del individualismo capitalista que se genera en base a la toma de posesión de una gratificante calidad de vida separada del espacio exterior y público.

En otra dimensión, mucho más actual, Richard Hamilton, en su interior compuesto por un collage de fragmentos medidos se asienta en un materialismo asumido donde la sociedad de consumo y tecnológica invade un interior podríamos denominarlo publicitario.

Desde una cierta crítica un tanto grotesca nos sumergimos en la sociedad del espectáculo, dos sujetos desnudos habitan un cuarto de estar edificado entorno a la era del consumo. Los agentes invasores arremeten desde el exterior ejemplificados por una televisión encendida y un teléfono penetrante en una intimidad alienada.



⁶⁰ **Jhon Berger.** "Modos de ver". Editorial Gustavo Gili. Barcelona.2000. Págs.93-127.

Richard Hamilton. "¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?", 1956.

Después del término de la segunda Guerra Mundial, el consumismo capitalista intenta exorcisar los fantasmas de la contienda. *La revolución capitalista* intenta acabar con la vieja estructura estamental y los compartimentos estancos de la sociedad burguesa tradicional pero al mismo tiempo nos anticipa las claves de una indiferencia alienada y superficial que se recrea en los estereotipos de los mass-media y que nos presenta el mundo de la soledad y la pérdida de valores absolutos dentro del territorio frustrante del signo casa.

Dicho sentimiento citado anteriormente es absorbido por un hombre moderno ejemplificado por varios artistas como Giacometti, Munch, Bacon, Cindy Sherman..., como un cuerpo solo enfrentado a la nada, situado en un lugar sin historia. Se podría realizar un estudio complejo acerca de buscar las actitudes que en el pasado siglo, que ha sido básicamente un referente generador en la concepción de la técnica y la estética en la arquitectura, ha planteado la mirada del artista al ubicar al personaje contemporáneo en espacios marco y vacíos, ignorando el entorno. Tenemos que reflexionar sobre el significado de esta escisión entre el sujeto – el habitante- y lo habitado a lo largo del siglo XX.

La escisión entre el habitante y la arquitectura, entre el sujeto y la casa adquiere en la obra de arte contemporánea una despiadada crítica y una muestra de la fuerte angustia existencial que sufre nuestra sociedad. La visión antropocéntrica y renacentista de Leonardo Da Vinci en la cual el hombre se vislumbra como medida y eje principal de todas las cosas desaparece actualmente al igual que la visión sublime del sujeto romántico, héroe digno enfrentado a la grandiosidad de la naturaleza.

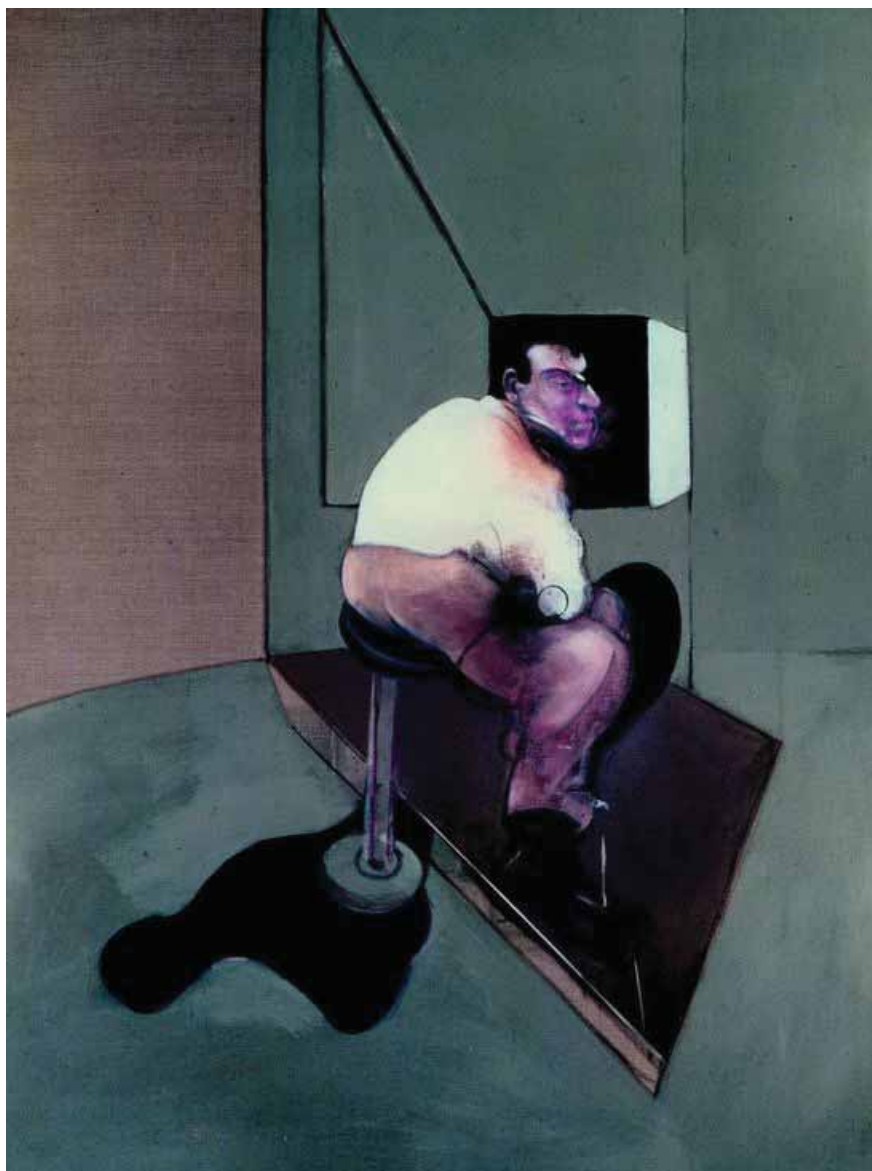
También lejano podemos apreciar la imagen de aquella concepción moderna del hombre como cuerpo máquina, inmersos en la euforia de la revolución industrial, científica y tecnológica que sugiere la concepción de lo humano industrializado.

Es de preveer que lo que van a plantear las relaciones entre la arquitectura y el artista de la primera mitad del siglo XX es el signo de una violenta revolución de los parámetros y modos de habitar en la dinámica contemporánea.

El imaginario tradicional y mítico del habitar pausado, del habitante seguro y confiado con su entorno ha dejado paso al sujeto angustiado y desarraigado que tomará posiciones formales e ideológicas en el expresionismo alemán y centroeuropeo y en el existencialismo de Sartre, Beckett o Camus.

El espacio renacentista, el mundo como caparazón arquitectónico organizado y humano evoluciona hacia un territorio amenazador que injiere preocupación y desasosiego al habitante, el espacio de lo absurdo presenta sus credenciales.

Bacon nos describe a través de sus interiores asfixiantes, subjetivos, interiorizados, sin perspectiva ni referentes del exterior el sujeto existencialista por antonomasia. Sus habitaciones con ventanas cerradas, con esa luz interrogadora y presente son síntoma de un nuevo modo de habitar desde la casa opresiva y traumatizada.



El idealismo humanista y la utópica y desarrollada sociedad industrial suponen un quiebro de dos modelos históricos, la muerte del individuo existencialista que ha perdido conciencia de los valores y espacialidad de la casa simboliza la percepción de la propia interioridad y la experiencia de un territorio privado inhabitable y asfixiante.

Artistas actuales como Pierrick Sorin desde una vertiente ironizante nos hablan de ese sujeto contemporáneo y anónimo *que busca sus llaves con creciente frustración ante la puerta de su casa; otro se tambalea hacia atrás en un intento eternamente frustrado de seguir el avance del tocadiscos sobre el que intenta permanecer inútilmente; un tercero hace cabriolas en el borde de una bañera y, después de unos movimientos espasmódicos e irregulares, se desliza o se zambulle en la espuma del jabón.*⁶¹

Sorin a través de un mundo objetual cotidiano y lleno de humor nos sugiere el trasfondo amargo del habitante domesticado occidental, sus escenarios cercanos nos enmarcan la impotencia del hombre medio ante el entorno vivencial.

También con el respaldo y la celebración de los 20 años de la Fundación Cartier para el arte contemporáneo, en la exposición "J' en

Francis Bacon. "Estudio para el retrato de John Edwards", 1985.

⁶¹ **Storr, Robert.** "Bajo el signo de Sad Sack". Catálogo de la exposición de Pierrick Sorin. Producida por la Fondation Cartier pour l'art contemporain de París y "la Caixa", Caixa Forum. Barcelona. 2002-03. Pág 12.

rêve” un centenar de artistas menores de 30 años como Blanca Nieto, una artista emergente, nos muestra en “La habitación” el concepto temporal y de desarraigo que supone un signo habitable. Nieto nos presenta un espacio de tela que plasma su obsesión por lo blando como equivalente sensorial de los recuerdos, igualmente despojados de la firmeza de la realidad. La habitación, una parte de la casa se convierte en un interior onírico, en el cual las únicas partes rígidas son las que comunican la habitación con el exterior, la puerta y los marcos de las ventanas. Dentro unos dibujos reproducen parte del mobiliario, sillas de la casa familiar, que mediante la plasmación plástica capturan el alma y el tiempo de esos objetos. En definitiva la casa como recuerdo, como un formato plegable que se desarraiga de cualquier sitio para ser transportado fuera del reposo sedentario.

Esta pequeña recopilación de obras cercanas en el tiempo participan del enunciado plástico que expresa la revolución capitalista como catarsis de la experiencia cotidiana y los cambios y nuevos modos de vida en el territorio doméstico.



Blanca Nieto. “La habitación”, 2005.
Instalación.

I.VIII. EL OBJETO. LUGAR DE ENCUENTRO DEL INDIVIDUO MODERNO EN SU PERCEPCION DEL HABITAR.

“El objeto, mediador universal, exponente de la sociedad en la desnaturalización progresiva de ésta, creador del entorno cotidiano, sistema de comunicación social, más cargado que nunca de valores a pesar del anonimato que implica la fabricación industrial”.

Abraham Moles.

Referentes psicológicos y filosóficos para desentrañar el signo objeto.

¿A que denominamos objeto?. Etimológicamente el *objcetum* según Larousse significa arrojado contra, cosa que existe fuera de nosotros mismos, cosa material colocada delante.

En su *Teoría de los objetos* Abraham Moles los describe como elementos esenciales de nuestro entorno. Es uno de los signos primarios del hombre con su mundo más inmediato. No podemos olvidar que el objeto está unido a una concepción semántica que lo generaliza y admite la existencia de un gran número de elementos idénticos que se adscriben a un mismo enunciado. El objeto en sí es un mensaje, portador de comunicación entre el individuo y el colectivo

El objeto en nuestra civilización se genera a través de un entorno artificial al que llamamos cultura y el cual esta poblado de palabras que señalan y denominan a los diferentes objetos. Pero no hay que olvidar que nuestro espacio moderno esta habitado por un hombre consumidor de objetos que ha desarrollado un sistema de poder adquisitivo conectado al modus operandu de la civilización burguesa.

La época industrial ha generado el objeto en serie, el objeto multiplicado que el individuo demanda bajo la condición del *consumo ostentatorio*, que relaciona poco a poco la condición social con la posesión de objetos.⁶² ¿Quizás somos los objetos que tenemos?. ¿Los objetos nos representan y personalizan?.



⁶² **Moles, Abraham.** “Teoría de los objetos”. Ed.Gustavo Gili. Barcelona, 1975. Pág.10.

Casa collage. “Retrato del mundo”, fotografía de una familia británica y otra cubana. Pág 19.

La casa, eje fundamental de esta tesis, tiene su paralelismo con la acepción inmueble. La casa por tanto es también un objeto, el lugar la localización de dicho objeto y el modo en que utilizamos este objeto lo definimos como la acción de habitar. La precariedad de las cosas de la civilización contemporánea engloba la inestabilidad y la seriación de ese inmueble individual y todo el ábanico de objetos que lo acompañan. La casa del consumo también es propicia para abastecer el sueño capitalista de habitabilidad.

Las casas familiares de nuestros antepasados se encontraban repletas de objetos legados de generación en generación que referenciaban un puente con la ética del pasado y sus costumbres. Actualmente las tradiciones ya no son normas de conducta y la movilidad en el habitar desdibuja la apreciación que tenemos acerca del objeto doméstico. La existencia de un código de los objetos domésticos que se reparten en habitaciones específicas produce un significado de la definición de los espacios del habitat.

Si efectuamos un análisis detallado sobre los objetos que se destinan a una habitación concreta podemos apreciar que dichos objetos no pueden cambiar su ubicación ya que alterarían la personalización de la misma. Son la marca distintiva de un espacio, su "look" y la sitúan dentro del conjunto del hábitat.

Es así como el uso de una habitación vienen definida por sus objetos, muebles, en definitiva su equipamiento. El objeto doméstico codifica, sin lugar a duda, los rasgos sociales y culturales a través de los cuales representamos nuestra naturaleza.

Freud nos habla del objeto, la última parte de los Tres ensayos para una teoría sexual se llama precisamente el reencuentro del objeto: Die Objektfindung. Se habla implícitamente del objeto siempre que interviene la noción de realidad. Otra posibilidad que defina su asignación se halla en el juego de ambivalencia que genera ciertas relaciones fundamentales en las que el hecho de que el sujeto se hace objeto para el otro, cuando hay cierto tipo de relaciones en las cuales la reciprocidad por el rodeo de un objeto es patente, incluso constituyente.

Freud insiste en que para el hombre, no hay ninguna otra forma de encontrar el objeto sino la continuación de una tendencia en la que se trata de un objeto perdido, un objeto perdido que hay que volver a encontrar. El sujeto esta unido a ese objeto perdido por una nostalgia, y a través de ella se ejerce todo el esfuerzo de su búsqueda. El nuevo objeto se busca a través de una satisfacción pasada, y es encontrado y atrapado en un lugar distinto de donde lo buscaba.

Así podemos afirmar que Freud sitúa, de entrada, la noción de objeto en el marco de una relación profundamente conflictiva del sujeto con su mundo.

La perspectiva platónica basa toda su aprehensión del objeto en el reconocimiento, la reminiscencia, de un objeto preformado, tal perspectiva está separada, por toda la distancia existente entre la experiencia moderna y la experiencia antigua de la noción que aporta

Kierkegaard del registro de la repetición, repetición siempre buscada, que por su naturaleza se opone a la reminiscencia.

En textos como los de Glove, nos harían volver a una exploración muy distinta de las relaciones de objeto. No se trata de una simple coaptación del objeto con determinada demanda del sujeto. El objeto tiene aquí un papel muy distinto, se sitúa, por decirlo así, sobre un fondo de angustia. El objeto es un instrumento destinado a enmascarar, a modo de una protección, el fondo fundamental de angustia que caracteriza a la relación de sujeto con el mundo en las distintas fases de su desarrollo.

Según Lacan podemos entablar tres diálogos sobre el concepto objeto. La noción del objeto alucinado sobre el fondo de una realidad angustiante. Este es el objeto tal como surge de la acción de aquello que Freud llama el sistema primario del placer. En total oposición a este, en la práctica analítica hay una noción del objeto que se reduce a fin de cuentas a lo real. Este objeto sobresale, no ya de un fondo de angustia, sino del fondo de realidad común. Finalmente Freud propone la reciprocidad imaginaria, o sea que, en toda relación la identificación con el objeto está en el fondo de toda relación con él.

La multiplicidad de objetos que encontramos inmersos en el ámbito doméstico resumen y sintetizan también como anteriormente nos dice Freud una gran parte de la relación jerárquica con el sujeto poseedor.

El juego de la moda, las características superfluas, decorativas, no funcionales de ciertos objetos acreditan también la posición de discriminantes sociales. Significan una realidad habitable, la describen y presentan una ideología hedonista del consumo.

Los objetos son pues el lugar, no de la satisfacción de necesidades, sino de un trabajo simbólico, de una "producción" en el doble sentido del término: "pro-duceré, se los fabrica, pero se los exhibe también como prueba... del valor social."⁶³

También Baudrillard nos apunta que el estudio sintáctico del medio, nuestro entorno, a través de los objetos nos depara una clasificación social. El análisis de los interiores, los espacios domésticos, se basarían en la distribución de los objetos en base a su centralidad-excentricidad, simetría-disimetría, jerarquía-desviación, promiscuidad-distancia, o sea el estudio de una sintaxis objetual nos hablaría sobre la organización según el tipo de hábitat y la categoría social de este.

Es a través de la construcción cultural de los objetos donde el hombre busca un lugar en el que reordenar y dominar un territorio según su trayectoria personal y su escala de valores. ¿Puede ser que la construcción cultural de mis objetos y mi territorio doméstico obedezca a intentar huir de un lugar estereotipado y cerrado?

Desde otro punto de vista, mis muebles, mi entorno doméstico plagado de alusiones a la domesticidad descubre un aspecto estético o connotativo. Hemos llegado al tortuoso camino del objeto artístico, aquel en el que la significación de un objeto no tiene porque estar ligado a su función o utilidad.

⁶³ Baudrillard, Jean. "Le Système des objets". Gallimard. Paris, 1968. Pág. 43.

¿Existe una diferencia de valor entre el objeto estético y los restantes objetos del dominio cotidiano?. Podríamos explicar que el verdadero valor de un objeto estético se cifra en una imposición social en la que se conjugan su valor mercantil o el de los materiales empleados, el trabajo a realizar, el prestigio psicológico, el valor de antigüedad o historicidad, su contextualización en la moda en que se inscribe... y un sin fin de construcciones estereotipadas y jerarquizantes.

En definitiva el objeto artístico esta dotado de una cierta aura, de una noción de fetichismo. Es rescatado de un ciclo sociocultural para sedimentarlo en el tiempo con pretensiones de perdurabilidad en la memoria histórica.

Pero como ya habíamos mencionado en el apartado VI, en apuntes sobre antropología, el objeto artístico ha perdido su función social para convertirse en una mercancía que se mueve en un mercado y dentro de la propiedad privada.

Brea resume: *La estetización y mercantilización del mundo contemporáneo y sus formas de experiencia, el propio lugar de la obra de arte y por ende el de el objeto artístico queda cuestionado en profundidad y se proclama su inactualidad.*⁶⁴

Mis instalaciones, mi corpus mobiliario y existencial no se soliviantan de este sistema caduco de valores, los aceptan desde la crítica pero asumiendo el contexto socio-económico en que se encuentran.



⁶⁴ Brea, José Luis. (2002, 37).

Manel Margalef. "L'efecte del Parhel·li", 2001. Sala Reus. IMAC. Reus.



Mi mundo doméstico se siente herido, inestable, angustiado pero se inserta desvalido dentro del consumo ostentoso del capital. Se apoya en la autonomía de la obra de arte como una pequeña rebeldía asumida por el sistema

Este énfasis en la autonomía de la obra de arte es apoyada por el texto de Mikel Dufrenne en *“Art, llenguatge i formalismes”*. Dufrenne influenciado y próximo a la Escuela Fenomenológica de París, comparte las teorías existencialistas de Maurice Merleau-Ponty y Jean Paul Sartre.

Dufrenne analiza la diferencia entre los objetos estéticos y los demás objetos mundanos. Y encuentra que la diferencia básica radica en el *mundo expresado* de cada objeto estético, su propia personalidad, que combina el *ser en sí* (en –soi) de una presentación con el *ser para sí* (pour soi) de la conciencia.

El arte, para Dufrenne, es la presencia absoluta de lo sensible, es *una manera de ser que consiste en aparecer*. Detrás de esta formulación esta la conciencia de que el hombre no crea nada de la nada. Toda creación artística supone de una materia preexistente, que se manifiesta a los sentidos a través de una forma. La epifanía de lo sensible, el simple hecho de que una cosa esté allí, expuesta a la mirada asombrada de cualquier espectador.

El arte como habla implica que la obra artística vive una existencia individual y en nuestra sociedad contemporánea aislada, en la mayoría de ocasiones, viaja en un ámbito de “alta cultura” en donde la colectividad es ajena a su expresión.

Manel Margalef. “Privado”, 1999. Galeria Senda. Barcelona.

I.IX. LA SUBVERSION DE LA IDEA DE “BIENESTAR” EN EL MUEBLE DOMESTICO.

“Cuando la casa está terminada entra en ella la muerte”.

Proverbio árabe.

La estética como reflejo de la angustia existencial del espacio íntimo.

Schopenhauer en el libro primero de *El mundo como representación* nos habla del objeto sujeto como principio de razón: *El sujeto es aquel que todo lo conoce y de nadie es conocido. Es pues la base del mundo, la condición supuesta de antemano de todo objeto perceptible, pues que nada existe sino para un sujeto.*⁶⁵

La relación de apropiación entre los objetos, incluida la masa corporal del individuo, genera un diálogo de reconocimiento único y particular. Los preceptos culturales clasificatorios, que construyen nuestro entorno, nuestra manera de expresarnos genéricamente se transgreden a través del arte. Las poéticas artísticas juegan a subvertir metafóricamente estos ordenes establecidos y a personalizar los objetos llenándolos de carga identitaria.

En su libro *Mirar* de John Berger en el texto *Magritte y lo imposible* nos acerca a la apropiación de la representación que el pintor realiza a través del lenguaje de los objetos. Sus casas, cristalerías, muebles son el escenario concreto donde acontece la representación de los acontecimientos, la descripción de sucesos bajo la personalización de los objetos. El objeto es sujeto en el cuadro y nos explica una verdad siempre llena de trampas.

Berger nos dice: *La paradoja del arte de Magritte y de sus ideas es que para destruir la experiencia conocida necesitaba un lenguaje familiar.*⁶⁶ Y ese lenguaje familiar se construía desde el espacio conocido e íntimo del ámbito privado. Aunque no podemos olvidar que la semántica de los objetos de Magritte apuntan siempre a un misterio inabarcable, que nos crea una inseguridad al no sentir dichos entornos familiares como seguros, aun en su aparente confortabilidad.

Los muebles nos hablan de una cultura, de un colectivo común, de una separación de clases, del distinto valor otorgado a su distribución y función. Su proceso de acumulación o de desecho nos cuentan unos intereses subjetivos, personales e identitarios.

Lefebvre nos sugiere que en el mundo contemporáneo la promoción de la vida cotidiana va en paralelo a los desajustes de las masas

⁶⁵ Schopenhauer, A. (1998, 20)

⁶⁶ Berger, J. (2001, 152)

socializadas de las urbes. Se impone un distanciamiento social que produce un vacío que es insatisfactoriamente llenado por el mundo objetual.

Abraham Moles nos ejemplifica aun más lo anteriormente mencionado: *La cotidianidad introduce la dimensión sociológica en lo inmediatamente vivido, ante todo mediante la transformación de los objetos en bienes, en sujetos deseos, con una función de portadores de signos y de exponentes sociales, con la oposición entre privado y público, entre artificial y natural.*⁶⁷

Se ha perdido el carácter carismático de la vida y se ha promocionado la noción de alienación, la tutela de los muebles y los objetos de la ideología burguesa sigue ejerciendo tiranía sobre el individuo. El objeto aporta así una catarsis de los deseos y una compensación de la frustración.



La impostura de mis muebles nos excluyen de la visión estética del proletariado industrial o del ámbito rural, nos hablan desde la herencia de un contexto adquirido. Los asientos tienen unas aspiraciones que asumen una herencia social y se asientan en una resignación dolorosa, huyen de la comodidad ficticia de la sociedad del bienestar, con todos sus sueños mass media de democratización e igualdad de oportunidades.

*Estos objetos tras sus triunfalismos de signos de la promoción social, proclaman (o confiesan) secretamente la derrota social. Su proliferación, su “estilización”, su organización está anclada allí, en una retórica que, para retomar los términos de P.Bourdieu, es, propiamente, una “retórica de la desesperación”.*⁶⁸

La manera en que los muebles-sujetos se hacen ver en mi proyecto artístico configuran un objección a las conductas sociales establecidas, al modus operandi de los modelos burgueses de organización doméstica. El drama de la vida privada casi siempre queda solapado por el decorado tranquilizador del bienestar económico, del progreso en el diseño innovador, la organización estética minimal y que sigue a pies juntillas el discurso de la post-modernidad.

⁶⁷ Moles, Abraham. (1975,15).

⁶⁸ Baudrillard, Jean. (1968, 50).

Manel Margalef, “La cama”, 2004.
Impresión digital proláser color.
125 x 125 cms.

La simulación, la aceptación sumisa, la apariencia social domina el orden individual de la sociedad de consumo, el mueble se siente personaje de este teatro domesticado, el mueble preconiza la civilización y el progreso, su concepto de confort.

Y el confort se expresa ahora desde símbolos nacidos de la contaminación entre el mueble tradicional y las nuevas funciones incorporadas a la praxis del habitar. *Pero la nueva realidad consistirá en que el mueble multiuso, aunque presentado como síntesis liberada que mira a los países evolucionados y que trata de educar el gusto, no representará sino la ratificación de una deficitaria condición habitacional, de una no suficiente amplitud para una equilibrada relación entre el espacio de la intimidad y el de las relaciones.*⁶⁹

No puedo dejar de mencionar obras de diseñadores referentes en la elección de mis muebles y en el ámbito del diseño internacional como Jean Prouvé, colaborador de grandes arquitectos como Mallet-Stevens o Le Corbusier. Prouvé condujo el diseño del mobiliario, siempre dentro de la idea de no encontrar una diferencia esencial entre la concepción de un objeto y la de una vivienda, considerando que la economía de medios y la solidez de la estructura determinaba el modo de producción.

Charles Eames, representa en nuestro imaginario pragmático uno de los diseñadores baluarte del mobiliario basado en el estudio ergonómico de la posición, sus muebles nacen de la búsqueda de un confort analizado y probado empíricamente.



⁶⁹ Sabater, Txato. Op. Cit. Pág.137.

Ray and Charles Eames. "Lounge Chair", 1956.



En los cincuenta se amplía el abanico de materiales en la construcción y diseño de muebles, aparece el tablero, el poliéster, las aleaciones ligeras...el mueble rabiosamente “moderno”, elegantemente informal, dispuesto a competir desde la educación estética con el mercado medio.

En nuestro días Jean Nouvel, es vivo ejemplo de esa desenfadada elegancia que se revuelve siempre contra lo tradicional y preconiza la violación a menudo de necesidades reales de pureza tecnológica y tradiciones constructivas, la conformidad de sus referencias con modelos culturales. Sus muebles destacan por su índole minimalista, que buscan el vacío y basados en los colores negro, gris y blanco, con los matices que proporcionan los materiales como el cuero, el aluminio, el plástico y la madera.



Ray and Charles Eames. “Chaise Longue (La chaise)”. 1948.

Jean Nouvel. Espacio “Nouvel Lumières”, para Corian. 2007.

Los muebles cotidianos que presento, aquellos en los que tomamos asiento son portadores de significados y dan pistas al espectador para reconocer las influencias que han modelado mi carácter, mi compromiso vital y en definitiva mis intereses. No reniego de toda mi coartada estética, ni mi afinidad proyectual suscrita a los parámetros de la post- modernidad y que recogen mucho del imaginario de los diseñadores citados anteriormente.

En mi idea de casa, y en particular en la descontextualización de la función en mis muebles, la noción de bienestar se manifiesta desde un concepto posthumanista, en la que no perdura ninguna forma de confort, ningún consuelo. El paisaje privado no actúa de refugio sino como punto de inflexión y observación.



En parte la dinámica deconstructiva que se intuye en los proyectos vivenciales que presento delimitan un objetivo claro de extrañamiento, un intento de forzar los valores establecidos en los que la vida cotidiana tiende a regularse.

El capitalismo globalizado ha incidido en los modos de vida, provocando un desbordamiento en los últimos territorios de unidad, estabilidad y de contención derivado del sistema reglamentario moderno. Nuestra idílica sociedad del bienestar deja ver sus grietas, síntomas visibles que afectan el concepto de hogar, cédula familiar, valores, etc.

Manel Margalef. "La chaise-long" (tríptico), 2004. Impresión digital proláser color. 125 x 125 cm. c/a.

Manel Margalef. "El sillón", 2004. Impresión digital proláser color. 125 x 125 cm.



Desde el intento de explorar la habitabilidad de la comunidad y desde el análisis y especificidad de sus fragmentos particulares, un punto parcial sin duda, rebato la percepción del mundo que me ha sido dada dentro de mi ámbito privado.

Es así como al hablar y exponer una porción de lo que yo entiendo por universo privado, reflejo mis propios miedos, mis angustias y en la subversión de los valores en uso de mis muebles traslado las resoluciones imperfectas a los problemas de la vida cotidiana.

El pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty nos describe: *“El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder: es el medio natural y el campo de todas mis percepciones explícitas. La verdad no “habita” únicamente en el “hombre interior”; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es el mundo donde se conoce.”*⁷⁰

El sujeto al que apela Merleau-Ponty no se presenta al mundo desde la mirada imparcial sino desde el asombro, un asombro incomodo al que me asomo yo, a nivel individual y artístico. El refugio de lo privado y su mundo objetual se me antoja una subversión a los ideales de confortabilidad que proyectan nuestras “avanzadas” y occidentales sociedades.

⁷⁰ **Merleau-Ponty**, “Fenomenología de la percepción”. Editorial Planeta De- Agostini. Barcelona, 1993. Pág.93.

Marcel Breuer. “Chaise Longue, No. 313”, 1932. Aleación de aluminio anticorrosivo, madera barnizada. 75,5 x 58 x 137 cm

Manel Margalef. “Vis a vis”, 2003. Impresión digital pro-láser color. 150'5 x 126 cm. ►





Erwin Wurm, "Fat House", 2003.
Escultura penetrable.

“Como la araña con su tela, cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades de los objetos; los numerosos hilos se entretrejen y finalmente forman la base de la propia existencia del individuo.”

Jakob Von Vexkull.

CAPÍTULO II

II.I. REFERENTES ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS QUE ABORDAN LA ESCENOGRAFÍA DEL HABITAR.

Piaget indica ,en su libro *Psicología de la inteligencia*, que nuestra conciencia de espacio esta basada sobre esquemas operativos, es decir, experiencia con cosas. Los esquemas espaciales pueden ser de muy distintas clases y el individuo posee más de un esquema capaz de permitirle una percepción satisfactoria de diversas situaciones. Los esquemas son culturalmente determinados y comprenden propiedades cualitativas resultantes de la necesidad de una orientación afectiva hacia su entorno.⁷¹

Sin lugar a duda los diferentes proyectos artísticos a lo largo de la historia representan la necesidad afectiva hacia su entorno más íntimo, una verdadera tentativa para tender un puente intelectual sobre el vacío existente entre el hombre y su entorno. Y de las diversas percepciones del individuo contemporáneo recogemos múltiples inquietudes de explicar ese continente lleno de contenido.

La geografía del habitar humano, del espacio domesticado que entra en antítesis al intangible espacio natural crea los lazos sobre los cuales diversos artistas nos proponen recoger su subjetiva conceptualización artística.

Los años 70 traen la dicotomía entre la alta cultura y la cultura de masas, serán los artistas pop los que desvelen las convenciones contradictorias de la una y de la otra. Las vanguardias artísticas de estos años buscan una nueva definición de su hacer y cuestionan en profundidad su propios fundamentos. Sin suprimir las cualidades específicas de cada una de las disciplinas aparecerán contaminaciones entre ellas que traerán alteraciones enriquecedoras.

*Así sucede, por ejemplo, en el campo de la arquitectura y el espacio raptado por la escultura en los momentos iniciados del minimal art de los setenta, el desbordamiento de los límites antiguos y modernos provoca una amplia gama de interferencias entre escultura y arquitectura, lo cual delata una sensibilidad compartida.*⁷²

Como ya hemos mencionado anteriormente el mundo del arte vuelve su mirada al mecanismo inamovible de la arquitectura, la escultura se convierte a veces en paradigma de una construcción dispersa, producto de la acumulación, yuxtaposición de elementos cotidianos en el habitar que generan interiores arquitectónicos, pequeñas piezas y decorados domésticos que personifican nuestra privacidad.

⁷¹ **Piaget, Jean.** “Psicología de la inteligencia”. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 1966. Pág.123.

⁷² **Maderuelo, José.** “El espacio raptado”, prólogo de Simón Marchan. Ed. Mondadori. Madrid, 1990.

Nuestra época al igual que desborda los límites proyectuales del arte se disocia de la sociedad tradicional, aquella donde el individuo se acomoda a una realidad inmutable y donde el grupo social es factor de cohesión y eje de conducta.

La vida moderna desprestigia y entra en desacuerdo con los ideales y sistema de valores históricos tradicionales. La fe en los valores se pierde, la fe en nuestra casa ideal refugio de los pilares éticos burgueses entra en quiebra.

Y es desde esta perspectiva donde estos artistas y arquitectos que presento a continuación critican y nos proponen nuevos modelos y conceptos de habitar ya no a través de la colectividad y si desde el yo íntimo, innovador, crítico-social o simplemente desde la vertiente más radical y subversiva .

A consecuencia de los procesos históricos, es inevitable que el artista también un agente contradictoriamente burgués contemporáneo considere su vinculación al arte, y en este caso al signo casa, como una relación más individual que social.

Este ensayo reúne un conjunto variopinto y dispar de obras, un fondo de armario de proyectos e individuos que se enfrentan al ámbito de lo doméstico desde puntos de partida diferentes y que nos presentan un mapa multidireccional, sin lugar a clasificaciones tipológicas, del mundo híbrido e inestable del habitar.

Vamos a sumergirnos en múltiples discursos, manteniendo un paralelismo con Foucault un discurso nunca esta dado como corpus de verdades absolutas, sino como campo específico, históricamente transformable, donde los significados se crean a través de las diferentes vivencias y relaciones con el entorno más próximo.

El hábitat, la arquitectura, nuestra vivienda, el hogar, su casa, mi segunda residencia... en definitiva el espacio doméstico, *relación que no deja de modificarse a través de los tiempos; relación que en una época dada adquiere formas múltiples y divergentes.*⁷³

Paul Virilio comenta que la casa es, en esta perspectiva , el ejemplo más acabado del carácter involutivo que domina la reiterada apelación a la casa por parte del arte contemporáneo, presentándola ya no como la garantía de un habitar personal, estable y definido, sino, todo lo contrario, como una cabaña provisional, como un escombros, o como una respuesta a determinadas urgencias sociales. La casa construida por el arte contemporáneo, lejos de cerrar un espacio interior privado, expresa "atopia domiciliaria".

Pasemos a contemplar un collage de propuestas que define este tránsito capitalista del mundo privado del yo y su armazón estructural, en ocasiones agotado, y siempre ávido de nuevos caminos existenciales.

⁷³ **Foucault, Michael.** "El orden del discurso". Fabula Tusquets Editores. Barcelona.1999. Pág.28.

El hecho arquitectónico desarrollado por el artista como acicate social dentro del contexto político, económico y social occidental.

“La arquitectura, que en todas las épocas anteriores estuvo reservada para la satisfacción de las clases dominantes, está por primera vez destinada directamente a los pobres. La miseria formal, así como la gigantesca extensión de esta nueva experiencia del hábitat, proceden ambas de su carácter masivo, implícito tanto en su destino como en las condiciones modernas de construcción.”

“La sociedad del espectáculo” **Guy Debord.**

La industrialización de nuestra sociedad occidental fue óbice para crear un terreno abonado a la expansión masiva de un nuevo tipo de existencia social y por ende a un nuevo proyecto de urbanismo y por extensión de viviendas.

La disposición y estructuración del hábitat moderno prioriza en su red económica la proyección indiscriminada y uniformadora de la casa contemporánea. Los problemas urbanísticos producidos por la saturación de las grandes urbes metropolitanas y sus disgregadas y uniformes extensiones suburbanas describen la enfermedad y alienación de nuestra casa actual.

Hoy en día la compra o alquiler de una vivienda es prohibitivo para un gran sector de la población del llamado primer mundo. En el caso de los países subdesarrollados cargan con una desigualdad económica que les imposibilita a acceder a una casa si más no digna.

La planificación y política empleada en las decisiones urbanas viene generalmente dirigida por la especulación inmobiliaria, el coste del suelo edificable y no proyecta una revolución necesaria dentro de las nuevas tipologías del habitar: La democratización del urbanismo y la participación de los ciudadanos en los proyectos de sus viviendas es un tema prioritario y pendiente en nuestra actual sociedad.

Un máximo exponente en España de la participación social en procesos de decisión urbanística es la experiencia del barrio barcelonés de Trinitat Nova. Construido en los años 50 con prisas y escasez de planificación. En los años 90, la aparición en el barrio de aluminosis y la pobre infraestructura generaron un reordenamiento de su entorno urbano.

A través de talleres y encuentros, los habitantes de Trinitat Nova tuvieron oportunidad de repensar una reorganización de su espacio vivencial. Defendieron un barrio ecológico y propuestas como que las nuevas viviendas tuvieran ventilación cruzada.

Lo citado anteriormente, plantea propuestas de trabajo recogidas por arquitectos y artistas que como el arquitecto Santiago Cirugeda fomentan desde una visión artística y real alteraciones al planteamiento urbanístico institucional.



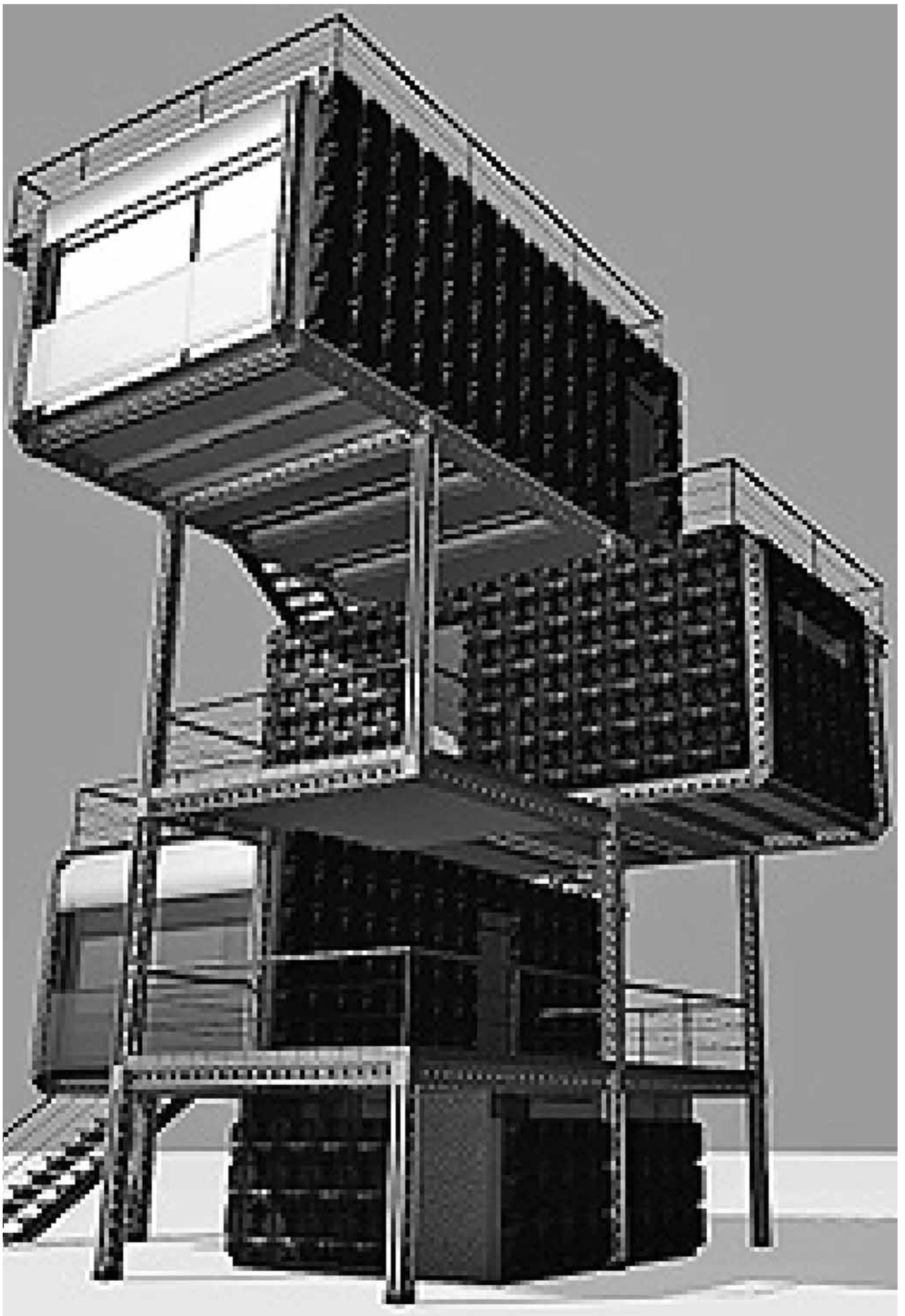
Sus propuestas más interesantes se materializan en la transformación de solares en espacios habitables temporales. La creación de nuevos espacios aprovechando contenedores de residuos, materiales reciclados, la ampliación de viviendas con andamios e incluso la desobediencia civil, con autodenuncia de construcciones ilegales, son algunos de los métodos que utiliza Cigureda para presionar a la Administración.

Uno de sus últimos proyectos lo pudimos ver en el ámbito del Construmat y dentro del proyecto APTM. Bohigas el promotor de dicho proyecto lo sitúa en los límites de la legalidad, sin sobrepasarlos.

El arquitecto Cigureda, al igual que muchos otros, no plantea sólo prototipos sino que ejerce la visión crítica y práctica de incidir en los procesos económicos y sociales de nuestro concepto del habitar.

Santiago Cigureda. "Intrusiones. Arquitectura para okupas", 2003.
2º. Ocupación de solar en calle Olivar 48-50. Madrid. Convenio de Cesión amistoso. Propietario Privado - S.C. + El Laboratorio. Centro cultural y social autogestionado. Barrio de Lavapiés. Duración 6 meses.

Santiago Cigureda. Prototipo de casas de 30 m². Construmat. Barcelona 2005. ►



ARMAJANI, SIAH

Teheran, 1939

Diccionario para construir, 1974-1975

En palabras de Alicia Chillida, *la propuesta de Siah Armajani se dirige a la renovación del entorno construido y a la mejora de la vida de sus habitantes a través de la creación de un lenguaje híbrido, derivado de las ciencias sociales, el arte, la arquitectura y la planificación urbana. –La utopía convertida en experiencia social, cultural y política–.*¹

Con sus proyectos utópicos, (si bien muchos construidos), su trabajo apunta hacia un tipo de arte social en el que se entiende al artista como el creador de una poética despersonalizada que se dirige a la memoria colectiva y al territorio urbano para rediseñarlo, deconstruirlo, volverlo a construir y repersonarlo, adquiriendo la cualidad de artista útil, que persigue el proyecto idealista pero posible, de mejorar la vida de los ciudadanos contemporáneos.

Desde principios de los setenta con la serie de obra *Diccionario para construir, 1974-1975*, cuestiona la forma, la función y el emplazamiento de todos los elementos de una casa. En dos años construyó más de cien maquetas de cartón de las que se desprende una fuerte carga emocional y artesanal. Durante este proceso su reflexión giró al entorno de las obras de poetas, escritores y filósofos como John Dewey, Martín Heidegger, Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman y Herman Melville entre otros. *Descubrimiento y sorpresa, ambigüedad espacial y sobre todo temporal, fronteras débiles, programas flexibles...*², son términos que podrían servir de glosario de su sensibilidad diseñadora, siendo necesarios para poder seguir el desarrollo de este vocabulario varias series consecutivas de ejercicios explorativos en diferentes mecanismos de realización y análisis.

Su “Diccionario” (con el que trabajó mas de diez años) es un extenso corpus de esculturas en los que elementos primeros de edificios, ventanas, puertas, escaleras, armarios... están yuxtapuestos en escala real. Las estructuras compuestas resultantes le permiten realizar distintas variaciones de la forma básica y examinan las implicaciones funcionales de esas alternativas.



⁷⁴ **Chillida, Alicia.** “Un arte para la ciudad”. Siah Armajani. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999. Pag. 11.

⁷⁵ **Pricenthal, Nancy.** “Encrucijada”. El arte de Siah Armajani. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999. Pag. 17.

“Diccionario para construir: porche trasero con mesa de picnic”, 1985. Madera pintada, rejilla de bronce y tintes. 427'89 x 548'6 x 731'5 cm. Institute of contemporary art. University of Pennsylvania. Philadelphia.



"Diccionario para construir: buhardilla con ventana abierta", 1974-1975.
Técnica mixta: 12 x 14'5 x 21'5 cm.

"Diccionario para construir: garaje junto a casa", 1974-1975.
Técnica mixta: 15'8 x 16'5 x 20'5 cm.

"Diccionario para construir: habitación", 1974-1975.
Técnica mixta: 26'6 x 17'7 x 30'4 cm.

"Diccionario para construir: ventana del primer piso y ventana del ático", 1974-1975.
Técnica mixta: 13'3 x 12'8 x 12'8 cm.

"Diccionario para construir: chimenea de esquina", 1974-1975.
Técnica mixta: 11'4 x 12 x 20'5 cm.

"Diccionario para construir: puerta delantera / puerta trasera", 1974-1975.
Técnica mixta: 14'5 x 10 x 11'4 cm.

"Diccionario para construir: entrada al jardín", 1974-1975.
Técnica mixta: 15 x 15 x 19 cm.

"Diccionario para construir: silla en medio", 1974-1975.
Técnica mixta: 15'8 x 14'3 x 20'4 cm.



CIRUGEDA, SANTIAGO

Sevilla, 1971.

Andamio-habitage, 1995.

Medidas variables.

Arquitecto sevillano que comienza a trabajar a mediados de los años 90 con propuestas que mantienen un estrecha relación con su ciudad, asumiendo desde el principio la cualidad de tener una actividad y un oficio comprometido con todo el entorno social y el conflicto urbano.

A partir de una experiencia real en el Barrio de San Bernardo participando con los vecinos en una acción colectiva –señalizaron iluminando unas partes del barrio, solares o edificios de interés, para poder negociar con la administración y evitar su demolición por razones especulativas- comenzaron sus proyectos de subversión legal en todos los ámbitos del espacio urbano.

Con su obra *Andamio – Habitage*, pretende hacer rendible el espacio vacío de los solares, utilizándolos como espacios públicos u ocupándolos con edificaciones ligeras de manera temporal, con términos de hasta cinco años. Para ello ha propuesto una ordenanza que obligue a los propietarios que no ejerzan su derecho a la edificación, a cederlos al uso público mediante un periodo prefijado con las dos partes. Esta nueva idea ofrecería una alternativa a los muros de hormigón con una puerta que acaba siendo almacenes de basura y que quedan totalmente inutilizados por las personas.

Ha recuperado solares que le han servido como espacio para presentar sus prototipos de habitage, construidos con materiales reciclables, con un presupuesto mínimo y que se plantean como una solución real y factible al problema de la falta de habitages. Actualmente tiene solo un proyecto ocupando un solar y está pendiente de construir un



“Ocupación de Solar en calle Barco nº 9 de Sevilla”, 2002-2003.
Contrato de arrendamiento Propietario Privado-Santiago Cirugeda.
Estudio y espacio de recreo.
Duración 17 meses.

prototipo más grande y de varias plantas y, como manifiesta el mismo autor: *crearé en el proyecto cuando haya un público que se anime a experimentar y que se olvide del hecho de que una casa digna no necesita cuatro dormitorios y una hipoteca de 25 años.*⁷⁶

Con su trabajo pretende montar una estrategia que permita hacer frente a la especulación inmobiliaria, a la escasez del mercado y a la participación democrática. Arquitecturas improvisadas y temporales que nos proponen un modo de vida conectado a la idea de lo efímero, que nos permite soñar con una idea de nómada urbano capaz de desarrollar su vida en diferentes lugares –idea de provisionalidad -. El cambio de habitaje queda en estrecha consonancia con nuestros cambios vitales, con nuestra evolución dentro del terreno social y económico que vivimos. *Hay que crear nuevos modelos de habitaje diferentes de los de nuestros padres y más asequibles.*⁷⁷



⁷⁶ **Batlle, Albert.** “Entrevista a Santiago Cirugeda”. *Papers d’Art* Nº 85. Gerona, 2003. Pag.116.

⁷⁷ **Batlle, Albert.** “Entrevista a Santiago Cirugeda”. *Papers d’Art* Nº 85. Gerona, 2003. Pag.116.

“Proyecto para la ocupación de un solar en la calle Baños nº 19 de Sevilla”, 2002-2003.

FRAMIS, ALICIA

Barcelona, 1967

Soledad en la ciudad, 2000.

Pabellón, 12 x 9 m. Plaza dels Àngels MACBA, Barcelona.

Alicia Framis es una artista que se caracteriza por un lenguaje fundamentado en proyectos de un enorme contenido social. Su trabajo, entre la escultura y el espacio arquitectónico, se configura como escenarios preparados para vivir una nueva experiencia, convirtiéndose en pequeños lugares terapéuticos donde refugiarse de la soledad y los miedos. El objetivo de inventar estos nuevos espacios no es otro que el de crear nuevas formas de convivencia que permitan mejorar las relaciones humanas.

El pabellón de “Loneliness in the city” es un proyecto de investigación a largo plazo sobre la soledad en la moderna vida urbana que nace en el año 2000 con la idea de crear un espacio que tuviera la capacidad para poder viajar por diferentes ciudades europeas, con el objetivo de fomentar el encuentro entre personas y que sirviera como plataforma para el intercambio de ideas –nace con la idea de crear un punto de encuentro- siendo su forma y estructura la que lo determina.

El pabellón es una carpa ovalada, diseñada junto con el artista Dré Wapennar de unos 12 x 9 m., contiene cinco cabinas dormitorios para los participantes y el resto de la tienda es espacio público, una plataforma móvil como el lugar *a-tópico* donde artistas, arquitectos y el público pueden desarrollar ideas y intercambiarlas. El pabellón es un laboratorio de investigación en donde se originan ideas e inmediatamente se pueden poner a prueba en la realidad. que se presenta como punto de partida para examinar los efectos que tiene la ciudad contemporánea en la vida privada de las personas en el interior del cual se organizan talleres, performances, ciclos de cine, conciertos y eventos interactivos. Si bien se trata de un proyecto público el interés radica en como nos invita a entrar en un espacio privado pues el interés de Alicia Framis es que con sus proyectos su intención es crear pequeñas células y universos en las propias ciudades así como en la vida de las propias personas con la intención de facilitar una mejor calidad de vida.

En su presentación en Barcelona, ya que con anterioridad se pudo contemplar en Alemania (Mönchengladbach) y Holanda (Dordrecht), se le ha incorporado el subtítulo *Remix*, ya que el objetivo central es explorar las diversidades culturales del Barrio del Raval, y los diversos ámbitos en los que la soledad puede ser un elemento clave dentro de una larga tradición de inmigración. Para ello contará con la colaboración de artistas y profesionales de diversas disciplinas y, sobre todo, con la colaboración del público. Trabajaron juntos con la palabra remix, miseando problemas, culturas, sueños y diferencias. Así pues, se con-

tará con un taller de arquitectura dirigido por el grupo Actar Arquitectos y otro de diseño gráfico con Mont Marsà y Albert Folch. Asimismo, se podrá disfrutar de clases de cocina impartidas por diversas etnias, un salón de té magrebí, un bingo o talleres de fotografía para niños del Rabal, sesiones de música, pases de cine...

El espacio habitado está cargado de ideología, de concepciones relativas a los deseos y a las formas de amar. *Al igual que no todo el mundo vive la misma ciudad pues no es lo mismo ser joven que viejo, empresario que trabajador en paro, heterosexual que gay, español que inmigrante, y por tanto, cada uno vive una ciudad diferente, dependiendo de su condición socio cultural.*⁷⁸ Por ello, no deberíamos hablar ya más de ciudad sino de las diferentes ciudades que existen en cada una de ellas.



⁷⁸ Cortés, J. Miguel. "Micropolíticas". Arte i cotidianidad. 2001-1968. EACC Enero, 2003. Castellón. Pàg. 453.

"Soledad en la ciudad", 2000. Pabellón, 12 x 9 m. Plaza dels Àngels MACBA, Barcelona.

LLEVAT, ENRIC

Castellvell del Camp, 1977

Hipoteca, 2003.

Instalación: Estructura de madera, rotulación adhesiva, muebles y paramentos para la casa y equipo de sonido. Medidas variables.

Enric Llevat con su trabajo hipoteca nos propone una nueva manera de presentar la valoración del espacio en tonos tanto económicos como sociales. La dificultad que ofrece la sociedad actual delante de la imposibilidad de conseguir un espacio propio en donde poder vivir ha provocado en el artista la decisión de instalar su casa dentro del propio espacio expositivo. Con esta acción quiere dejar constancia de su enérgica protesta contra este grave problema, que afecta a la mayoría de la población, invitándonos a reflexionar sobre la manera de como debemos intervenir para frenar este crecimiento especulativo urbanístico en aumento.

En esta obra, Enric Llevat escenifica una nueva manera de plantear el concepto de habitabilidad desde una visión social, económica y cultural; y no solo por las dificultades que esto supone sino por la manera de que estos hechos influyen en la normalidad cotidiana en la que no hay que olvidar la fuerte presión económica, los impuestos, los gastos de transporte, alimentación, cultura. Pero con esta obra Enric Llevat va mucho más allá del problema económico haciendo hincapié en la fuerte y creciente especulación urbanística y rústica que padece nuestro territorio. *El aumento de la población por causas unilaterales convierte la ciudad en un autentico rompecabezas donde cada centímetro es valorado i rentabilizado al máximo por cuestiones inmobiliarias*⁷⁹, y que acaban generando una fuerte problemática de marginación.



⁷⁹ Llevat, Enric. "Hipoteca. Sense deures". Instituto Municipal de Museos. Reus, 2003. Pág.2.

"Hipoteca", 2003. Instalación: Estructura de madera, rotulación adhesiva, muebles y paramentos para la casa y equipo de sonido. Medidas variables.



"Hipoteca", 2003. Instalación: Estructura de madera, rotulación adhesiva, muebles y paramentos para la casa y equipo de sonido. Medidas variables.

ORTA, LUCY

Birmingham, 1966

Refugio Wear (1996)

Artista de origen británico, afincada en París, abandona el espacio estático del arte con el objetivo de poder superar sus límites a partir de la combinación, de áreas tan importantes como el diseño, el compromiso social, la poesía y la acción. Con un cuerpo de trabajos que atraviesa más de una década, esta artista visual ha creado un género único que supera denominaciones entre la manera, la arquitectura y la práctica tradicional del arte. Ella discute y cuestiona los principios tradicionales de las estructuras sociales, introduciendo nuevas ideas mucho más comprometidas con la sociedad, con las propuestas urbanísticas, con el patrimonio cultural y con las nuevas políticas ecológicas. Su trabajo revela el grado en el cual las opiniones sobre el espacio juegan un papel importantísimo en la construcción de la identidad urbana, si realmente está condensada y comprimida para poder responder a las necesidades del individuo o ampliada para que pueda abarcar el conjunto de toda una sociedad.

La conciencia de que mucha gente sin techo se asustaba ante la idea de vivir en una casa o en un refugio, llevó a esta artista a considerar la posible apropiación de la calle como una extensión de la propia casa, viendo la necesidad del individuo en definir una zona de espacio temporal, dentro de la matriz urbana.

Con este propósito la artista construyó “Ropa refugio”, un espacio en donde el individuo pueda encontrar refugio y consuelo. En este sentido, cada una de sus estructuras se ha concebido tanto como refugio literal, como lugar de reclusión, confort y esperanza, así como instrumento para la supervivencia.

*Cada pieza es concebida como prototipo artístico diseñado con el potencial de ayudar a aquellos que necesiten ropa y refugio de modo inmediato y temporal, ante ciertas situaciones de crisis.*⁸⁰ Las piezas de este vestuario son estructuras esencialmente textiles que pueden transformarse instantáneamente en arquitectura corporal que utiliza un sistema de bolsillos, cremalleras y velcros para estirar materiales naturales y tejidos de alta tecnología sobre unas armaduras ligeras de carbono que sujetan el conjunto al suelo. Las paredes están construidas con tecnotejidos y rodean el cuerpo con una membrana transpirable que funciona como una segunda piel.

Cada pieza individual de la serie *Refuge Wear* fue diseñada como un entorno personal que podía modificarse según las condiciones climáticas, las exigencias sociales, la necesidad o la urgencia. Los bolsillos contenían artículos de primera necesidad: agua, alimentos, medicamentos, ropa, hornillos portátiles y documentos. Con ello se conseguía que las unidades facilitaran refugio y protección, estableciéndose una frontera entre el ámbito público y el privado, convirtiéndose el

⁸⁰ Orta, Lucy. “Refuge Wear”. Cruzados. Nuevos territorios del diseño de Vanguardia. Ed. ACTAR. Barcelona, 2003. Pág. 60.

espacio interior en una expresión simbólica de la intimidad. Su objetivo, proporcionar espacios de los que puedan apropiarse los refugiados como si fuera “su casa”.

El denominador común que liga varios de sus proyectos es el estacionamiento de las relaciones sociales. Con ello, Orta localiza los puntos de aislamiento, de la dignidad y de la indiferencia de la sociedad urbana, reconsiderando los principios de la forma y de la arquitectura y destacando su importante valor como plataforma en los temas de

responsabilidad social. La fusión de estos espacios a través de diversos mecanismos artísticos, la tecnología, la filosofía y la interactividad, dan lugar a toda una serie de acciones y de acontecimientos que acaban forjando conexiones duraderas entre los grupos y los individuos.



“Refuge Wear”, 2001.
Intervención Londres East End 1998.

“Modular architecture”, 1996.
The unit x 10.

“Refuge Wear”, 2001.
Intervención Londres East End 1998.

PLA CATALÀ, ANNA

Barcelona, 1972.

This is not graffiti, 2003.

Performance.

El suelo público esta ocupado, regulado i zonificado en su mayor parte bajo el amparo de una legislación y mediante el uso de un lenguaje gráfico.

La marca del hombre sobre el terreno para delimitar su territorio es un acto ancestral: trazar un círculo girando sobre nosotros mismos en la arena de la playa, gravar las paredes del interior de una cueva, marcar las cuatro esquinas de una parcela rectangular sobre la nieve blanca recién caída...

El pintado del asfalto, el uso del espray de pintura sobre una superficie dura (vertical u horizontal), es una técnica paradójicamente utilizada tanto por los estamentos institucionales como en los calificados actos de vandalismo cuyo paradigma serian los artistas del *graffiti*. *El proyecto se articula a partir de un vector que polariza la institución versus el vandalismo.*⁸¹

Así, los dos polos antagónicos del vector propuesto, los órganos de control gubernamentales de resistencia a estos, quedan vinculados por el empleo de una misma herramienta.

Lo que estamos debatiendo es la apropiación temporal de suelo público por parte de un ciudadano para una actividad concreta, y del potencial de una técnica gráfica sencilla y poco costosa.

Se especula pues, sobre la propiedad y el uso del suelo público a través de los mecanismos de ordenación del territorio, así como sobre los regímenes tributarios bajo los cuales son permitidas o no tales ocupaciones o estacionamientos.



⁸¹ **Pia Català, Anna.** "This is not a graffiti". Cruzados. Nuevos territorios del diseño de vanguardia. CCCB. Barcelona, 2003. Pág.72.



"This is no a graffiti", Barcelona 2003. Performance.

POTRČ, MARJETICA

Liubliana (Eslovenia), 1953

Unidad Central, 1997

Artista, arquitecto y antropóloga su trabajo se centra en temas relacionados con la arquitectura y las construcciones urbanas, orientado hacia el terreno de la ciudad contemporánea y de como sus habitantes se ajustan a su permanente evolución.

Con una fuerte actitud crítica, centra su trabajo en el estudio de la ciudad y más concretamente en el análisis de los asentamientos actuales no planificados. A partir de un exhaustivo estudio se plantea lo que los márgenes de la ciudad ponen de manifiesto, teniendo en cuenta que el orgullo que los ciudadanos tienen por sus casas, ni sigue ninguna lógica, ni es reconocido por la estructura urbana tradicional.

Al introducir en los museos y galerías de arte reconstrucciones de “Unidades Centrales” –estructuras e infraestructuras básicas sobre las que se puede construir una casa -, Potrc consigue una arquitectura basada en una estética de bajísimo presupuesto que, paradójicamente, con el uso de materiales autóctonos, será en muchas ocasiones más avanzada que el propio tipo urbano de la arquitectura del lugar.

En Sudamérica las unidades centrales forman parte del programa de viviendas suburbanas. El edificio está equipado con electricidad, agua corriente y un inodoro. La gente añade habitaciones según les permite su economía y sus habilidades constructivas.

En Kagiso, *La casa esqueleto*, 2001, es un ejemplo de unidad central de un barrio periférico de Johannesburgo. En este caso la ciudad proponía una estructura muy simple: un tejado sujeto por postes y conductos que la unen a un sistema de desagüe y a otro de agua potable. Posteriormente los propietarios individuales construirán sus hogares a partir de este armazón básico.

En el programa de mejora (1999-2003) para Wahdat Oriental, más del 25 % de la población del área urbana de Ammán vive en empla-



“Casa Esqueleto”, 2001. Kagiso.
Materiales de construcción, comunicación e infraestructura energética.



zamientos que no están regulados por las leyes. En este caso en vez de arrasar los poblados de chabolas, el Departamento de Urbanismo y Planificación decidió no desalojar a sus inquilinos. Para ello las autoridades de la ciudad proporcionaron accesos por carretera, electricidad y unidades centrales dotadas de agua y de un sistema de desagüe. Con la ayuda de los vecinos, los habitantes de la zona trasladaron sus chabolas ya existentes a una esquina del nuevo emplazamiento dejándola de forma temporal. Cuando la primera habitación de la nueva casa se terminaba de construir, en el espacio que había quedado vacío, dichos habitantes se volvían a trasladar, derribando ya la chabola original.

Las ciudades en las que basa sus proyectos se caracterizan por los grandes contrastes en zonas muy deprimidas con barrios sin servicios mínimos y con escasos recursos materiales. Su planteamiento es observar los suburbios de ciudades como Caracas, São Paulo o Río de Janeiro con una mirada respetuosa y real, presentándolos al mundo sin ningún tipo de comentario social, sino más bien como un hecho antropológico.

Sus proyectos enfatizan sobre la individualidad y la autosuficiencia de los habitantes de estas zonas marginales en el momento de crear sus hogares con escasos recursos y sin tener cubiertas sus necesidades básicas. Fabricados con elementos transportables, intercambiables, son construcciones urbanas efímeras que se desarrollan en un devenir constante. El interés de sus trabajos radica en el ingenio y la fuerza de voluntad de estas personas para poder sobrevivir con dignidad y hasta, en algunos casos, con comodidad.

Con ello pretende demostrar que las iniciativas individuales sumadas, pueden formar ambientes vivos, obtener recursos y nuevas estructuras al mismo tiempo que muestra como estas iniciativas se desarrollan de forma autónoma en todos los niveles de nuestra sociedad. No hay que olvidar que estas comunidades, al margen de la vista de la ciudad, son comunidades fuertes, autosuficientes y que crean sus propias reglas.⁸² Análisis con el que intenta dar una visión mucho más positiva y alegre de los barrios más desfavorecidos de las grandes urbes, sintetizando la idea de sociedad y mostrándola como obra de arte.

⁸² De Barañano, Kosme. "Marjetica Potrc: marginalia y arquitectura". Catálogo, Marjetica Potrc. Urban Negotiation. IVAM. Valencia, 2003. Pág. 11.

"Programa de mejora", 1999-2003. Wahdat Oriental. Materiales de construcción, comunicación en infraestructura energética.

"Unidad Central de Duncan Village", 2002-03. Materiales de construcción, infraestructura energética y comunicación.

SALCEDO, DORIS

Bogotá, 1958

La casa viuda, 1992-1995.

Instalación. Medidas variables.



Ante la inminente pérdida de la capacidad del ser individual y social de retener su pasado, hay artistas de distintos lugares del mundo que trabajan en la conservación de sus señas de identidad. Doris Salcedo es un claro testimonio de ello. A partir de sus esculturas realizadas con objetos cotidianos, su trabajo, se ha convertido en su principal manifiesto con el que poder abordar esta idea de ausencia, testimonio del silencio que han sufrido las víctimas ante la cruda realidad de su país. Sin embargo, una observación más cuidadosa de la obra desmascara la contraposición entre interior y exterior que parece proponernos la pieza. Hay dos elementos que conspiran para deshacer esta separación la muerte como su único contenido. Estas instalaciones están construidas por puertas de madera y fragmentos de muebles usados. En ellos, ocupando fisuras, rellenando huecos o adheridos parcial o totalmente hay trozos de vestidos, telas con cremalleras, encajes, botones, fragmentos de corpiños de ropa interior. Telas que remiten a la existencia muda de una mujer ausente, pero literalmente impresa en el mobiliario que alguna vez la rodeó, que le dio un lugar. Es la expresión sobria y sin gestos de una ausencia, de un desarraigo aterrador en el cual la disposición de los objetos señala los márgenes de un lugar sin vida. *La intención es generar un entorno doméstico, pero no se logra, creándose una sensación del no lugar, de territorio de paso impregnado de restos y trazas humanos que trabajan a favor de una relación espacial más compleja y menos definida.*⁸³

Entre 1992 y 1995 realizó una serie de instalaciones con el título genérico de *La casa viuda*, en donde trabajando sobre la conciencia y la memoria de la guerra civil colombiana, la artista recopila testimonios de las víctimas de la violencia y elabora esculturas e instalaciones en

⁸³ Kostianovsky, Tamara. "Doris Salcedo". *Latinarte*. Noviembre de 1985.

"La casa viuda", 1992-1995. Instalación. Medidas variables.

las cuales imprime las trazas de aquellos seres que fueron víctimas. Su obra trata sobre la memoria y el duelo de seres cuya vida termino violentamente. Los muebles son en estas instalaciones solo partes, no están completos sino mutilados y descartados, y en muchos casos se unen unos a otros configurando elementos extraños no funcionales, que podemos percibir incluso cargados de subjetividad como metáforas del hogar y como metonimias de sus virtuales habitantes. *La casa viuda*, en sus seis variantes, combina códigos de domesticidad, de violencia de género y sumisión, de pérdida y ausencia, con un propósito puramente artístico de formas, objetos, texturas y colores con los que se genera un ambiente de grave silencio en un espacio escénico y plástico. *Lo actual, lo contemporáneo se nutre de la tradición, de la experiencia, por tanto sería nefasto olvidarnos de ella. Mis obras son para las víctimas de la violencia. Trato de presenciar para los que presenciaron. Trato de estar cerca de las víctimas y testigos de la violencia, de manera de poder hablar por ellos. Uno debe poder sentirse cerca del otro para hablar por él y crear arte desde su experiencia. Como escultora, estoy al tanto de cada detalle acerca de la muerte: la vulnerabilidad, el espacio, la corporeidad, y no reformulo la experiencia de la víctima sino que la ensamble mediante mis obras a una presencia eterna, expone Salcedo.*⁸⁴



⁸⁴ Arroyo, M^a Dolores. "Lugares de la memoria". EACC. Castellón, 2001.

"La casa viuda", 1992-1995.
Instalación. Medidas variables. Detalle.

TIRAVANIJA, RIRKRIT

Buenos Aires, 1961

Sin título, 1999 (Caravana).

Instalación compuesta por caravana de madera, cocina, biblioteca y cojines. 272 x 760 x 293 cm.

R. Tiravanija proyecta espacios para la comunicación y la intervención, con los que, a través de la acción y la instalación logra eludir de manera consciente la tradicional expectativa del observador pasivo de exposiciones. Actualmente afincado en Nueva York, constituye en la actualidad un nombre de referencia al pensar en las posibilidades que ofrece un formato como la instalación y al considerar los límites hasta los que pueden o no definirse las prácticas artísticas, experimentando con las indefinibles fronteras del arte, a partir de su propio contexto y del contexto en el que se desarrollan nuestras vidas.



“Sin título”, 1999 (Caravana).
Instalación compuesta por caravana de
madera, cocina, biblioteca y cojines.
272 x 760 x 293 cm. Detalles.



En su intento por desdibujar nuestras maneras de percibir el arte, gracias a la introducción de nuevas vías de acercamiento, totalmente naturales y espontáneas, pretende producir en el espectador la concienciación del valor narrativo que puede tener la correlación entre el tiempo, los sucesos, las palabras y los objetos, intentando acercar un concepto grato como el del “buen vivir”, con la fría y poco participativa relación que se establece normalmente entre el espectador y los espacios expositivos. Es así como podemos aprender de sus trabajos de forma inequívoca: supermercados, casas, espacios de lectura o chill out, teatros, vehículos o pabellones... todos son recintos “vestidos” para ser ofrecidos a unos usuarios que le darán sentido, precisamente por medio de su uso real. Desde hace más de una década, R. Tiravanija, produce happenings para que el público participe activamente en ellos. Son situaciones o ambientes que cuestionan los límites entre el artista y el espectador, el arte y las actividades cotidianas, dentro de la llamada “estética relacional”.

Sin Título, 1999 (Caravana) es una instalación específica que simula una caravana que incorpora, por una parte, una zona para leer, ver videos o escuchar música y, por otra, una cocina. Es un espacio arquitectónico de uso público albergado dentro de otro (la sala de exposiciones) donde el artista organiza encuentros de cocina e interacción social. Tiravanija proporciona el material base (el espacio) y los estímulos (el acontecimiento), rompiendo la barrera social e incitando al espectador a ser partícipe de ella y, en el proceso, deja su autoría en el anonimato. Esto, que se ha dado en llamar *arte relacional*, se convierte entonces en un laboratorio para estudiar el comportamiento humano, donde el público es colaborador, espectador y, a su vez, parte de la obra. La caravana engloba todas las dimensiones efímeras y sociales de la práctica artística de Tiravanija. Es una casa transportable hecha para ser ocupada; pero no es una ocupación permanente y definitiva, sino algo temporal: es un lugar de tránsito, como todos los espacios públicos. Las actividades que en ella se realizan son de naturaleza social: las comidas dan la sensación de estar celebrando algo, mientras el viaje traspasa las diferentes fronteras geográficas y une las diferentes culturas.

Todas estas actividades, más allá de la situación concreta del vernissage de la inauguración, son las que convierten este lugar de uso público por medio de la sucesión de acontecimientos que previsiblemente se desarrollaran a lo largo de siete semanas. *Es una noción del espacio artístico como un territorio potencial para el desenvolvimiento de una práctica orientada a favor de la estimulación de acontecimientos y no hacia la creación de un producto estético.*⁸⁵

⁸⁵ Peran, Martin. “A distancia”. Rirkrit Tiravanija. Fundación “la Caixa”. Barcelona, 1999.

VAISMAN, MEYER

Caracas, 1960

Verde por fuera, rojo por dentro, 1993.

Estructura de ladrillos de 3 x 5 metros.

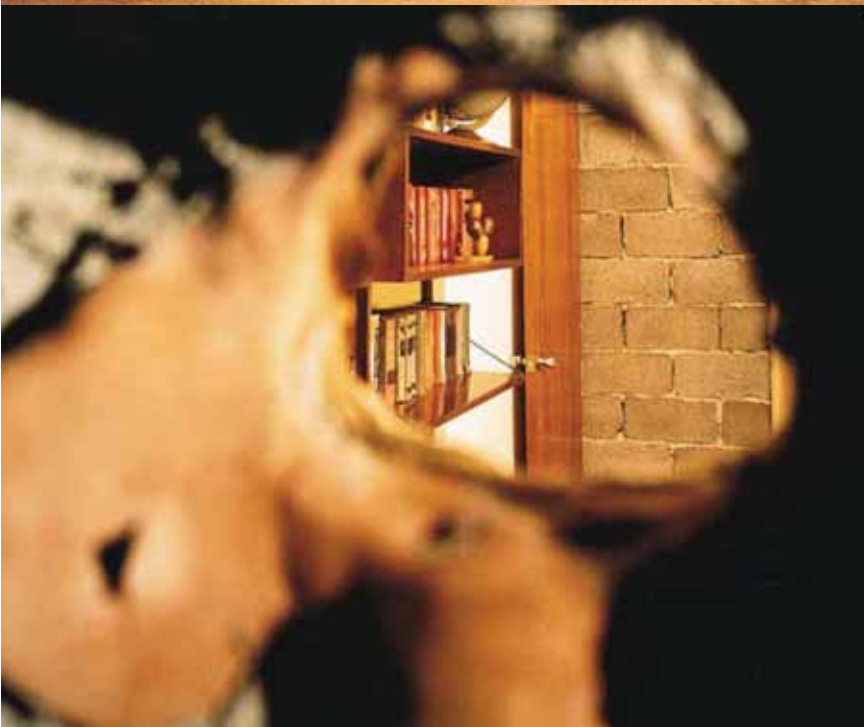
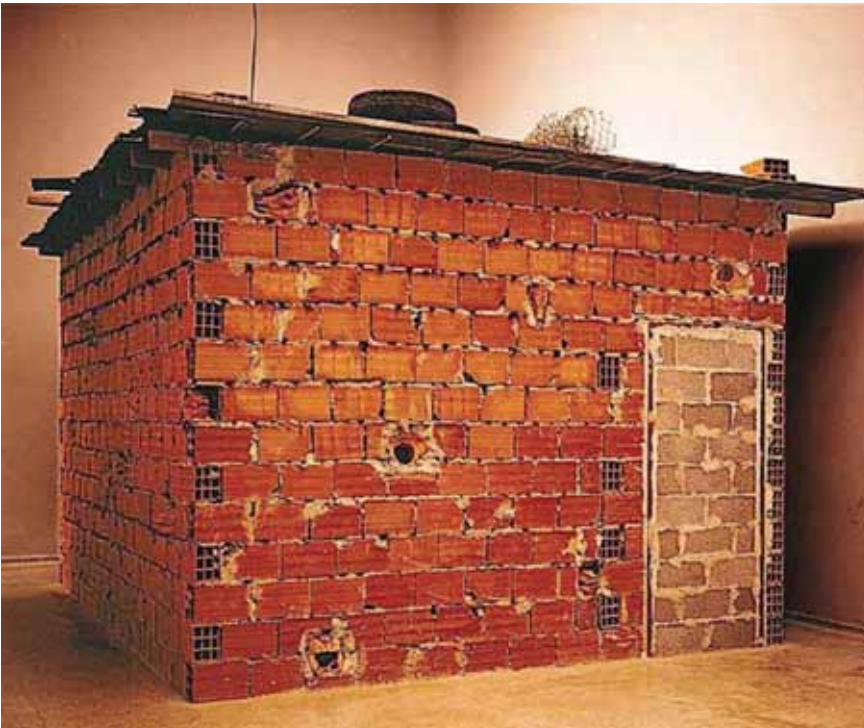
En 1993 Meyer Vaisman sorprendió al mundo del arte con la que algunos aún consideran su obra más política y ambiciosa, *Verde por fuera, rojo por dentro*. Una estructura precaria a base de ladrillos rojos y huecos como los que se usan en Venezuela para “construir” las peligrosas y poco fiables viviendas de los pobres, consistente precisamente en uno de esos ranchos del llamado “cinturón de miseria” que rodea a Caracas. Pero el rancho de Vaisman es muy pequeño, unos 3 x 5 metros, más o menos el tamaño de un dormitorio mínimo. Y eso es exactamente lo que hay en su interior: el dormitorio en que vivió Vaisman durante su adolescencia y que se conservó intacto durante años, 15 para ser exactos, cuando el artista partió hacia Estados Unidos a proseguir sus estudios universitarios. De esta manera podemos afirmar que lo primero que percibimos frente a la obra es una contradicción, una oposición dialéctica entre el interior y el exterior, una diferencia. El exterior está marcado por señales de miseria fácilmente reconocibles en un país que iba a sufrir el desastre natural más devastador de los últimos tiempos: las inundaciones de diciembre de 1999 incidieron directamente sobre la presencia inextricable del rancho.

*Años de ausencia de planificación urbana, de desidia gubernamental y de populismo retórico rampante que no ha hecho nada para mejorar, a largo plazo, las condiciones habitacionales del pueblo, han hecho del rancho la referencia icónica por excelencia del tercermundismo.*⁸⁶ Y Vaisman nos lo entrega con toda su crudeza: los ladrillos desiguales, el primitivo sistema de construcción que deja a la vista la mezcla de cemento entre los ladrillos, el techo de láminas de zinc fijadas con neumáticos y otros materiales de construcción, el aspecto residual del conjunto. En oposición, el interior aparece austero y ordenado, es la habitación bien cuidada de un individuo anónimo (no se sabe si hombre o mujer) que si está anunciando a gritos su estatus social (sin duda es la habitación de una persona educada de clase media). Sin embargo lo que si nos sorprende es el carácter genérico de esta obra tan personal: muebles de madera limpios y simples, una cama pequeña, un armario, una silla, una lámpara, algunos libros. De repente todo el travestismo de la obra anterior de Vaisman, que jugaba con la noción de la identidad como farsa, se apacigua ahora para dar paso a este énfasis en el lugar: el lugar social versus la noción de sujeto.

Lo primero que llama la atención del espectador son unos agujeros dispersos, enmarcados por huecos de cadera de mujer modelados en yeso color naranja, a través de los cuales intentamos percibir el interior. Esparcidos aquí y allá por las paredes de ladrillo de la estructura, estos agujeros obligan al espectador a agacharse, a mirar hacia arriba, a moverse de un agujero a otro, a intentar comprender el inalcanzable interior. En efecto, no existe ningún acceso convencional al interior

⁸⁶ Amor, Mónica. “Los avatares del sujeto”. *Kalathos*. N° XVI. Abril, 2004. Caracas.

—¿del artista?—: la puerta esta sellada y no hay ventanas. Pero aparte de los agujeros hay grietas, algunas llenas de mechones de pelo de niños, y hay cráneos de cerdos, también modelados en yeso anaranjado, intercalados entre las paredes. ¿Por qué elegiría el artista unos canales de comunicación tan opacos entre el interior y el exterior? Una posible respuesta sería la metáfora operativa de la propia obra en la que el exterior representa la frágil situación social del país de origen del artista y el interior su educación burguesa y privilegiada, apuesta a un modelo de subjetividad permeado, por el marco social que lo rodea. Es decir que, independientemente de lo sellado o protegido del interior, o de su distancia, las grietas pueden ser tan potentes como el sustrato materno que lanza al individuo al mundo de lo real, es decir, de lo social.



“Verde por fuera, rojo por dentro”, 1993.
Estructura de ladrillos de 3 x 5 metros.

WODICZKO, KRZYSTOF

Varsovia (1943)

Homeless Vehicle, 1988-1993.

Artista nómada, diseñador y profesor de arte, K. Wodiczko se ha propuesto dismantlar el discurso del poder oculto tras el diseño, la arquitectura y el urbanismo en la urbe contemporánea. Desde la perspectiva de aquellos sectores sociales más marginados, (emigrantes e indigentes) y creyendo en el poder de intervención del arte, el artista nos ofrece su obra como instrumento crítico con el que poder interpretar al realidad social e histórica.

Sus diseños de instrumentos y vehículos se basan en la necesidad para la supervivencia del extranjero y del marginado en la ciudad. *De este modo, por medio de interrupciones estético-críticas que cuestionan las operaciones simbólicas y económicas de la ciudad, K. Wodiczko apela a un arte público, crítico y sumamente comprometido, manifestándose en contra de las visiones totalizadoras y homogeneizadoras de la cultura dominante.*⁸⁷ Para ello se ha servido básicamente de las enormes proyecciones públicas sobre diferentes fachadas de instituciones y de la creación de una serie de vehículos que se sitúan a medio camino entre lo que se entiende como una obra de arte y el objeto cotidiano de uso práctico. K. Wodiczko percibe, con su trabajo, como los límites sobre el espacio público van viéndose alterados y desplazados por visiones socialmente mucho más amplias que conforman espacios y lugares de acción nuevos.

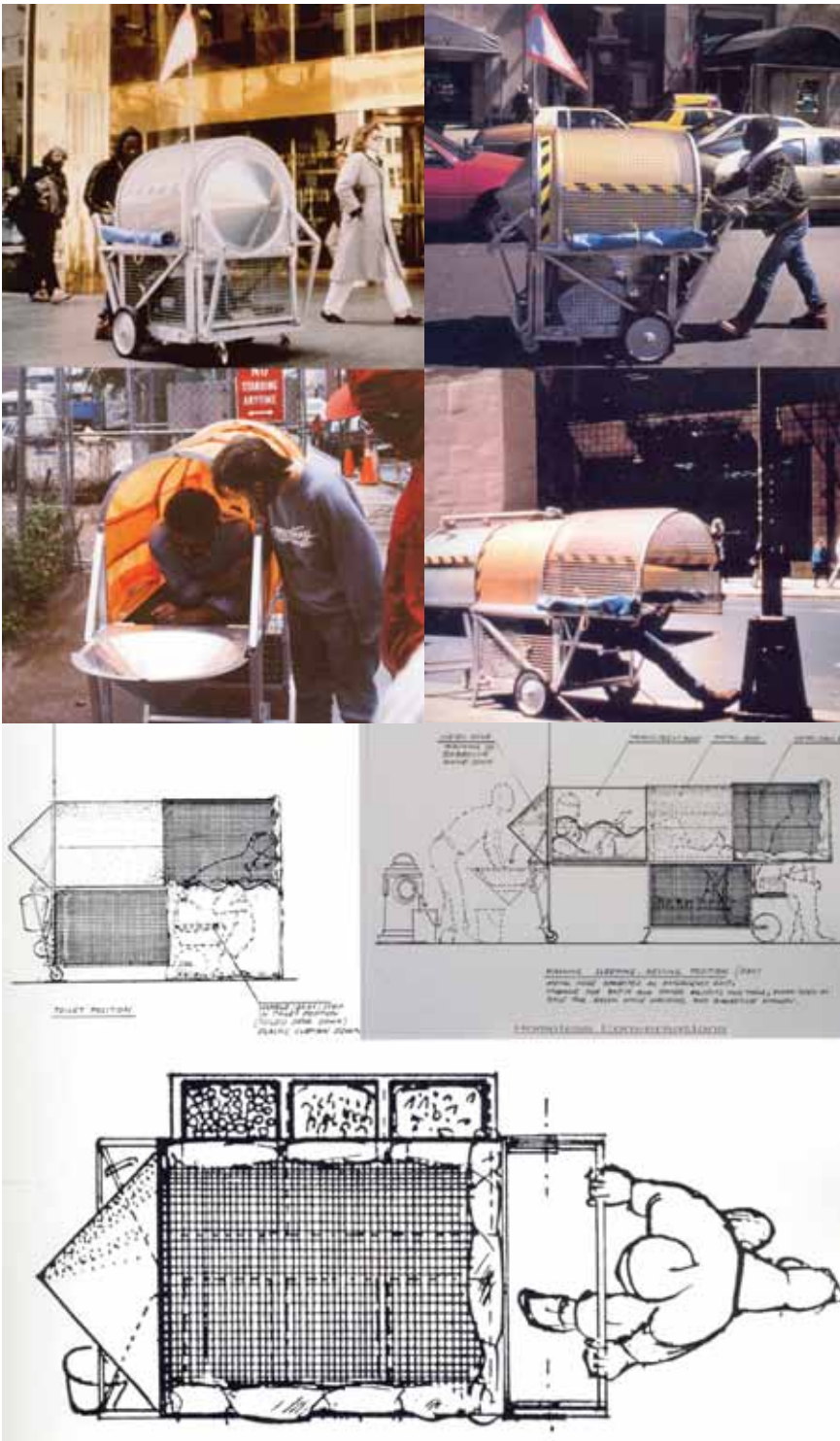
Este último caso es el que reúne la pieza Homeless Vehicle, *un vehículo que intentaba cuestionar la política urbanística de la ciudad de Nueva York, al mismo tiempo que ser una alternativa de subsistencia para las personas nómadas y sin recursos que se han visto forzadas a desarrollar estrategias de autosuficiencia en circunstancias muy difíciles.*⁸⁸ Este responde a una estructura de carromato sofisticado con



⁸⁷ **Candela, Iria.** "Krzystof Wodiczko: el eco de los supervivientes". *Lápiz*, Nº 171. Marzo 2001. Pág. 18.

⁸⁸ **Cortés, J. Miguel.** "Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968". EACC. Enero, 2003. Castellón. Pág. 483.

"Homeless Vehicle", 1988-1993.



compartimentos para recoger papel, para dormir y para llevar artefactos de uso personal con el que poder abordar los problemas básicos de los indigentes. Con esta obra, sale a la luz un grave problema que se pretende siempre dejar oculto, fundamentado en mostrar las contradicciones de una sociedad opulenta que margina a miles de personas.

Sus instalaciones provocativas y efímeras, así como su serie de vehículos y de instrumentos transportables para el nómada, ofrecen una fuerte crítica a la falta de energía, como una llamada a un nuevo y necesario discurso social. Un arte comprometido fundamentado en la pretensión de revelar las contradicciones de la sociedad mostrando sus contradicciones y miserias.

"Homeless Vehicle", 1988-1993. Planos.

La casa como metáfora de la existencia.

“A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casas que soñamos habitar, ¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida?. He aquí el problema central.”⁸⁹

“La poética del espacio” **Gaston de Bachelard.**

La casa como metáfora de nuestra disposición existencial y como preámbulo de presentación de nuestras credenciales vivenciales articula muchos procesos creativos en base al concepto espacio de intimidad.

Esa casa metafórica toma como punto de partida volver a encontrar ese núcleo virgen y esencial de las cosas cotidianas. En la casa se describen las vivencias, se vuelve a interpretar la mirada del sujeto hacia una vuelta idealista “a las cosas mismas”.

El entorno doméstico se vuelve eco y metáfora para atender a la intuición y a la intención de la memoria privada. Exige una mayor vinculación personal y sentimental con el espacio habitado. Las experiencias de este proceso se manifiestan mediante una particular relación con cada pieza que personaliza nuestro ámbito vivencial.

Quizás los interiores flamencos de Veermer son la ensoñación de una nostalgia por el tiempo detenido de la casa natal. El futuro y el pasado se unen para situar a un individuo anclado en el recuerdo. Dicho individuo es un sujeto fenomenológico al igual que su morada.

La intención de muchos trabajos artísticos vinculados a estos parámetros de actuación requieren sustraerse de los argumentos del logos para dejarse llevar por el sujeto que experimenta el espacio como un fenómeno del sentido. Como diría Bachelard el hombre de la lupa, se apropia de la mirada fresca y amplificadora del niño y descubre con el detalle signos de un nuevo mundo inaccesible.

Los jóvenes arquitectos Alison y Peter Smithson nos proponen a mediados de los años cincuenta en la exposición denominada *This is tomorrow* la alegoría de *Patio & Pavillion*. Todo un tratado repleto de símbolos de la relación del individuo hacia su hábitat. Recrean una instalación en la que ocupan metafóricamente un trozo de mundo y por otra un espacio cerrado, la dualidad de los dos ambientes se ven poblados de objetos cotidianos, habitantes queridos que son portadores de afecto y memoria. Estos testigos silenciosos de la vida privada son la verdadera identidad del individuo y los que narran las historia de la casa.

Para citar otro exponente perspicaz de ese mundo fenomenológico nos encontramos la mirada que nos aporta Pere Noguera en su trabajo del año 2000 para el Tinglado del Moll de Costa de Tarragona denominado “Serralllo, surar és el acte”, Noguera se convierte en un etnógrafo, en un sujeto que experimenta los entresijos de un espacio dado, en el cual se piensa desde una presencia física material cada nombre, objeto y lugar.

⁸⁹ **Bachelard, G.** “La poética del espacio”. Breviarios. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1965. Pág.33.

El artista interroga el sentido profundo de nuestra existencia cotidiana a partir de conformar espacios corrientes como una cocina, un baño o habitaciones dentro del ámbito de un barrio pesquero, vincula toda su indiosincrasia a las vicisitudes del mar. Una metáfora de vida en la que armarios, sillas, artes de pesca se cuelgan describiendo un equilibrio inestable y creando una coreografía de la levitación, de un mundo en perpetuo movimiento y a la vez con una carga objetual descriptiva de su medio privado.



Es desde la visión más humanista en la que los artistas buscan la metáfora del habitar como fundamento y experiencia vital, una llamada de atención al medio cercano que por ser habitado no es reconocido como portador de simbolismos .

ABSALON

Ashdod, Israel, 1964

Pequeños modelos a escala de las Cellulas, 1991.

Madera, cartón y pintura blanca.



Absalon realizó poco antes de morir en 1993 seis proyectos de vivienda individual a escala real con los que definió –a la medida exacta del cuerpo humano – el espacio mínimo para garantizar la supervivencia física que el artista destina a si mismo. Estructuras de forma minimalista, construidas en madera pintada de blanco y basadas en formas geométricas sencillas como el cilindro o el paralelepípedo se convierten en diversos módulos funcionales –área de descanso, mesa de estudio y comida, cocina y baño- que han sido concebidos de distinta manera para cada proyecto.

Desde una visión de conjunto, podrían entenderse como prototipos de pisos pilotos de un proyecto urbanístico gigante: una vez dentro de ellas, las paredes y los techos rozan al espectador, casi de manera opresiva nos hace pensar en la vida en una celda. Cuidadosa y económicamente adaptadas a las dimensiones y movimientos del artista, estas estructuras proyectos de viviendas para los diferentes puntos de parada de Absalon (Frantfort, Tel Aviv, Zurich, París...) reflejan en sus propias palabras, *la calma que necesito*.⁹⁰

Su principal preocupación para la construcción de este proyecto, fue pautar la relación que se establece entre la forma y la función que adoptan los objetos cotidianos, así como la manera en que estos determinan las relaciones que establecemos con nuestro entorno, preocupaciones traducidas en su obra como un deseo de poder liberar la forma de las ataduras de su función, *soy libre de dar a las formas la función que decida*.⁹¹

Con este proyecto Absalon se atrinchera en sus “células”, autónomas y ajenas al universo exterior regido por el caos. A pesar de que el artista a veces les negara esa clasificación, la naturaleza de esos proyectos de resistencia nacidos para no ser cumplidos es utópica. Una utopía entendida no tanto como intento de crear microcosmos individuales y ordenados (“deseo de universo perfecto”) como en la excepción de la palabra “no lugares”, “espacios inexistentes”, más abstractos que físicos, dentro de los cuales el espectador puede tomar consciencia

⁹⁰ Jaio, Miren. “Absalon”. *Lápiz* N° 113. Junio de 1995. Pag. 86.

⁹¹ Jaio, Miren. “Absalon”. *Lápiz* N° 113. Junio de 1995. Pag. 86.

“Pequeños modelos a escala de las Cellulas”, 1991.
Madera, cartón y pintura blanca.
Vista de la instalación en la Kunsthalle de Zurich.

de un espacio que le remite a su propio cuerpo. *Estas casas son dispositivos de resistencia contra una sociedad que quiere impedir que yo sea lo que debo ser.*⁹²

Mientras, en general, el lugar para habitar, la casa, que conformada por órganos, módulos, constituye en si misma un cuerpo; es concebida como una extensión del cuerpo humano donde cada espacio remite a una función corporal. Estas “células” mantienen una relación más íntima en el cuerpo del artista: sus paredes, pegadas como una segunda piel y ventanas, pequeños vanos hacia el vacío que multiplican el interior blanco, son más reflejo que extensión del cuerpo, una llamada narcisista a la introspección.

Pero en este aislamiento buscado hay tanto una llamada a la introspección como un intento de protegerse de un exterior caótico y lleno de restricciones. Bajo estas metáforas de aislamiento y protección subyace el sentido y la intención del artista a poder tener la libertad de elegir y diseñar los propios encierros.



⁹² **Absalon.** “Arte para el siglo XXI”. Ed. Taschen. Colonia, 1999. Pag. 114

“Celle N° 2”. Zürich, 1993.

AGUT, PEP

Terrassa, 1961

Maquetas de luz. S/T (La cocina), S/T (El dormitorio), S/T (El estudio), 1992.

Reproducciones a escala 1:10.

En esta obra el autor nos remite a unos elementos modulares, con los que poder representar vaciados de espacios físicos vinculados al ámbito privado. El proceso es estrictamente personal, estrechamente relacionado con su propia experiencia de vida y profundamente influenciado por su relación con el arte. *Cualquier persona que provenga del mundo del arte y que no sepa nada de mi, y a la que yo no le haya contado nada de lo que hay ahí encerrado, pensará automáticamente en Malleuich y en los "Arquitectones", pensará en ciertas cuestiones de escala y de variabilidad de escala, sobre estos ejes empezara a establecer relaciones sobre, quizás, la idea de ciudad o la sombra de lo cotidiano a la que remite la mesa.*⁹³

La maqueta, por tanto, no es una elección formal, no busca poder conseguir ser un objeto plástico con una serie de cualidades formales, sino que se propone estrictamente como vaciados de espacios. No quiere ser la reproducción de espacios tridimensionales de la habitación, el despacho o la cocina de su apartamento, sino *la reproducción de una materia intangible pero perfectamente visible: la luz.*⁹⁴ Así pues las maquetas son la transcripción volumétrica invertida de la luz presente en las tres habitaciones. La luz, difícilmente localizable y globalmente mensurable por la vista, toma aquí conciencia y permite percibir el espacio que ocupa. *Lo visible se vuelve invisible, porque el mobiliario presente en las habitaciones desaparece a favor de la aparición opaca, firme i masiva de aquello que era transparente, fluido, etéreo: el vacío se llena a la vez que la plenitud se vacía.*⁹⁵



⁹³ **Murria, Alicia.** "A los actores secundarios". *Lápiz* Nº 163. Mayo del 2000. Pág. 57

⁹⁴ **Legiera, Jacinto.** "Als actors secundaris". *Maquetas de luz*. Ed. MACBA-ACTAR. Barcelona, 2000. Pág. 34.

⁹⁵ **Legiera, Jacinto.** "Als actors secundaris". *Maquetas de luz*. Ed. MACBA-ACTAR. Barcelona, 2000. Pág. 57.

"Maquetas de luz. S/T (La cocina), S/T (El dormitorio), S/T (El estudio)", 1992. Madera pintada de blanco sobre peana de aglomerado. Reproducciones a escala 1:10.



Con esta inversión el autor nos habla de como se captura la visión y de como las imágenes inciden en nuestro cerebro. Desde su punto de vista, el arte no es el argumento que sirva para cerrar o concluir las cosas sino que defiende la pretensión de dejarlas a medio camino, no con la intención de clausurarlas sino todo lo contrario, abrirlas definitivamente. Incide y defiende la importancia de poder estructurar y desviar esta imagen egocéntrica del artista, *no creo que el espacio del arte sea el espacio para la narración de las propias neurosis, no tiene ningún sentido, será el espectador, a través de su sensibilidad, quien proyecte sus ideas de casa, de ciudad,... su idea de mundo.*⁹⁶

⁹⁶ **Murria, Alicia.** "Entrevista a Pep Agut". *Lápiz* Nº 163. Mayo del 2000. Pág. 57

"Maquetas de luz. S/T (La cocina), S/T (El dormitorio), S/T (El estudio)", 1992. Madera pintada de blanco sobre peana de aglomerado. Reproducciones a escala 1:10.

ARCHIMÉDIA

París, 1992. Asociación creada por Fiona Meadows y Frédéric Nantois.

La maison du divorce – maison témoin 02 “Sea, sex and sun”. Suelo: 8mx4m, muro: 8mx2mh, habitaciones: 1,5m. Palettes industriales, cajas de naranjas y una cuña de 20 ml por habitación.

Archimedia (asociación creada en París en 1992 después de una estancia de dos años en Japón). Para Fiona Meadows y Frédéric Nantois, la concepción de proyectos de arquitectura, la realización de instalaciones artísticas, la producción de videos o la enseñanza y la crítica son el soporte de una reflexión sobre la teoría y la practica de la arquitectura hoy en día. Después de diez años han desarrollado un trabajo el objetivo del cual puede ser resumido en base a la búsqueda de un nuevo encargo para la reflexión arquitectural en la sociedad.

La casa piloto “Sea, sex and sun”, trata las relaciones entre global y local y entre espacio, función y economía en el ámbito de un equipamiento habitable.⁹⁷ La casa esta construida a base de palets y cajas de naranjas, recurso económico en la zona de Benifallet aquí reducido a su expresión más genérica: los embalajes. En cada uno de los lados de una pared perforada i construida con cajas, cuatro habitaciones, evocando el perfil de una media casa, pueden ser desplazadas linealmente. Según su localización, se pretende crear un hábitat más o menos grande, que puede ser ocupado por una o más personas. Estos habitáculos ligeros son, por los dibujos impresos que los cubren o las texturas que los decoran, unos “mappings” testimonios de una historia doméstica posible.

Sobre el tierra hecho con palets, una piscina i colchones neumáticos, una mesa maleta, wc’s portátiles que esperan ser utilizados. Según si son cubiertos o descubiertos, estos mobiliarios pueden ser usados de manera pública o privada, ser olvidados o desaparecer, abandonados o recogidos.



⁹⁷ **Archimédia.** “La maison du divorce. Sea, sex and sun”. Segona Estació de Benifallet. Jean-Michel Place Editors. Cahors, 2001. Pág. 22.

“La maison du divorce – maison témoin 02 Sea, sex and sun”. Suelo: 8mx4m, muro: 8mx2mh, habitaciones: 1,5m. Palettes industriales, cajas de naranjas y una cuña de 20 ml por habitación.

La maison du divorce es la expresión de una situación común en la sociedad actual en la que cohabitan la búsqueda permanente de más cohesión y homogeneidad y de reivindicaciones para tener más autonomía y potenciar el individualismo. La casa, por ella misma, se convierte en un lugar construido autor de este dialogo. Simultáneamente se organiza una conmutación de valores, formándose dos personalidades diferentes. Divorcio y unión constituyen dos nociones inseparables que pueden mantener una relación dinámica. Este es un trabajo que se desarrolla a partir de proyectos de diferentes naturalezas: vídeo, instalaciones interactivas, construcciones, realizaciones que dejan testimonio de las diferentes maneras de explorar una situación particular.



“La maison du divorce – maison témoin 02 Sea, sex and sun”. Suelo: 8mx4m, muro: 8mx2mh, habitaciones: 1,5m. Palettes industriales, cajas de naranjas y una cuña de 20 ml por habitación.

ARENÓS, XAVIER

Vila-real, Castellón, 1968

Madriguera, 2001.

Instalación. 194 x 700 x 1200 cm.

*Ante una sociedad cada vez más desigual, fragmentada i especialmente ruidosa, donde se nos bombardea continuamente con toda clase de imágenes rápidas y mensajes superficiales⁹⁸ el artista nos propone con su trabajo *Madriguera*, espacios para el silencio, la lectura, la concentración y el autoexilio. Este es un proyecto pensado para el CEAC de Castellón con la intención de poder ser habitado por el espectador/a el cual, tendrá que experimentar estas sensaciones introduciéndose en esta especie de útero-estómago.*

El artista ha construido un espacio para el recogimiento, entendiéndolo como un espacio subjetivo (frente a la creciente objetividad del mundo exterior), orgánico, biomórfico: sala de espera, escenario de soledad, espacio para la memoria... en donde nos podamos auto-construir voluntariamente o donde nos podamos sentir representados a partir de registros que nos permitan configurar una reflexión sobre la naturaleza humana y su significado filosófico y antropológico.

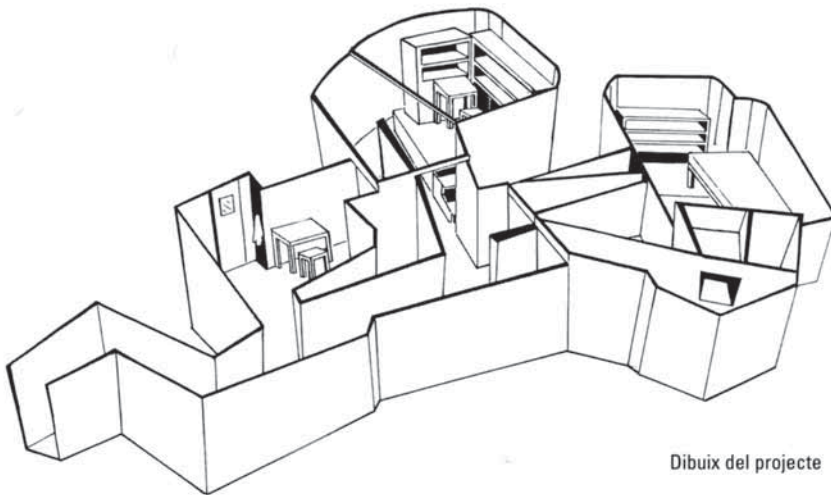
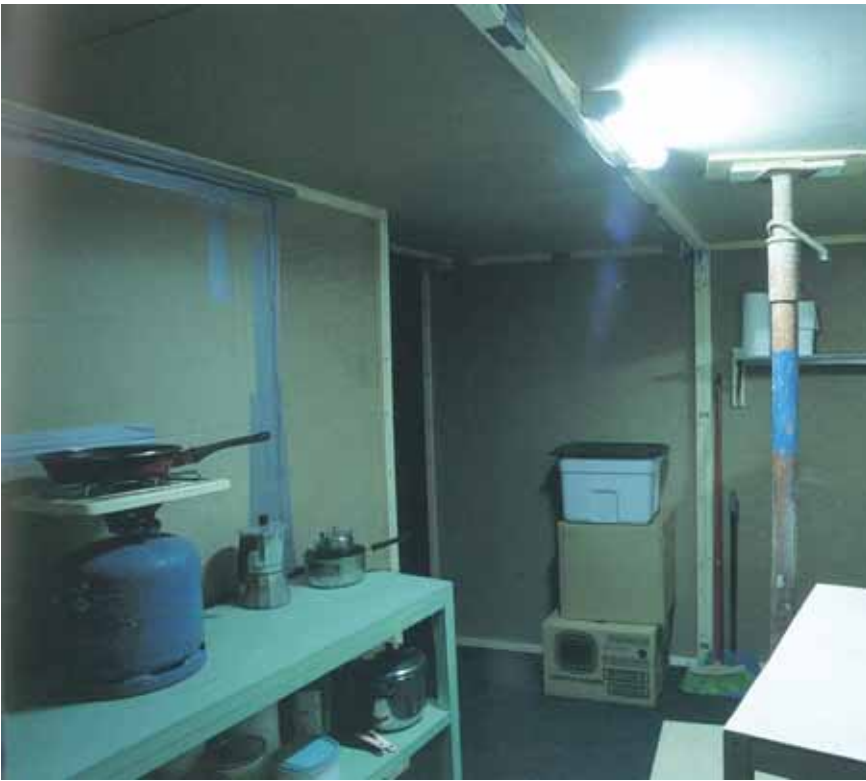
En su trabajo hay una actitud parcial de aislamiento social, intimista, no solo originada por la necesidad personal, sino también por una necesidad social, de aislamiento, frente al entorno circundante. *Su obra recoge el universo kafkiano pero también la tangente debordiana de no ser nunca más un personaje de su tiempo ya que su época se llevó con él sus ideales.*⁹⁹ Siempre es la historia de un personaje que se enfrenta solo al resto del mundo, por más que el mundo solo sea una montaña de papeles burocráticos, una situación física inesperada, repentina, un trauma... Frente a estas situaciones, el personaje que habita en las madrigueras gozará de espacio y tiempo para preparar su estancia, que se irá formando a partir de dilatados momentos de aclimatación, de recuerdos cada vez más lejanos e inservibles de lo que supone la vida afuera.



⁹⁸ **Arenós, Xavier.** "Madriguera". *Contemporàni@*. Cultura visual a Castellón. 2001. EACC. Pág. 71

⁹⁹ **de los Angeles, Álvaro.** "Intensidades i vegetación". *Contemporàni@*. Cultura Visual a Castellón. 2001. EACC. Pág. 50

"Madriguera". Castellón, 2001. Instalación. 194 x 700 x 1200 cm.



Dibuix del projecte



"Madriguera". Castellón, 2001. Instalación.
194 x 700 x 1200 cm.

BARCLAY, PER

Oslo, 1955

Sin título, 1993.

Cristal, aluminio, madera, aceite, tambores.
210 x 252 x 190 cm.



Será a finales de los ochenta cuando comienza a explorar las posibilidades de la instalación entendida ya como trabajo concebido para espacios específicos y cuando empieza a desplegar con la mayor eficacia, el considerable potencial de ambigüedad que siempre ha caracterizado su obra.

Su trabajo nos muestra una peculiar percepción de la naturaleza, transmitida mas a través de la idea de habitáculo, en donde trata de inscribir sus marcas y que una vez convertida en receptáculo de este

"Sin título". 1993.
Cristal, aluminio, madera, aceite, tambores.
210 x 252 x 190 cm.

paisaje, en osmosis plena con él, acaba invirtiendo todos los principios que generan los conceptos de interior-exterior. El escenario, una caja cerrada y permeable al natural que se nos presenta como una escena donde el dolor y la materia mutan con el calor y el frío, con el día y la noche. Para ello, la fijación de la imagen en todas sus intervenciones donde el agua u otros líquidos, el aire u otros elementos acusan la ausencia del hombre, retoma por excelencia el punto de vista de la fotografía.

En sus obras nos habla de la tensión cotidiana, esta especie de ansiedad que percibimos en los contrastes entre belleza y confort entre las grandes posibilidades de nuestra época y la estrecha precariedad de nuestra situación.

Esta desconcertante ambigüedad se reconoce en sus conocidas vistas de interiores impracticables en donde el artista ha derramado sobre el suelo, aceite, agua o sangre, formando una lámina en la que todo queda duplicado. *Lo que más sorprende de estas obras es la manera en que en ellas se juega con el contraste entre la enfática plenitud de la superficie líquida con la profundidad vertical del espacio que refleja.*¹⁰⁰ El resultado que conjuga un máximo de nitidez con un máximo de desrealización; el espacio al que el espectador no puede acceder (puesto que literalmente se le ha quitado el suelo) deja de ser un lugar de uso, un ámbito habitable o un lugar de exposición, para convertirse en pura imagen.

Su trabajo elabora la tensión que se obtiene a partir de la fragilidad, de la precariedad de lo humano y su intensa dependencia respecto a los recursos naturales, como en sus casas traslúcidas habitadas por agua vaporizada o en sus instalaciones provistas de elementos sonoros.



¹⁰⁰ Jarqu, Vicente. "Per Barclay". *Arte y Parte*. N° 46. Agosto-Setiembre del 2003. Pág. 17.

"Sin título". 1990. Fotografía.

CHUST PETERS, DANIEL

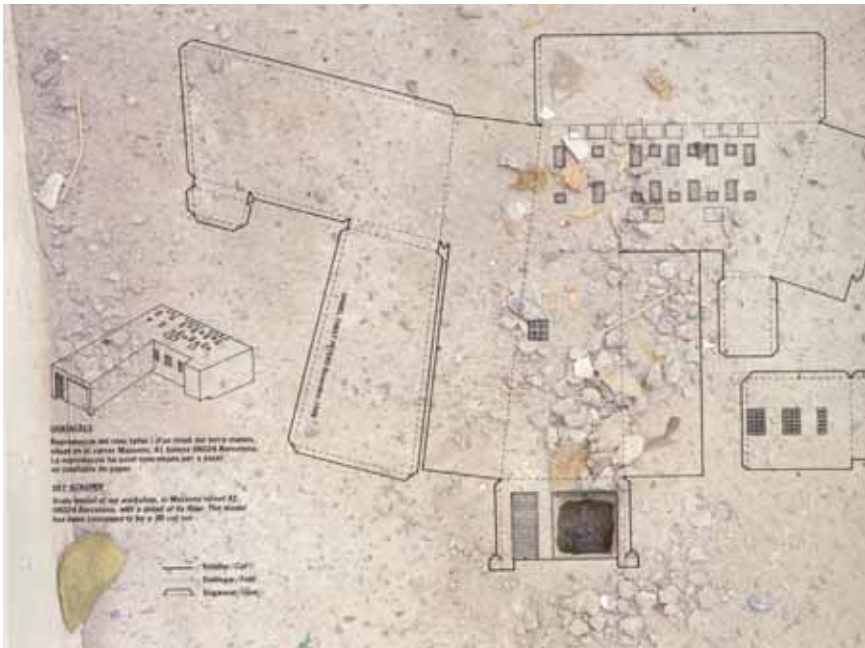
Sao Paulo, 1965

Rascacielos, 1998.

1.000 recortables de papel y base de madera.

62 x 43 x 20 cm.

*Las teorías de simulacro, de lo más real que lo real, que han afectado el arte desde los ochenta llevándolo hasta estrategias metalingüísticas y, en última instancia, frías han sido sustituidas en algunos artistas por propuestas que abogan por un arte habitable, cálido, sin grandes obstáculos.*¹⁰¹ Este podría ser el caso del trabajo de Daniel Chust Peters, en donde el taller del artista, convertido anteriormente en invernadero, en parque infantil, en mueble, en casa de muñecas, pasa en este caso a convertirse en un recortable. Un trabajo de bricolage que deno-



¹⁰¹ **G. Torres, David.** "Daniel Chust Peters". *Lápiz*. Nº 144. Junio de 1998. Pág. 87.

"Rascacielos", 1998.
1.000 recortables de papel y base de
madera. 62 x 43 x 20 cm.



ta un proceso lento, paciente y reflexivo, en el cual la cotidianidad del arte no viene por estar al día sino por saber habitarlo. Bruce Nauman decía que, si el era un artista y estaba en su taller, todo lo que hacía sería arte, aunque no hiciera nada. Daniel responde Nauman de la manera más sencilla; hasta el mismo taller es obra. Lo que hace es ofrecer este espacio privado del artista al espectador que, como si de un sacrificio lúdico se tratara, va poco a poco recuperando una relación que es cada vez más cercana, más clara y más simple con la obra y con el arte.

Simplicidad y hermetismo, siempre el mismo tema –su taller – hecho y rehecho, interpretado y reinterpretado como si se tratara de una partida en un tablero de ajedrez (en donde cada movimiento hace que la partida sea nueva, diferente e igual a la vez), Daniel acota un espacio cerrado que le exija pensar soluciones diferentes e iguales, y que al final le proponga diferentes variaciones sobre un mismo *sujeto*. Al mismo tiempo provoca una reflexión sobre los espacios del arte, sobre lo público y lo privado y sobre la manera de relacionarlos con la obra.

“Método de trabajo”:

1. Tengo una idea: reproduzco mi taller.
2. No tengo ninguna idea: vuelvo a reproducir mi taller.
3. Tengo otra idea: reproduzco el taller.¹⁰²

En 1990 Daniel Chust Peters reproduce su taller de la calle Lyonnais, 15 en París. En 1996 vuelve a reproducir su taller, esta vez el de Champs Elysées 57, en Gentilly, y en el año 2003 reproduce su taller de la calle Massens 41, en Barcelona. Durante estos últimos años el artista no ha hecho otra cosa que reproducir su taller sistemáticamente y lo seguirá haciendo durante los próximos cinco años.

Esta especie de parálisis voluntaria o autocensura no le permite llevar a cabo otras ideas más que reproducir exclusivamente su propio taller; tarea que como ya hemos visto aborda desde diferentes ópticas, lenguajes o técnicas, con la intención de poder convidar al espectador a habitar estos nuevos espacios. *Rascacielos* es uno de los muchos ejemplos de la serie de reproducciones, en este caso en forma de recortable de papel impreso sobre una foto del suelo en el taller del artista.

¹⁰² **Chust Peters, Daniel.** “Rascacielos”. Cruzados. Nuevos territorios del diseño de vanguardia. Año del diseño 2003. ACTAR-CCCB. Pág. 152.

“Randonée”, 2003.

“Gira-sol”, 2002.

“Hotte aspirante”, 1997-98.

“Gira-sol”, 2002.

COLOMER, JORDI

Barcelona, 1962

Le dortoir, 2002.

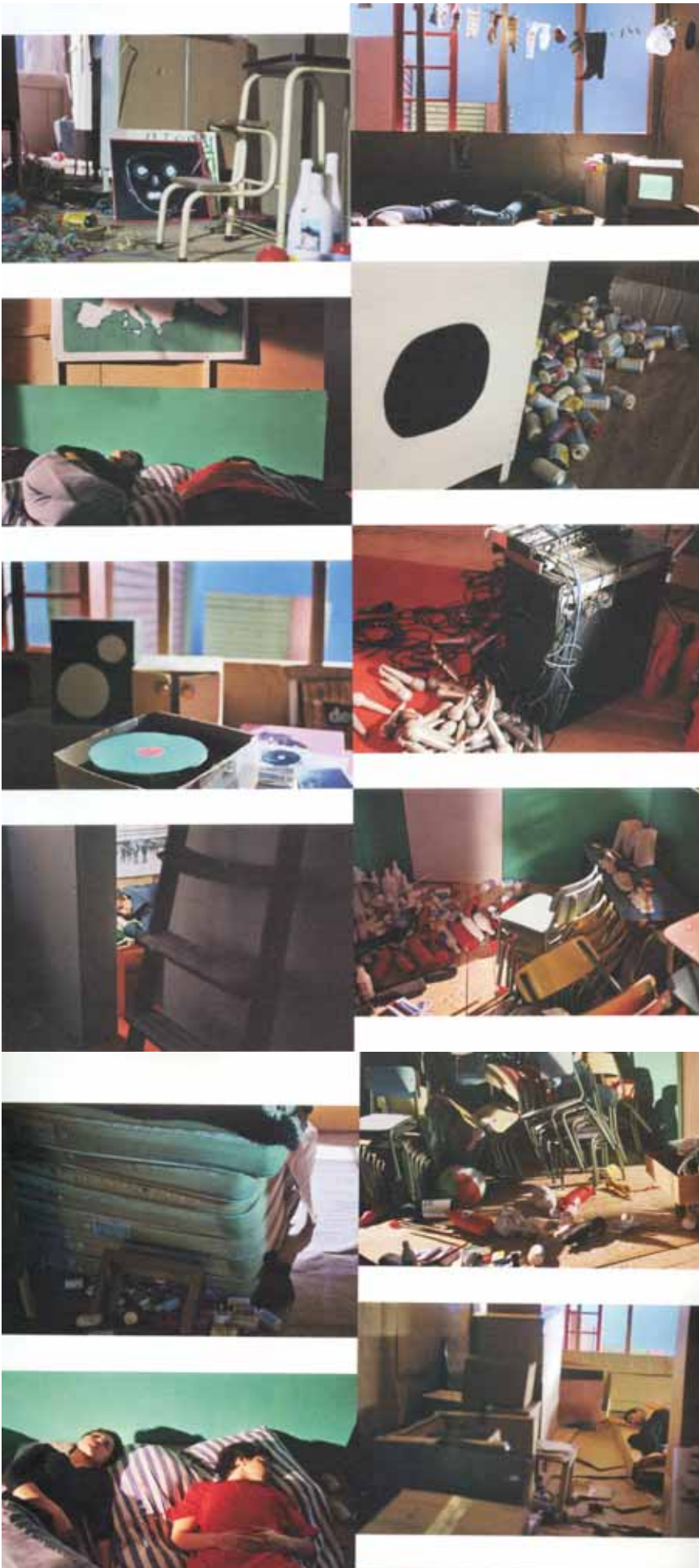
Vídeo-instalación. DVD, 10 Min.

Los objetos habitan y hacen habitables los espacios, los convierten en geométricos en antropológicos. El espacio se vuelve imaginario y la habitación, un sueño de objetos inventados –Jordi Colomer.

La obra de Jordi Colomer se caracteriza por un marcado carácter teatral, acentuada por la progresiva utilización del vídeo, medio que también le sirve, como el mismo ha manifestado en algunas ocasiones “para dilatar la escultura en el tiempo”. Su trabajo gira en torno a las posibilidades de la representación y su desdoblamiento en un juego de espejos, utilizando la arquitectura como algo que forma parte indisoluble de nuestras vidas, como el lugar donde se conforma la experiencia, como escenario, en definitiva, donde se forja la memoria individual y colectiva. Su intención, crear situaciones escultóricas a través de una disposición esferográfica, que invita al espectador a actuar, es decir a participar del juego interpretativo que toda puesta en escena y representación supone. Jordi Colomer dispone, o pone en escena, un lugar nuevo para la escultura, a partir del encuentro y la contigüidad contaminadora entre la arquitectura, la escritura y la representación, confirmando la propuesta que hacía, ya en 1990, en la que declaraba: “*no distingo entre objetos, palabras, imágenes*”.

En *Le dortoir* (en castellano algo así como dormitorio común) un vídeo en el que Jordi Colomer muestra también una arquitectura construida, aunque esta vez, su factura rudimentaria nos sitúa en un decorado burlesco. Las imágenes nos presentan una visión transversal de una arquitectura funcionalista. Un edificio de apartamentos del extrarradio a la mañana siguiente de una gran fiesta. Todo el mundo duerme, *Le Dortoir* visita minuciosamente, como un voyeur con movimientos precisos, cada uno de los doce pisos de ese edificio con un movimiento ascendente que no tiene en cuenta las limitaciones del espacio y que va de la noche al día, cubriendo las 24 h. en un solo plano secuencia. En este recorrido se crea una tensión entre el decorado y los personajes, profundamente dormidos en camas provisionales en medio de botellas y otros objetos por el suelo. La arquitectura fabricada sirve aquí de escenografía para esta ficción, el tema de la cual se podría resumir por una ausencia de acción. Hay una inversión de la situación, tal y como lo explica el propio artista: *en el teatro, los actores actúan realmente, mientras que en mis videos, son los decorados los que actúan*.¹⁰³ Los decorados permiten, de hecho, construir un relato de los acontecimientos que parecen haber tenido lugar el día anterior, poniendo de manifiesto los vínculos que hay entre cada individuo que compone el vecindario. Al estilo de Georges Perec el cual elaboró un sistema muy complejo a *La vie mode d'emploi*, en donde cada elemento no puede ser disociado del conjunto.

¹⁰³ **Jean, Marie-José.** Citando a J.Colomer. “Algunos relatos de espacios”. Catálogo *Especies d’Espais*. TINGLADO 2. Centro de Arte Contemporáneo. Tarragona, 2003. Pág. 64.



"Le dortoir", 2002.
Video-instalación. DVD, 10 Min.

DOMÈNEC

Mataró, 1962

Domèstic. El proyecto *Domèstic* incluirá las instalaciones: “24 horas de luz artificial” (1998-99) y “Un lugar” (2000).



El proyecto domestico presenta algunas de las obras e instalaciones más relevantes de Domènech a lo largo de los dos últimos años. Partiendo de procesos conceptuales de reflexión, ha ido creando una obra escultórica, objetual y fotográfica que toma el objeto arquitectónico como una de las construcciones imaginarias más productivas y complejas de la tradición moderna. *Domènech extrae de los resultados contradictorios y de las fisuras múltiples del proyecto de la modernidad arquitectónica, artística y filosófica, objetos ambiguos, instalaciones inquietantes y visiones perplejas que nos interrogan sobre los fracasos de las utopías políticas, sociales y estéticas del siglo y, a su vez, nos interpelan sobre la miseria espiritual y el absurdo existencial de nuestra vida cotidiana, de nuestra vida doméstica.*¹⁰⁴ No busca con ello un contra argumento frente a la modernidad, no quiere subvertirla, no desvela sus errores, sino que la subraya y la sigue al pie de la letra para poder después demostrar que no funciona.

Incluirá en este proyecto las instalaciones: *24 horas de luz artificial* (1998-1999) y *Lugar* (2000), los tres dípticos fotográficos *Blanco como la leche* (1998) y otras obras de nueva creación.

La instalación *24 horas de luz artificial* recrea a escala real una habitación del hospital antituberculoso de Paimio (1929-1933), realizado por Alvar Aalto, considerado modélico por su relación abierta con los elementos naturales, que se transforma en una gran maqueta de madera de dimensiones reales, sin ventanas, donde las camas y los útiles sanitarios se convierten en esculturas monocromas alienas a su función original, objetos “no útiles”, iluminados en exceso por la luz cegadora de neones que deslumbran al espectador. Pretexto que utiliza el artista para poder hacer la presentación directa de un conflicto irresoluble con los objetos, con nuestros objetos, con nuestras casas y vidas. Porque los objetos, habitaciones y casas de Domènech funcionan perfectamente en cuanto a tales. *Nos traen y nos rechazan, hechos de madera y yeso son cálidos y fríos al tiempo. Naturales y ar-*

¹⁰⁴ **Guerrero, Manuel.** El proyecto “Domèstic”. *Visions de futur 2000 “Utopies/distòpies: visions después del mur”*. Setiembre-Diciembre del 2000. ESDI. Escuela superior de Diseño (Universidad Ramón Llull). Pág. 182.

“24 horas de luz artificial”, 1998.
Madera, cristal y luz fluorescente.
390 x 640 x 330 cm.
Sala Montcada, Fundació “la Caixa”,
vista exterior.

tificiales, delatan nuestra incapacidad para sostenerlos, en un paraíso que se parece demasiado al infierno.¹⁰⁵

El emblemático edificio de habitáculos “Unité d’habitation” realizado por Le Corbusier en Marsella en los años cuarenta, convertido en mueble-maqueta de madera se convierte en mueble fetiche, en bibelot, en centro ausente de una habitación individual en la instalación *Un lugar*. Junto a la maqueta de “Unité d’habitation”, una cama, una silla y una estantería forman un mobiliario austero y monocromo reducido a la mínima expresión. El contraste entre la presencia del mueble-maqueta de un proyecto considerado paradigmáticamente como el intento de crear una nueva forma de habitar, individual y colectivamente, y la ausencia de diálogo con los restantes elementos inexpressivos de la habitación, plantea la inversión del lugar propio, del espacio privado, en el no-lugar del espacio impersonal de la contemporaneidad.

Los dípticos de la serie *Blanco como la leche*, por el contrario, presentan las fotografías ampliadas de pequeñas maquetas de arquitecturas frágiles, con las que transcribe un agujero, una caverna, una mísera casa que remite a formas orgánicas creadas con plastilina que se desmoronan. La precariedad y lo extraño de estos espacios misteriosos y particulares, viviendas elementales y sencillas, nos hablan de una existencia nómada, a la intemperie, reducida a la mínima expresión.



¹⁰⁵ **Peran, Martí.** “Domènec. 24 horas de luz artificial”. Fundación La Caixa. Sala Montcada. Barcelona, 1998-99.

“24 horas de luz artificial”, 1998.
Madera, cristal y luz fluorescente.
390 x 640 x 330 cm.
Sala Montcada, Fundación “la Caixa”,
detalle.

GONZÁLEZ, DIONISIO

Gijón, 1966

Rooms, 1999/2000.

24 Cajas de luz de 73 x 63 x 60 cms, unidad.

Cajas de luz con D.M. y duratrans.

Se trata de un conjunto de cajas del mismo tamaño, en donde cada una contiene una transparencia iluminada, en duratrans, a tamaño real de una persona metida dentro del espacio del cubículo mirán-donos. El hecho de que el artista haya fotografiado a esas personas en el mismo cubo, exactamente ocupando el mismo espacio y posición, que luego sirve de soporte de las imágenes les da un aspecto de realidad tan absolutamente verosímil a los retratados que parece que están allí, metidos cada uno dentro de una caja, apilados como se apilan o amontonan las cajas de productos en los hipermercados o de mercancías de cualquier almacén. *No es sino la demostración arquitectural del panóptico, la formulación de un edificio de pequeños departamentos construido de tal forma que su interior es visible totalmente desde un punto.*¹⁰⁶

“Colmena Humana”, superposición de personas, juntas pero cada una separada en su propio y pequeño espacio, incomunicadas entre si, pero con una apariencia de comunicación, mostrando como una suerte de muestrario humano, tan iguales en sus características de especie y tan diferentes en sus individualidades. En muestrario de personas jóvenes, hombres y mujeres, de distintas razas y extracción social, que ofrecen una biodiversidad de la juventud urbana actual de nuestra ciudad, pero que podría hacerse extensivo a otras ciudades del mundo occidental o del llamado primer mundo, y que, en defini-



¹⁰⁶ **Gonzalez, Dionisio.** “Panópticos. La escritura de lo visible”. Fundación Pilar y Juan Miró. Palma de Mallorca, 2003. Pág. 59.

“Rooms”. 1999/2000.



tiva, conforman la inmensa mayoría del número de usuarios de los foros de debate de Internet.

Así, en este caso, en *Rooms*, la representación es camuflada y presentada como realidad. El apilamiento de cajas colocadas en dos grupos, uno enfrente de otro, recuerda un sistema constrictivo, arquitectónico fundamentado en la colmena humana. No es otra cosa que el continente con el que poner de manifiesto una ficción y una realidad intercambiables, un deslizamiento hacia una dirección u otra que se produce día a día, cotidianamente en nuestras vidas contemporáneas urbanas, sumergidos en un mundo en que la publicidad, los medios de comunicación, sobre todo la televisión, o el uso de los ordenadores, con todo lo que ello implica, nos acompañan diariamente, forman parte de nuestro tiempo y de nuestro espacio, y amplían, pero también modifican y alteran, nuestra percepción de las cosas, nuestras visiones y nuestras miradas. *Un mundo urbano en el que la realidad y la ficción ha impregnado, a modo de redes extensivas aceleradas, incluso, las relaciones sociales y las humanas, y en el que la imagen es su paradigma.*¹⁰⁷

¹⁰⁷ **Aizpuru, Margarita.** "Dionisio Gonzalez. Human Hive". Centro Andaluz de Arte contemporáneo. Junta de Andalucía. Pág. 10.

"Rooms". 1999/2000.
24 Cajas de luz de 73 x 63 x 60 cms, unidad.
Cajas de luz con D.M. y duratrans.

MATÉ, MATEO

Madrid, 2004

Casa España, 2004.

Dibujo sobre papel fotográfico.

164 x 164 cms. 1/6 Ejemplares.



Una delicada e incisiva percepción del entorno más inmediato (lo familiar y todo su campo semántico relacionado: confort, intimidad, ámbito doméstico, la casa, el territorio bien conocido, etcétera), centran las preocupaciones artísticas de Mateo Maté. Este aborda el entorno doméstico a modo de exploración. A través de topografías o simulaciones, el artista busca incidir en esta tensión que extrapolada y llevada al paroxismo es el reflejo de lo cercana que es esa violencia externa y lo intrínsecamente ligada que está a la esencia del hombre, hasta en los actos más cotidianos y familiares. Los actos más inocentes se transforman, en esta confusión inducida, en acciones agresivas que ponen de manifiesto la tensión diaria y también la cotidianeidad de la violencia.

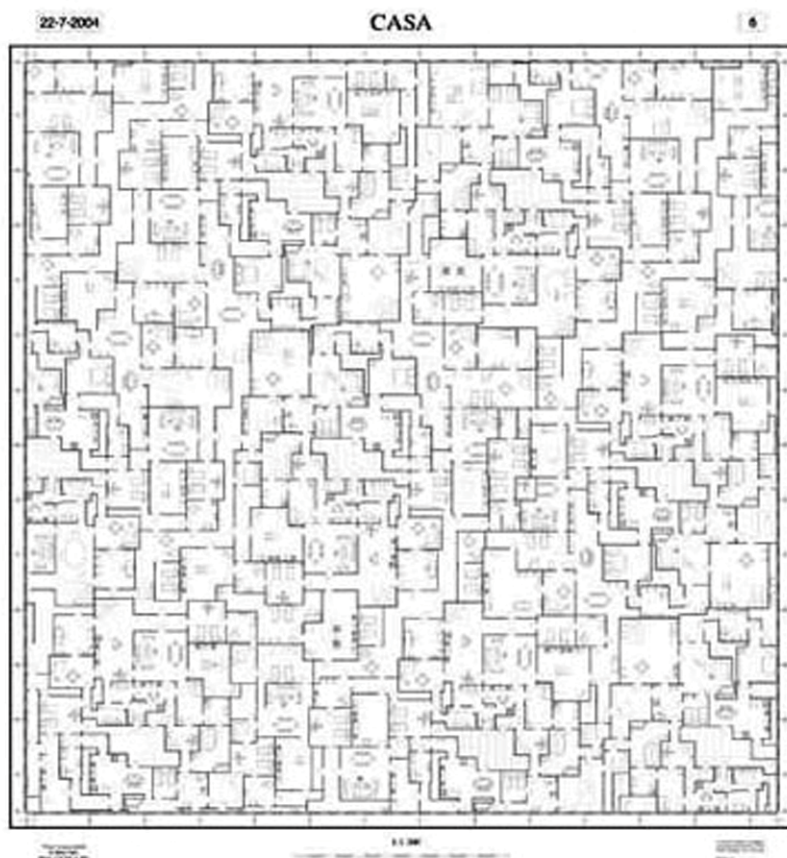
En palabras de Fernando Galán *el artista se nutre de su experiencia cotidiana, aunque primero la fábula; segundo, la metaforiza; tercero, la metamorfosea; y cuarto, le da un aspecto fantástico. Con esos cuatro pasos, Mateo alcanza la "circulación del cuadrilátero", enlazando la realidad original (materia Prima) con la fantasía de su narración en clave de estética conceptual (proceso creativo), para acabar des-*

"Casa España", 2004.
Dibujo sobre papel fotográfico.
164 x 164 cm. Ed. 1/6.

*embocando, a su vez, en un final que resume, por un lado, la culminación de esa ficción fabuladora, y, por otro lado, completando una especie de “loop”, la realidad original (producto manufacturado de consumo de masas), nuestra realidad.*¹⁰⁸

Con su trabajo, Mateo Maté, difumina las fronteras del territorio de lo privado e ironiza con las “grandes verdades” magnificando las pequeñas “batallas”, en donde nos encontramos defendiendo un pequeño territorio, a menudo un territorio íntimo apenas ya divisible, en un acto absurdo de egoísmo sin finalidad. Es como organizar la escenografía de nuestras obsesiones íntimas, en donde el territorio de trabajo del artista se convierte en una especie de mapa topográfico, de cartografía de la realidad para introducir al espectador. Estas acciones se ven reforzadas por el original binomio casa-espacio geográfico al tratarse del plano o dibujo arquitectónico de una repetición de espacios habitables en el que reconocemos el perfil de la Península Ibérica (haciendo alusión al territorio nacional y al territorio doméstico). El plano de la casa –representación esquematizada de un hoy inalcanzable objeto de deseo- se reproduce absurdamente en sus unidades formando un dédalo de estancias intercomunicadas que hace alusión tanto al peligro que se esconde en el ámbito que creemos conocer cuanto a la abusiva ocupación de terrenos por la especulación-inmobiliaria

La guerra en casa, cada día, igual que fuera. Un microcosmos casero de nuestras historias particulares, el relato del día a día protagonizado en primera persona y que refleja el macrocosmos que nos rodea.



¹⁰⁸ Galán, Fernando. “Mateo Maté”. Catálogo Exposición. Galería Oliva Arauna. Madrid, 2005.

“Casa infinita”, 2004.
Dibujo sobre papel fotográfico.
195 x 230 cm. Ed. 1/6.

MERZ, MARIO

Milán, 1925-2003

Ciudad irreal, mil novecientos ochenta y nueve, 1989.

Tubos de metal, cristal, espejo, ramas, goma y barro.

Tres iglús: 500 x 1000; 400 x 800 y 250 x 500 cms.

Instalación en el museo Guggenheim de Nueva York.

Este artista milanés, comienza a visitar a finales de los años 60 la idea recurrente del iglú. Quizá porque semejante fórmula geométrica le permite situarse en una posición equidistante del atractivo matérico, de la forma primitiva y de la esencia espacial: un espacio externo que mide (o replica) un espacio interno.

En su obra *Ciudad irreal, mil novecientos ochenta y nueve (1989)*, Merz utiliza cristal, tuberías metálicas, ramas, arcilla y tornillos. Una vivienda provisional que le permita poder reflejar su visión como artista que, ha modo de nómada, se traslada de un lugar a otro, mediando entre la naturaleza y la cultura, y comunicando así su resistencia ante la uniformidad estilística. Con estos elementos no convencionales, el iglú y la numeración Fibonacci, Mario Merz establece una íntima relación formal y conceptual nutrida de múltiples significados. Es a la vez mundo, universo, exterior, intemperie, y al mismo tiempo guarida, interior, pequeño refugio, casa. Con la forma del iglú, la arquitectura no es una representación en imágenes sino una realidad tangible, un espacio independiente, con sentido protector y religioso, como la cúpula de las iglesias, es una casa y un lugar mágico. Encierra un espacio y al mismo tiempo simboliza el espacio exterior, el del mundo; con esta interacción constante entre los dos espacios consigue romper con la dicotomía clásica y con el concepto tradicional de la escultura. En palabras del propio Merz, “la única escultura posible es una auténtica casa”.

A Mario Merz le preocupa lo infinito, el transcurso del tiempo, nuestra condición material y animal, y la conciencia de grupo o sociedad. Para reflexionar sobre ellos a través del arte necesita de la tridimensionalidad con la que poder crear un espacio global y vital para poder finalmente hablar de nuestra vida. La vida como una progresión infinita y siempre creciente de números, de hechos, de relaciones entre la naturaleza y el hombre, e incluso de relaciones sociales. *El iglú es arquitectura y escultura, está en el espacio, se desarrolla en él, responde a lo tridimensional, cerrando su interior, dibujando un lugar de abrigo. Su configuración mira sin pudor a las grandes cúpulas que coronan los cruceros, presentándose como símbolo del mundo, como elemento de contacto entre el microcosmos y el macrocosmos. Refugio del nómada, es el habitante de su propio mundo, independiente, frente al espacio que lo alberga. En esencia: fuerza centrípeta.*¹⁰⁹

Para poder enfrentar la inmensidad (entendida como lugar del espacio y del tiempo) y nuestras sensaciones de cara al infinito, Merz utiliza materiales claramente no convencionales en el sentido artístico entendidos como metáforas del hombre y de sus propios miedos: los periódicos, reproducción de palabras y pensamientos, no son otra cosa

¹⁰⁹ **Lens, Jose Manuel.** “Siempre caminar, siempre mirar”. *Arte y Parte*, Nº 19. Febrero-Marzo de 1999. Pág. 22.

que nuestra constatación del paso del tiempo; haces de ramas de árboles que representan la unidad, el conjunto y al mismo tiempo la seguridad; las series numéricas de Fibonacci metáfora del crecimiento, que se nutre del pasado, de la naturaleza, la sociedad y el arte; el neón caracterizado por cargar de energía a los materiales, el vidrio y las piedras.

Pretender, desde la primera mirada comprender el espacio y dialogar, son presencias de una contradicción –que genera la vida- entre sedentario y nómada, quietud y progresión. Si recordamos la vida queda precisamente eso, inesperados huéspedes en un lugar donde habitar.



“Ciudad irreal, mil novecientos ochenta y nueve”, 1989.
Tubos de metal, cristal, espejo, ramas, goma y barro. Tres iglús: 500 x 1000; 400 x 800 y 250 x 500 cms.
Instalación en el museo Guggenheim, Nueva York.

NOGUERA, PERE

La Bisbal, Gerona, 1941

Surar és l'acte. Física del lloc, 2002-03.

Instalación.



“Surar és l'acte. Física de lloc”.
Tinglado 1. Moll de Costa.
Tarragona. 2002-03.

Escultor que inicia su trayectoria en el marco de las nuevas poéticas pobres, efímeras y conceptuales de los años 70, creando una escultura de proceso, desmaterializada, en la que incorpora el objeto, el espacio y la naturaleza (o el paisaje) como marco de sus instalaciones, haciendo uso de la materia como revelación y de la casa y del objeto doméstico como entorno inmediato del hombre. Con la ayuda de todos estos elementos logra representar su propia cosmovisión siempre ligada a su lugar de origen.

Pere Noguera ha creado, tras su convivencia de semanas en un barrio de marineros del Serrallo del puerto de Tarragona, una obra que establece un análisis entre la esencialidad vital que es el mar, siempre en movimiento y lleno de incógnitas y la tierra firme o núcleo central base. La pesca es, en este contexto, el elemento enlace. La observación del espacio que nos rodea no solo como elemento físico y químico sino también como elemento filosófico y de concepto es la base de su teoría.

Su objetivo, es lograr una cierta sistematización de la observación, que a partir de una “mirada” orientada hacia el desarrollo y la fragmentación de la realidad cotidiana, intenta poder establecer parámetros de conducta que surjan de haber asimilado esta nueva situación. Desde la utilización de un lenguaje plástico marcado por los colores y los elementos opuestos, crea una poesía del espacio, el gesto y el movimiento, y limita un territorio de orden simbólico, poético y lúdico a la vez, como si de un espacio de orden sagrado se tratara.

Para la instalación Pere Noguera ha trazado dos plantas de inmueble cuadrangulares que ocupan una parte importante de la superficie del Tinglado 2. Una, la primera de ellas, esta trazada con una línea pintada en el suelo i remarcada por unas cuerdas tensadas encima. Por los objetos y artefactos que el artista ha situado en los espacios que conforman la planta, podemos distinguir espacios de uso corriente, como la cocina, el baño, el comedor o las habitaciones. Se trata de objetos cotidianos, retocados, reciclados o desplazados, símbolos o emblemas de una tipología habitual.

La otra planta, en cambio, está formada por una base elevada de cemento, encima de la cual hay unos ganchos metálicos de sujeción. En este caso todos los objetos están suspendidos de diferentes cuerdas que, atadas en el suelo van hasta la estructura metálica que conforma el techo. Cada objeto, mueble o electrodoméstico ocupa, aproximadamente, un lugar correspondiente a la función del espacio que ocupa en la estructura de la planta. Dos largas cuerdas gruesas enlazan las dos plantas y dan continuidad a las intervenciones que vamos encontrando en el espacio. Finalmente, en la pared frontal que cierra la exposición encontramos una gran acumulación ordenada de objetos y de fotografías. *Se trata de una pared resumen, un documento del trabajo de campo del artista, un resumen de la memoria del puerto, una narración tejida con los objetos y las imágenes que, por una razón u otra, han interesado a Pere Noguera.*¹¹⁰

¹¹⁰ Guerrero, Manuel. “Arts de pesca, arts de viure, arts de fer”. Del catálogo de Pere Noguera “Serrallo. Surar es l’acte”. Area de cultura del Ayuntamiento de Tarragona. Tinglado 2. Pág. 30

OSORIO, PEPÓN

Santurce, 1955. Puerto Rico.

Palabra de honor, 1995.

Instalación.

En sus obras, Pepon Osorio, analiza los acontecimientos como el resultado de la interacción de múltiples factores sociológicos, políticos, geográficos, climáticos o raciales, convirtiéndose en espacios para la interpretación de la historia acaban escribiendo las páginas de una suerte de historia de la vida cotidiana de los latinos en EEUU. La promiscuidad de temas tan dispares como el sída, el machismo, los estereotipos sociales y problemas de identidad de la amplia comunidad latina en los Estados Unidos, la falta de sensibilidad de los medios de comunicación hacia estas comunidades o el propio racismo, hacen que sus obras establezcan complejas conexiones socio-políticas, culturales e históricas.

*La herencia literaria de América Latina del realismo mágico parece estar vigente en Medalla de honor, presentada por primera vez en 1995 en un lugar de la vida real, cotidiano, de Newark, en Nueva Jersey, cerca de la residencia de la familia.*¹¹¹

Palabra de honor se configura a partir de una instalación bastante sencilla: una celda y el dormitorio de un joven, cada uno con la pro-



¹¹¹ **Sichel, Berta.** "Medalla de honor y otras historias". Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Espacio Uno. Madrid. Pág. 114.

"Medalla de honor", 1996.
Instalación en el Espacio Uno.
Museu Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.

yección correspondiente de un vídeo sobre un padre encarcelado y su hijo – padre e hijo en la vida real -. Ubicándose de pié entre estas dos habitaciones, uno puede mirar a una y otra y seguir la conversación de los dos “habitantes. Al mirar alternativamente estos dos espacios y escuchar dos versiones de la misma historia el espectador se ve transportado sucesivamente de una a otra realidad. A pesar de la narración continua del dialogo de ventidos minutos no hay ni principio ni final, ni sentido de progresión, ni clímax. Con ello Osorio transporta a sus espectadores a un mundo intermedio donde nada es ni completamente verdadero, ni enteramente falso. En su trabajo, la teatralización de la existencia se manifiesta a través de la multiplicidad de puntos de vista, la opulencia y la ornamentación, además de la utilización de imágenes estáticas y móviles.. *Su mezcla única de kitsch, “locura visual” barroca y mass media produce una irresistible sensación de desorientación por el hecho mismo de su movimiento entre aquí y allá.*¹¹²

La narración del vídeo se asemeja a las entrevistas y testimonios de los *reality shows* en donde podemos encontrar el mismo realismo presente en las intensas emociones del padre y el hijo, así como en el contraste entre la desnudez de la celda y el exceso y la comodidad del cuarto del joven. Por contraste, la instalación de Osorio está en movimiento; la tensión entre lo verídico y lo ficticio es extrema y el espectador se encuentra constantemente saltando de una reacción sensorial a los hechos a un fantasear sobre lo ficticio. El artista se muestra especialmente intrigado por la cuestión de cómo puede la tecnología de los *mass media* realzar el arte contemporáneo. A diferencia de muchos artistas que utilizan la tecnología cómo un medio estético en sí mismo, Osorio la usa como un antídoto para la falta de contenido de los *media*.



¹¹² **Sichel, Berta.** “Entre aquí y allá”.
Lápiz. Nº 128. Febrero de 1997 Pág. 45.

“Medalla de honor”, 1996.
Instalación en el Espacio Uno.
Museu Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.

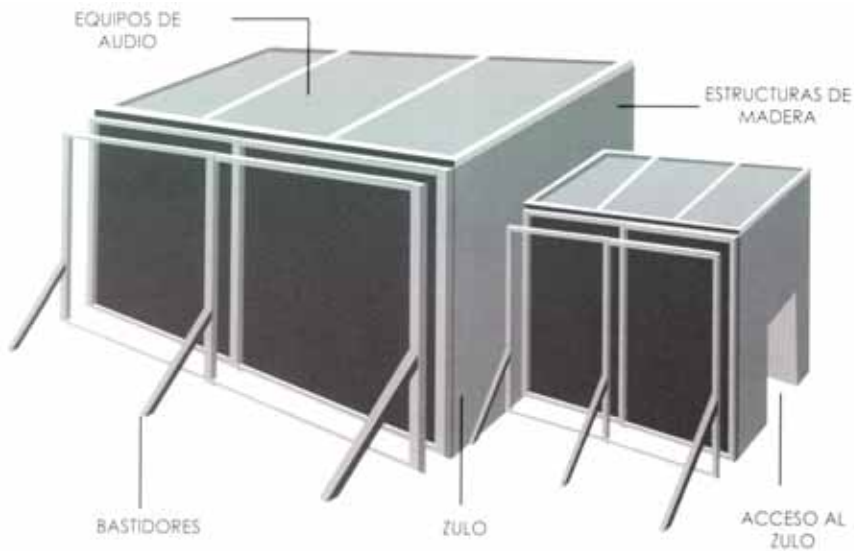
PUEYO, MIGUEL

Pamplona, 1974.

Zulo, 2005.

Instalación.

Estructura de madera, somier, colchón y luz. 2 x 1'5 x 1'7 m.



La propuesta artística que se nos presenta, repleta de simbología y circunstancias de la realidad vasconavarra, está plagada de sugerencias que nos vienen determinadas tanto por la temática elegida, como por la forma y los elementos que integran.

El proyecto consiste en la recreación de un espacio de angustia y de dolor. El Horno de la Ciudadela de Pamplona ha sido el espacio elegido para su ubicación, por sus condiciones de humedad, oscuridad y temperatura y su descripción consiste en un pequeño habitáculo de 2m. de largo, 1,5m. de ancho y 1,70m. de alto, iluminado tenuemente por una bombilla de 40w. y equipado con un catre, un cajón de madera y una lata para los orines. Su acceso viene condicionado por un angosto túnel que, poco a poco se va estrechando hasta llegar a la mínima puerta que nos da acceso al espacio.

Por su parte exterior, el zulo, está formado por las estructuras necesarias que conforman su construcción: bastidores para los tabiques de madera con sus soportes laterales, el cableado necesario para la iluminación interior y cuatro altavoces conectados a un equipo de audio e integrados en la estructura de madera.

Existen dos entradas para acceder al Horno de la Ciudadela y, en este caso, será el espectador el que decida por cual de las dos quiere entrar. Si opta por la puerta principal, accederá al interior del zulo, pero antes deberá aceptar una condición: ser realmente secuestrado. Será despojado de aquellas pertenencias que le permitan comunicarse con el exterior y será encerrado en el interior del zulo por un tiempo no inferior a 10 minutos ni superior a tres días. Antes de entrar en el zulo habrá que dar su consentimiento por escrito y asumir las consecuen-

"Zulo", 2005. Croquis.

cias de su encierro. La persona al cargo de su encierro tiene ordenas expresas de ignorar las protestas, súplicas o gritos del secuestrado una vez que este acceda al interior de la instalación. El valiente espectador, ávido de sensaciones, habrá optado por ser el protagonista de la obra.

Por contra, si el espectador no se atreve a participar de la experiencia directamente, podrá optar por penetrar en el interior del Horno a través de la entrada lateral, cuyo acceso será libre y sin condiciones. Sin embargo, con esta decisión, se convertirá en el telespectador que, cómodamente sentado en su sillón y sin riesgo alguno, contemplara los desastres y las desgracias ajenas. Las dos posibilidades de acceder al zulo son excluyentes. Un visitante no puede ser, al mismo tiempo, actor y espectador.

Zulo es el desafío incontrolado que plantea Miguel Pueyo, tanto en la elección de la temática como en la configuración i concepción de la obra, frente al espectador quien, en última instancia, con la sinceridad subjetiva que supone toda manifestación artística, experimentará la reacción que le provoque.

Ideas i sentimientos pueden confundirse en ininteligibles planos, sin guardar orden y medida; comprensión y recelo. Lucidez de ideas y ofuscación de mentes. Compromiso o lejana indiferencia. La verdad de un pueblo o el precipicio de las verdades que en él conviven, son, en definitiva, el sincretismo de pareceres y sentimientos de una realidad.

*Puede entenderse también como una invitación, aderezada por descaradas provocaciones, a una toma de posición respecto a un conflicto que, bajo mi punto de vista, Miguel Pueyo plantea con una decidida parcialidad, a la que todo artista está habilitado en su expresión.*¹¹³



¹¹³ **Zabalza, Iñigo.** "Zulo. Miguel Pueyo". Encuentros 2003. Gobierno de Navarra. Pág. 19.

"Zulo", 2005. Instalación. Estructura de madera, somier, colchón y luz. 2 x 1'5 x 1'7 m.

RUIZ DE INFANTE, FRANCISCO

Vitoria, 1966.

Habitaciones de lenguajes, 1997.

Videoinstalación.

Medidas variables.

Artista multimedia, ha recorrido un largo camino artístico desde la vídeo creación hasta su más reciente actividad, la puesta en escena.

El trabajo de Francisco Ruiz de Infante se desarrolla a partir de cuatro aspectos diferentes que conforman un solo ámbito: espacio, texto, sonido e imagen. Así, en sus instalaciones audiovisuales crea lugares que habrán de ser recorridos por el espectador, como si se tratase de un recorrido iniciático, una experiencia mental i física pensada por el autor con el fin de poder incidir sobre él público. Todo ello lo consigue a través del método de la superposición de capas, mecanismo con el que logra construir una multitud de mensajes que nos proponen diferentes posibles lecturas.

Con su trabajo, los espacios en los que interviene se transforman con la construcción de una segunda piel, entendida esta como metáfora de una nueva arquitectura que actúa en el propio espacio expositivo. *Son construcciones en el marco de construcciones previas a las que se adaptan como una piel, mayor aún, como un cuerpo que se adapta a otro cuerpo.*¹¹⁴ Con esta idea construye lugares inestables, arquitecturas frágiles y precarias en las que combina dispositivos tecnológicos con materiales simples i procedimientos de trabajo elementales. Construye con ello “efímeros territorios del habitar” en donde el espectador acaba penetrando tanto física como intelectualmente.

La instalación, *Habitaciones de lenguajes* (Bestiario nº 27), reúne tres grandes proyecciones: un rostro humano que se lava los dientes, los labios, la lengua y los primeros planos de dos animales, una tortuga y una morena. Sillas y mesas en desequilibrio, distribuidas irregularmente a modo de salas de reuniones y en actitud de levitar, auriculares con voces difícilmente inteligibles en diferentes idiomas y un potente ruido ambiental, sintetiza muy bien gran parte de las preocupaciones del artista. El uso de las diferentes lenguas como símbolo de incomunicación, el texto enterrado bajo diferentes sonidos, el recorrido interrumpido entre los muebles, la elección por parte del espectador de donde o cómo situarse dentro de la obra, las imágenes hasta cierto punto hipnóticas y misteriosas, el impacto sonoro, son un ejemplo de ello.

Estas nuevas células, venas y arterias de la comunicación, marcaran otros itinerarios, siempre organizados en un sentido laberíntico que opone resistencia a la lectura y que contiene su propio orden interno. Este orden deberá ser franqueado casi a cada paso y exige una progresiva aclimatación de nuestros sentidos, ya sea a la luz o a la ausencia de ella, a la temperatura, al silencio, al sonido, a la disposición de los elementos, a las imágenes proyectadas o a lo que contienen...a toda la complejidad de su trazado.

¹¹⁴ Murria, Alicia. "Territorio Ruiz de Infante". *Lápiz*. Nº 139/140. Enero-febrero, 1998. Pág. 59.



“Habitaciones de lenguajes
(bestiario nº 27)”, 1997.
Videoinstalación. Medidas variables.
Espacio 1, Museu Nacional Reina Sofía,
Madrid.

“Habitaciones de lenguajes
(bestiario nº 3)”, 1997.
Videoinstalación. Medidas variables.
Espacio 1, Museu Nacional Reina Sofía,
Madrid.

WHITEREAD, RACHEL

Londres, 1963.

Untitled (House), 1993.

Vista de la instalación en la calle Grove Road, esquina con Roman Road. Londres.



El trabajo de esta escultora inglesa nos presenta la insólita faceta de una cotidianeidad a la inversa: sus esculturas no son más que moldes en negativo de objetos del entorno propio de la artista, su cama, su colchón, su cuarto, su bañera, su cuerpo... donde el objeto ausente es aludido a través de la mediatización del aire que contiene. *Masas de volúmenes que representan el negativo de imaginarios recipientes o contenedores. Se representa el vacío materializándolo para vaciar lo inmaterial.*¹¹⁵ La inversión entre el dentro y fuera, la contradicción espacial, la reconversión de un espacio que habitualmente es reconocido solamente desde el interior i por las personas que lo habitan y con fuertes vínculos emocionales, en una pieza compacta y hermética, solamente exterior, inaccesible... fundamentan esta hipótesis basada en la inversión de la percepción, en la construcción de la memoria a partir del negativo de la realidad. *Con todos esos objetos pesa el pasado efímero; con el vaciado surge literalmente el espacio para su historia.*¹¹⁶

Con su obra *Untitled (House)* la artista se desprende de elementos de nostalgia que había en su obra, para realizar ahora el vaciado de la casa de un "otro" cualquiera. Para ello, la artista llegó a un acuerdo con el ayuntamiento de Tower Hamlets, distrito del East End Londinense (área deprimida conocida como escenario de recientes enfrentamientos racistas), por el cual se le permitía realizar el vaciado de una casa, única superviviente de la manzana de casas eduardianas de Grove Road que el ayuntamiento acababa de demoler. El que fuera habitante de la casa durante 40 años quedará con este proyecto desalojado estableciéndose en este acuerdo que, siguiendo un plan urbanístico la cesión tendría carácter temporal y la escultura sería demolida a principios del 94.

El proceso fue el siguiente: la casa fue interiormente forrada habitación por habitación con bloques de cemento armado. A continuación se desmontó la fachada del edificio dejando el molde al desnudo mostrando una casa opaca, desangelada. Desde el momento en que la obra comenzó a realizarse se convirtió en una cuestión política, por tanto, polémica. Mientras que el ayuntamiento seguía empeñado en

¹¹⁵ **Jardí, Pia.** "Abstracciones después de la utopía". *Lápiz*. Nº 121. Febrero de 1997. Pág. 99

¹¹⁶ **Stange, Raimar.** "Arte para el siglo XXI". Ed. Taschen. Colonia, 1999. Pág. 534.

"Untitled (House)", 1993.
Vista de la instalación en la calle Grove Road, esquina con Roman Road. Londres.

su demolición a pesar de las protestas de las instituciones culturales oficiales que reclamaban poder salvaguardarla, algunos vecinos se quejaban de que el barrio ya era lo suficientemente deprimente como para albergar esculturas, y acusaban Rachel W., no solo de dejar a alguien sin casa, sino de propiciar y tomar postura a favor de las demoliciones en masa practicadas por el ayuntamiento.

Con todo su contenido la artista ha tenido la virtud de apuntar un problema social importante como es la falta de vivienda que a tantos afecta. *Haus amalgama vulnerable de sentidos contradictorios, se ha mostrado como eficaz obra política. Quizás esa misma actitud de maternidad irresponsable y de negarse a definir la obra de que Rachel W. muestra al afirmar “soy una artista y no trato de escaparme”.*¹¹⁷ “Haus” no ha podido, por tanto, escapar a pesar del abandono del elemento evocador por parte de la artista, a una doble y paradójica existencia nostálgica: la del cadáver de la casa víctima y la de la escultura, su verdugo, de vida también condenada. El 23 de Noviembre de 1993, a las 19:30 de la tarde, el Bow Council (Distrito de Londres) va decidir que la escultura “Haus” situada al nº 193 de Grove Road fuera derrumbada.



¹¹⁷ **Jaio, Miren.** “La casa vulnerada”. *Lápiz* Nº 102. Abril de 1994. Pág. 64.

“Untitled (House)”, 1993.
Vista de la instalación en la calle Grove Road, esquina con Roman Road. Londres.

La arquitectura como respuesta funcional a los nuevos parámetros del habitar.

*“La vivienda de nuestro siglo aun no existe sin embargo la transformación del modo de vida exige su realización”.*¹¹⁸

Mies Van de Rohe.

Mies Van de Rohe iniciaba el programa para la exposición de la construcción celebrada en Berlín en 1930 con la cita anterior, después de más de 80 años sigue en vigencia todo el desarrollo de su pensamiento. Actualmente, en los inicios del siglo XXI se presentan viviendas automatizadas, móviles, flexibles, provistas de accesorios y aparatos que organicen la casa desde el plano virtual. Casas heterodoxas que sucumben al rápido avance de los medios científicos, tecnológicos y a la par económicos y sociales.

La historia de nuestra civilización occidental esta plagada de visionarios que han intentado dar respuesta creando imágenes constructivas más o menos posibles, alejadas de la realidad, fantasías hacia una nueva utopía y una nueva sociedad. En definitiva construcciones de modelos ideales, de difícil realización que generan interrogantes contradictorios y que asumen un papel proyectual y de hipótesis de trabajo.

La búsqueda de nuevas soluciones al preocupante tema de la vivienda, a la concepción del nuevo modelo y signo casa se entabla en relación a un proceso de desarrollo de conocimientos, sistemas y perspectivas divergentes dentro del vasto campo de la arquitectura y la expresión artística.

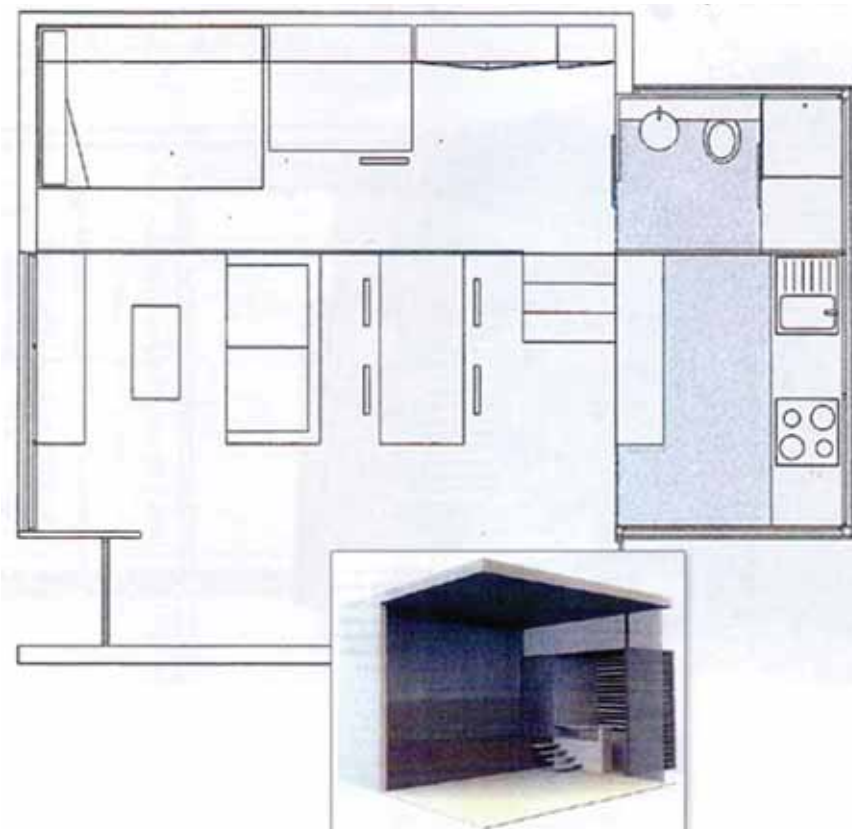
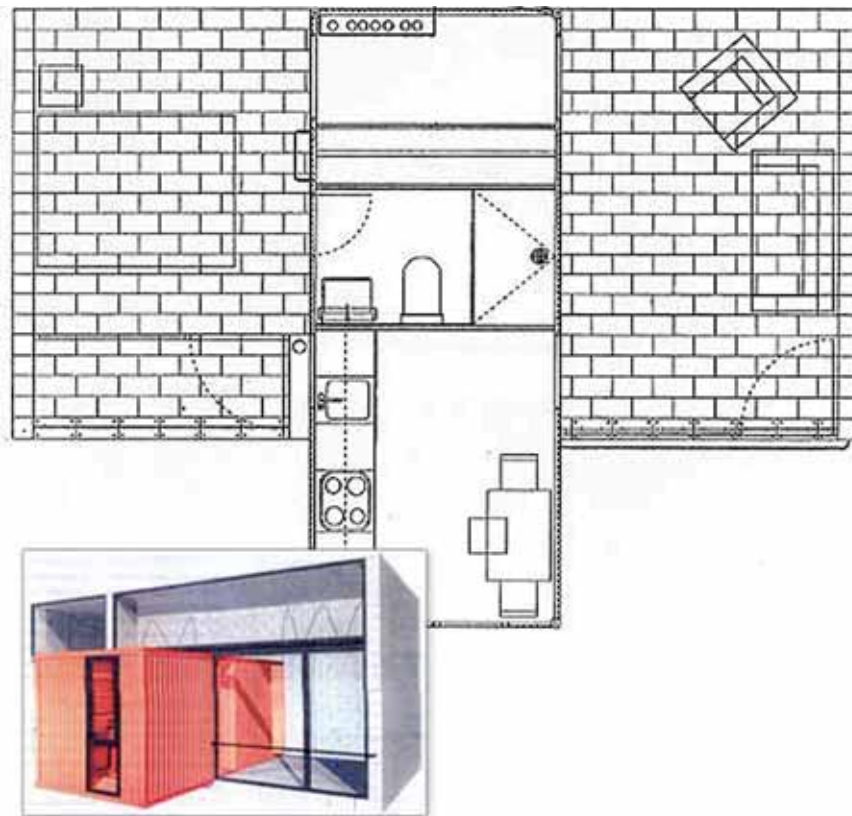
No hemos de olvidar que esta experimentación suministra ejemplos válidos que se nutren de la idea de rescatar maneras sostenibles de vivir, representaciones constructivas ideológicas que nos evaden hacia un futuro mucho más permeable. La nueva casa del futuro no debe obviar que las relaciones sociales y económicas reales que disponga nuestra sociedad marcará unos parametros presentes para que los proyectos tengan validez.

Reflejo de estas nuevas situaciones constructivas hemos podido observar en la Feria Construmat celebrada este año en la ciudad Condal el proyecto casa Barcelona . Su idea de vivienda del futuro se centra en el objetivo de crear una casa mucho más flexible, la cual pueda adaptarse a las necesidades cambiantes del usuario.

El proyecto se ejecuta a base de módulos que se pueden agregar o quitar según las necesidades, los muebles y revestimientos se pueden cambiar sin obras y las habitaciones fijas no existen, todos los espacios son aptos para convertir su uso debido a que la energía, la información y el agua van por el suelo y pueden llegar a cualquier parte de la casa.

La idea imperante es la de ofrecer viviendas-caja capaces de albergar formas de ocupación diversa y que en función y evolución de las exigencias y posibilidades económicas se flexibilicen.

¹¹⁸ **Van de Rohe, Mies.** Cita publicada en *Die Form*, nº7, Junio de 1931. Pág.241.



Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal

(36 m² + 36 m²). Espacio cerrado de 36 metros cuadrados con una altura de cuatro metros, que incluye un equipo sanitario mínimo y una plataforma que divide la altura en dos. Además tiene una terraza, que, al ser exterior, no cuenta en la superficie habitable.

Iñaki Ábalos y Juan Herreros.

(30 m²). Apartamento de 30 metros cuadrados y cuatro metros de alto. Se basa en una unidad de mayor volumen de espacio del habitual con una pared, que acoge también el almacenamiento. El edificio cuenta con tres estancias de uso compartido: acceso/lavandería, gimnasio y sala colectivo.

En nuestros días los nuevos modelos constructivos desechan la idea de vivienda aislada y es sustituido por la seriación de complejos y módulos que buscan la recuperación de nuevos modos de vida colectiva, y modificables en el tiempo. La vivienda crece y se desarrolla como un ente orgánico mediante indefinidas adicciones de las cuales adopta formas y connotaciones diversas.

CECCHINI, LORIS

Milán, 1969.

Monologue Patterns, 2004.

Metal, policarbonato transparente y film de 3M.

En sus propuestas recientes, Cecchini se interesa por la fabricación de entornos, estructuras y arquitecturas que distorsionan la percepción óptica y volumétrica del espacio. Formas curvas, orgánicas e irregulares, materiales transparentes y reflectantes, pantallas, membranas, fluidos y visiones lenticulares que, bien aplicadas como una excrecencia a edificios y lugares –como en las maquetas de “Monologue Patterns”–, bien exentas –como en “Density Spectrum Zones”–, que transforman el espacio euclidiano y las imágenes, y *conforman un mundo suspendido entre el propio proyecto y lo metafísico, (...) una espacio de la realidad virtual que sale de la pantalla y vuelve a entrar en ella.*¹¹⁹ En estas estructuras el espectador se introduce físicamente y percibe un desajuste de la imagen corporal y las dimensiones fenomenológicas.



¹¹⁹ **Piedad Solans**. “Después del futuro”. *Lápiz*. N° 207. Noviembre de 2004. Pág. 24.

“Monologue Patterns”, 2004. Metal, policarbonato transparente y film de 3M.



Cecchini también participa junto a arquitectos italianos en proyectos colectivos para espacios públicos, como la “Arquitectura cápsula”, su última obra de la serie “Monologue Patterns” construida en acero, aluminio, PVC y plexiglás, ensamblada en un gran árbol en el parque de una institución italiana. Concebida como un espacio íntimo de lectura, en su interior el visitante experimenta una multiplicidad de percepciones distorsionadas que le inducen a transformar su visión del mundo, la mezcla entre naturaleza i artefacto que, siempre ha buscado en todas sus obras. La forma arquitectónica que resulta es la visualización de un espacio suspendido entre el racional y el irracional, con las características del diseño marcadas y que son negadas en el mismo tiempo por la excentricidad evidente de la estructura. Es una clase de híbrido de la medida cartesiano, con forma biológica y de estructura racionalista, que ha sido generado por un sistema informático. La atmósfera que resulta se refiere directamente al título general, del *monólogo patrones*, en donde las diferentes etapas producen una clase de aislamiento psicológico de los caracteres, creando a su vez una distancia entre ellos y el mundo.

“Monologue Patterns”, 2004.
Croquis del proyecto.

KZG

Amsterdam, 1997. Asociación creada por Ira Koers, Jurjen Zeinstra y Mikel van Gelderen.

Tumble House, 1998.

Estudio de arquitectos con base en Amsterdam. Su proyecto, *La casa girable* fue el encargo de un promotor inmobiliario de plantear una alternativa al tradicional cobertizo de jardín hecho de ladrillo, a fin de poderlo producir en serie para proyectos de vivienda nuevos y existentes. En respuesta se diseñó un cobertizo de madera teniendo en cuenta su naturaleza específica que venía muy condicionada por su ubicación: el jardín.

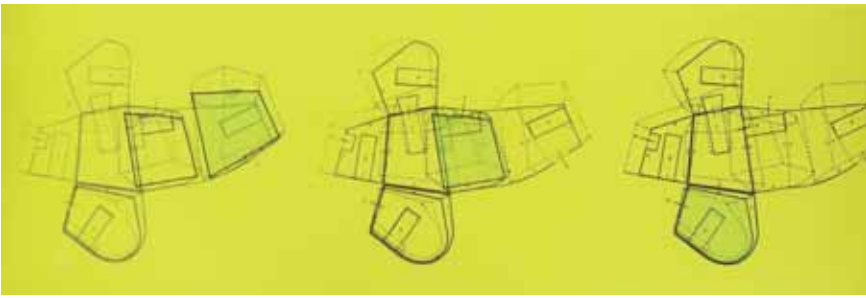
Las diferentes estaciones son las que conforman el jardín y hacen que la imagen, la textura y el espacio vayan cambiando su aspecto durante todo el año. Por otro lado, este dispone también de elementos propios como bancos, mesas, sombrillas y que se están reordenando constantemente. Por todo ello, a causa del constante reordenamiento de su organización espacial, el jardín se convierte en la antítesis de la casa inmóvil, anclada a sus cimientos.. Por todo ello, *en su opinión, un cobertizo no tendría que ser una extensión de la casa fija, sino que debería poder moverse y, por tanto, ser compacto y manejable, y como tal debería ser capaz de participar en la continua transformación del jardín.*¹²⁰ Al mismo tiempo que tendría que incorporar un abanico de programas diferentes, como trabajar, jugar, dormir...

Así pues, para acomodar esos diversos usos dentro de sus espacios específicos sin ocupar las dimensiones totales de una casa, desarrollaron la casa girable. Esta consiste en un cobertizo que crea seis espacios diferentes mediante cambios de posición o de inclinación. En cada posición, la casa ofrece una entrada, una puerta – y que en otra posición funcionará como ventana -, una claraboya, un armario, una cama y una mesa.

La optimización del momento de inclinación de forma a la casa girable. Para hacer que la casa gire fácilmente hay que convertir tantas esquinas como sea posible en ángulos obtusos, en donde el único ángulo agudo queda remodelado hasta convertirse en un enorme bisel redondeado.



¹²⁰ KZG. "La casa girable". Cruzados. Nuevos territorios del diseño de vanguardia. 2003. ACTAR-CCCB. Barcelona. Pag. 64.



"Tumble House", 1998.

PATKAU ARCHITECTS

Canadá, 1981. John y Patricia Patkau.

Petite maison de week-end, revisitada. 1998.



Adoptando el título de un proyecto de Le Corbusier, la instalación de Patkau Architects es una pequeña cabaña de madera totalmente equipada y lista para poder ser ubicada en cualquier emplazamiento exterior. Esta se entiende como una unidad exenta, que genera su propia electricidad (mediante un colector fotovoltaico soportado por una estructura ligera), recoge el agua de lluvia repartiéndola por toda la unidad, proporciona alojamiento para dos personas e incluye una cama en el entresuelo, una cocina y un baño con wc con sistema de compost.

Esta cabaña puede ser construida por aproximadamente 15.000 dólares (unos 14.000 Euros) y esta dirigida a un público, principalmente joven, trabajadores del nordeste de los Estados Unidos que viven en esta región y que no pueden permitirse adquirir terrenos bien situados y con accesos a los servicios básicos. La libertad de no tenerse que conectar a las redes de servicios permite la posibilidad de poder ubicar la cabaña en emplazamientos totalmente salvajes, ya sea sobre terreno plano o, con niveladores, sobre terreno rocoso.

A primera vista el proyecto de los Patkau podría parecer una desviación de su enfoque habitual, que enfatiza el análisis del emplazamiento y la cultura del entorno. Al principio, cuando fue diseñado para ser

expuesto en el Wexner Center, el equipo de arquitectos no quería que se entendiera que estaba pensado únicamente para aquel emplazamiento, como una “caja emocional” para la galería, con una arquitectura reducida a una pieza fija y atmosférica. Querían que su proyecto tuviera vida más allá de la exposición de manera que plantearon una especie de unidad de vivienda prototípica basada en su interés por los sistemas naturales y tecnológicos. Para los Patkau el ideal, son materiales manufacturados y renovables como las planchas de contraplacado.

Este es un proyecto que se podría vincular a muchos otros ejemplos anteriores de arquitectos que han abordado el hábitat desde enfoques minimalistas y con materiales prefabricados. John Patkau cree que los vínculos que hay con las otras fuentes son solo menores y de tipo funcional. Su idea parte de otro espíritu y afirma que no hay nada de malo con la redundancia o exceso, en lugar de buscar siempre las soluciones más simples.¹²¹ Aunque los Patkau sean pragmáticos, no idealizan la tecnología, sino que ven nuevas posibilidades en el entorno actual de la construcción y la manufactura. *La cabaña es una máquina de madera para vivir.*¹²²



¹²¹ Patkau, Jhon. “Fabrications”. MACBA. Ed. ACTAR. Pág. 109.

¹²² Robbins, Mark. “Edificación. Fabrications”. MACBA. Ed. ACTAR. Pág. 109.

“Petite maison de week-end”, revisitada. Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, 1998.

ATELIER VAN LIESHOUT

Van Lieshout, Joel

Ravenstein, 1963.

Castmobile, 1996.

320 x 1130 x 950 cm.



El fundador del Atelier van Lieshout y su ideólogo es el artista Josep van Lieshout. Desde 1994 lleva el nombre de "Atelier" para subrayar que sus obras se deben a la colaboración con muchas personas; un taller que suministra estantes, mesas y sillas estandarizadas y se ocupa de instalar, por encargo, cuartos de baño o cocinas completas. Sus muebles y los muebles empotrados adaptados a la arquitectura han de ser considerados y utilizados como parte de la cultura de la vida diaria. La rápida y económica fabricación así como la no limitación de muchos de sus objetos les hace no sentirse sublimes.

Además del mobiliario para viviendas han sido, sobre todo, sus caravanas, sus muebles, las instalaciones sanitarias y sus camas, los temas más representativos de su obra, la cual se caracteriza por su interés en dar respuesta a la pregunta: ¿que puede hacer el arte para ayudar a modificar nuestra cotidianidad, proporcionándonos todo lo que se necesita para vivir?.

Sus trabajos –proyectos– investigan la frontera entre sociedad y individuos y las relaciones entre ellos y proponen soluciones a problemas

"Castmobile", 1996, interior, técnica mixta, 320 x 1130, 950 cm.

"Modular house mobile", 1995/96. Exterior, técnica mixta, 310 x 215 x 700cm.

sobre el espacio habitable desde una perspectiva crítica, localizada en determinadas condiciones también contemporáneas como son las situaciones de emergencia y temporalidad. Con ello habla de control, de disfrute de lo esencial, de producciones artísticas y modos de vida autónomos; sus obras hablan de poder, control, libertad y placer y lo hacen con economía de función sobre forma de acuerdo con sus objetivos. En sus obras la forma es la función y comprendemos su uso al ver la pieza, de la que destaca su fuerte capacidad comunicativa.

Amor por los materiales básicos que directamente hablan de su función, materiales estructurales y otros ligeros y maleables con los que poder hacer *magia* funcional: la fibra de vidrio. Así aparecen sus obras más conocidas hasta la fecha, *las unidades móviles*, moldeadas exactamente alrededor de la forma de las necesidades del usuario. Formas básicas, sin *styling* añadido porque *cuando el diseño invade el espacio, son servicios lo que se produce y consume. Compramos no solo lo práctico y útil sino también un servicio y un sentimiento gratificante. Pagas por tu comida pero también por la atmósfera. Pagas no solo por tu baño, sino por una experiencia de baño. El diseño va mano a mano con la comodificación del placer.*¹²³

Atelier Van Lieshout crea funciones y gratificaciones a nivel básico. Gratificará el culto al cuerpo, al sexo, al sueño y a la bebida.



¹²³ **Gili, Jaime.** "Lian Gillick, Atelier Van Lieshout y la negociación en la moral capitalista". *Lápiz*. Nº 184. Junio del 2002. Pág. 55.

"Autocraft", 1997. Exterior, técnica mixta, 310 x 700 x 225 cm.

"Mobile home for Krölller-Müller", 1995. Exterior, técnica mixta, 300 x 800 x 700 cms

WEXLER, ALLAN

Brigdeport, Connecticut, 1949.

Crate House, 1990.

Madera y materiales diversos. 2,3 x 2,3 x 2,3 m.

Artista y arquitecto (que no ha ejercido nunca de forma convencional) ha desarrollado todo su trabajo en el marco donde se sugieren las actividades básicas del ser humano –trabajar, descansar, comer, dormir, lavarse...- convirtiéndose en su principal objetivo hasta el punto de llegar a cuestionarse estos espacios cotidianos tan comunes.

Crate House fue un encargo, en 1990, de la Universidad de Massachusetts que requería la construcción de una habitación que estudiara las condiciones arquitectónicas de la década que comenzaba. Para ello se inspiró en una reconstrucción de la cabaña de Thoreau en el lago Walden con la intención de poder estudiar y después reducir y aislar cada una de las funciones de la casa de acuerdo con sus cuatro habitaciones. Pero en contraste con el Thoreau fundamentalista, Wexler no desea reinventar la civilización sino poder cuestionar y criticar el presente.

La solución planteada proponía una obra en la que, los elementos esenciales del dormitorio, del baño, de la cocina y del comedor ocupaban cada uno un cajón de la medida de una puerta, el cual, era introducido deslizándose sobre ruedas, por las oberturas de los lados de un cubo de 2,3 m. de madera...; con ello conseguía que cuatro funciones de la vida puedan acomodarse por separado en un mismo espacio. De esta manera cuando el ocupante duerme, toda la casa se convierte en un dormitorio. Cuando quiere comer toda la casa se convierte en un comedor.



"Crate House", 1990.
Madera y materiales diversos.
2,3 x 2,3 x 2,3 m.



Con este proyecto, Allan Wexler, pretende que la gente ponga en duda y replantee las cosas, que observe tanto desde la distancia como desde la proximidad, sin perder de vista las cosas cotidianas. Sus “estructuras para la reflexión”, término con el que podríamos aludir a sus trabajos, nos daría la fórmula abreviada con la que Wexler pretende explicar sus objetos. Con la intención de que no solamente almacenen ciertas formas de comportamiento, refiriéndonos al comportamiento de la propia estructura, su propósito es inducirnos a poder establecer una mejor reflexión sobre ellos. Produce los objetos con su correspondiente registro respecto al uso de las formas y a sus necesidades, e induce con los deseos y mecanismos para su uso, a que no pueden satisfacerse de manera inesperada. Sus trabajos revelan el sentido refinado de la ironía de quién ha entendido que, para sentirse bien, no tenemos porque necesitar de los objetos adaptados convenientemente a nuestros hábitos, pues, en la mayoría de ocasiones vivimos soñando con poderlos empujar simplemente a un lado.

“Crate House”, 1990.
Madera y materiales diversos.
2,3 x 2,3 x 2,3 m.

ZITTEL, ANDREA

Escondido (California), 1965.

A-Z Homestead Unit, 2001.

A comienzos de los años noventa, Andrea Zittel creó *A to Z Administrative Service*, una empresa de servicios que introduce productos a intervalos regulares y que los ofrece para su uso individual. Muebles caseros, ropa, alimentos,... se convierten en sitios de exploración que ayuden a entender mejor la naturaleza humana y su construcción social de necesidades y deseos. Objetos, que se supone han de funcionar, ser útiles y estar al servicio de la vida diaria (todo lo contrario a lo que tradicionalmente se piensa que es una obra de arte).

*La obra de Andrea Zittel ha estado siempre muy cercana a aspectos referidos al espacio privado y a su experiencia personal, ya sea en su propia manera contemporánea de percibir la libertad individual, en la necesidad de construir una identidad personal basada en la autonomía, o en el conflictivo deseo de seguridad e intimidad de demanda de la propia comunidad.*¹²⁴ Sus diseños ingenuos y baratos, son una denuncia al estilo de vida sedentario característico de nuestro siglo, manifestando claramente, que el sacrificio del asentamiento no esta hecho ha expensas de la comodidad.

Así el diseño de *A-Z 2001 Homestead Unit* está inspirado en las casas para colonos situadas en los alrededores de la región desértica de New West. En los años cuarenta y cincuenta el gobierno de los Estados Unidos donó a los colonos cinco acres de tierra para que la mejoraran con la construcción reducida de una casa, la mayoría hoy abandonadas. Concebido en un contexto que deja de manifiesto el choque sociopolítico actual entre el idealismo y la realidad de condiciones existentes, el trabajo de Zittel ofreció la posibilidad de reaccionar frente a determinadas circunstancias que venían impuestas por un orden autoritarista mucho más generalizado.

Desde su punto de vista, Andrea Zittel entiende que hoy en día sean muchas las personas que ante la posibilidad de construir grandes ranchos o casas para vivir permanentemente, prefieran pequeñas estructuras portátiles que les den independencia al mismo tiempo que les permitan evadir los controles reguladores y las restricciones burocráticas, especialmente todas aquellas referidas a las reglas de construcción y a los códigos de seguridad. Con su obra, Zittel se propone reflejar las cualidades mas importantes que, según ella, ayudan a crear independencia, cuestiones sobre adaptabilidad al espacio, la facilidad de transporte o el acabado compacto. Por ello construye una estructura temporal de menos de ciento veinte metros cuadrados que no necesita permisos de construcción, que se puede dividir en pane-

¹²⁴ Cortés, J. Miguel. "Micropolíticas. Arte y cotidianeidad 2001-1968". EACC. Castellón. Enero, 2003. Pág. 485

les fácilmente transportables y que dos personas pueden levantar en unas pocas horas.

Una de las características más acertadas de su *Unidad de granja* era el flujo entre el espacio interior y el exterior, convirtiéndose, el paisaje circundante del desierto en una extensión de su propio espacio. Con este trabajo Andrea Zittel pudo mostrar el deseo popular de volver a las raíces nómadas.



"A-Z Homestead Unit", 2001. Vista general.

"A-Z Homestead Unit", 2001.
Modelo a escala en madera de nogal lacada,
acero inoxidable y vinilo. 27 x 17 x 15 cm.
Edición 99 + 10 proofs. Celeste Ediciones.
Precio: 1500 \$.

El ámbito doméstico, puesta en escena del yo femenino particular e íntimo.

*La arquitectura tiene que ser un objeto de nuestra memoria. Cuando evocamos, cuando conjuramos la memoria para hacerla más clara, apilamos asociaciones de la misma manera que apilamos ladrillos para construir un edificio. La memoria es una forma de arquitectura.*¹²⁵

Louise Bourgeois.

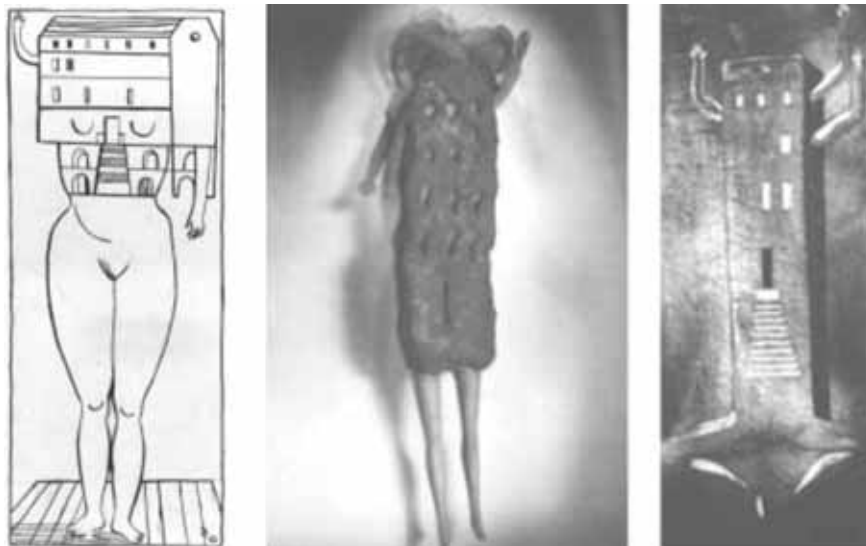
En nuestros días igual que existe la posibilidad que el espacio de lo público invada el hogar también permite que lo privado se haga público. Las historias, experiencias y memoria domésticas dejan de formar parte del ámbito privado para presentarse como confrontación artística.

Lo doméstico, aquello sustantivo e invisible que conforma la domesticidad del territorio privado ha ocupado un lugar fuera de lo trascendental y se presenta fuera de la estratificación oficial, hasta ahora herméticamente oculto a la mirada pública y homologado como factor de lo cotidiano.

La mujer ha buscado legitimarse como identidad no subalterna para reconocerse dentro de las manifestaciones de la cultura visual que configuran, en ocasiones, las identidades de un ser y un género que necesita redefinir ciertos estereotipos y acabar con una construcción cultural restringida y sesgada.

La sociedad de la información y el espectáculo crea vías para que la mujer espectadora deje de serlo y se habilite como productora y distribuidora de información, que se convierta además en creadora de dispositivos donde la historia pueda producirse y constituir la función central constitutiva de las prácticas artísticas.

En las piezas *Femmes Maison* de Louise Bourgeois encontramos representaciones de mujeres con el cuerpo o la cabeza sustituidos por una vivienda o alguna forma arquitectónica, mostrando el espacio ambivalente que ha tenido para el sexo femenino siempre el signo casa.



¹²⁵ **Colomina, Beatriz.** Cita de Louise Bourgeois en la "Arquitectura del trauma". Memoria y Arquitectura. Catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 2000.

Louise Bourgeois. "Femme Maison". 1940.

Louise Bourgeois. "Femme Maison". 1982.

Louise Bourgeois. "Femme Maison". 1946-47

El binomio casa-mujer sigue vigente e inscrito fuertemente dentro del ámbito y las pautas culturales de nuestra sociedad. Ser mujer implica un paralelismo conceptual con nuestra imagen de hábitat y refugio.

La mujer ha visto y sentido la casa como un refugio y por otro lado como un espacio de reclusión y aprisionamiento, un lugar lleno de conflictos emocionales y psíquicos.

José Luis Marzo en el catálogo de la Fundació Tàpies de Eulàlia Valldosera nos habla acerca de que la memoria del signo casa se convierte en el baremo del peso histórico y vivencial, y los enseres domésticos retratan la propia actualidad del hábitat actual.¹²⁶

El hábitat opresivo, femenino y cambiante podemos encontrarlo en instalaciones como Provisional house de 1999. Valldosera nos plantea una instalación con muebles y objetos viejos de una casa, desprovistos de toda actualidad se encuentran desperdigados por el suelo. Acoplados a los objetos un espejo y un pequeño motor, la casa gira en torno nuestro fantasmagórica e insegura

La relación de la mujer con la casa tradicional inmersa en el imaginario clásico de la vivienda nos traslada en sus acepciones artísticas más contemporáneas a la exposición de trabajos que nos remiten a habitaciones de memoria. Habitáculos que albergan elementos heterogéneos, simbólicos y domésticos, espacios unas veces opresivos y claustrofóbicos. Es así como la vivienda se muestra como un claro ejemplo formal de escenas vividas, en símbolo y recipiente de experiencias y sensaciones.

La arquitectura privada es pensada como medida del cuerpo y ruina de la memoria, signos de identidad vivencial, esbozos en primera persona de la privacidad. Es cuando la propia identidad, en este caso del artista, se retrata a través de sus arquitecturas conocidas e interiorizadas.

En muchos casos, estos modelos artísticos, representan un instrumento de trabajo, que se convierte en un componente de recuperación, frente a un pasado real, en ocasiones insatisfactorio, y que suministra una evasión y una descarga emocional y creativa.



¹²⁶ **Marzo, José Luis.** Cita del texto "Un cierto viaje hacia atrás acaba en la casa". Catálogo de Eulàlia Valldosera. Obres 1990-2000. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. 2000. Pág.207.

Eulàlia Valldosera "Provisional Home (Provisional Living #1)". 1999-2000. Instalación. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.

BALCELLS, EUGÈNIA

Barcelona, 1943.

En el corazón de las cosas. “Estar”, 1998.

Muebles, objetos varios pintados de plata, suspendidos en forma de espiral. 11 m de anchura x 6 m. de altura.

7 proyecciones de diapositivas, 7 diapositivas originales.
Sonido, Meter Van Riper. CD.



*Nunca más en ningún lugar volveré a sentirme como si estuviera en mi casa.*¹²⁷

En el corazón de las cosas, obra compuesta por cinco instalaciones, supone un ejercicio extremo de introspección a partir de objetos cotidianos bañados de plata y reconvertidos en metáforas capaces de recrear, como un espejo, imágenes de nuestra memoria emotiva en donde se superpone presencia i ausencia, intimidad i comunicación, gravedad y felicidad. Para Eugènia Balcells, cada uno de estos cinco espacios (*estar, cocina, comedor, dormitorio, baño*), representan elementos de la naturaleza, presentando, así mismo, unas claras facetas alquímicas que definen y caracterizan sus usos y funciones.

La sala de estar evoca al aire y es el lugar donde se lleva a cabo la comunicación. Así, a través de una gran forma en espiral, van surgiendo todos estos objetos que conforman la memoria. Como flotando en el aire, van subiendo hacia algún lugar infinito los sillones, las mesas, las sillas, los libros, el televisor, las luces..., en definitiva todas estas cosas al entorno de las cuales gira la comunicación, el conocimiento, la palabra o el propio acto social de relacionarse. En esta casa conviven por tanto los objetos estables, reconocibles por sus formas y funciones y las imágenes que sobre ellos respiran y viven, proyecciones abstractas que tienen su origen en lo más concreto de nuestra existencia

¹²⁷ Olivares, Rosa citando a Lévi-Strauss. Eugènia Balcells “En el corazón de las Cosas”. Tinglado 2. Tarragona, 1998. Pág. 39.

“En el corazón de las cosas. “Estar””, 1998.

y la unión y superposición de estos dos factores siempre opuestos, pone las bases de una estructura dialéctica que la artista utiliza en la obra como método de trabajo.

Es en este espacio donde Balcells estructura más claramente la relación exacta entre los objetos y su memoria personal, proyectando sobre los propios objetos, imágenes de fragmentos de retratos de su álbum familiar superpuestos como se superponen y aumentan los recuerdos y las experiencias, fragmentados por nuestra memoria y seleccionados de una manera aparentemente casual. *Si somos lo que comemos, inevitablemente tenemos el aspecto que tienen nuestras cosas, y nuestra casa somos nosotros mismos, nuestro más fiel reflejo.*¹²⁸



¹²⁸ **Olivares, Rosa.** Eugènia Balcells "En el corazón de las Cosas". Tinglado 2. Tarragona, 1998. Pág. 39.

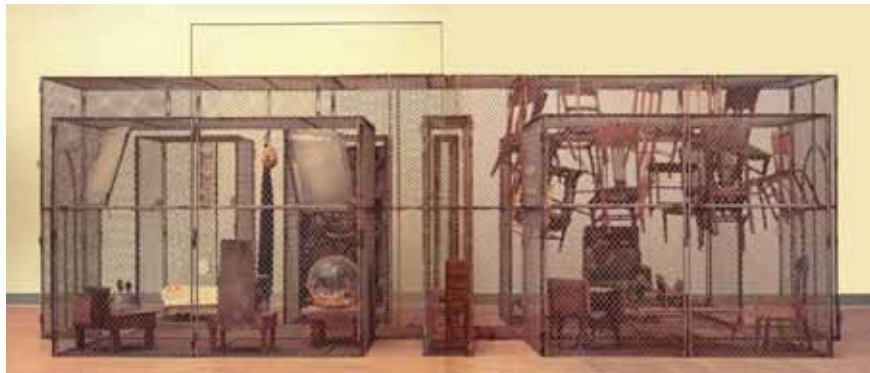
"En el corazón de las cosas. "Estar"", 1998. Muebles, objetos varios pintados de plata, suspendidos en forma de espiral. 11 m de anchura x 6 m. de altura. 7 proyecciones de diapositivas, 7 diapositivas originales. Sonido, Meter Van Riper. CD.

BOURGEOIS, LOUISE

París, 1911.

Passage Dangereux, 1977.

Materiales diversos. 264'1 x 355'6 x 876,3 cm.



La obra corresponde a la serie *Células*, instalaciones que han ocupado buena parte de sus creaciones durante los años 90 y que exploran el espacio de la habitación (cámara) como lugar de identidad y memoria. Para Louise Bourgeois, todos vivimos en células, estas forman parte de nuestra existencia más cotidiana que acaban convirtiéndose en espacios para el retiro o para el encarcelamiento. *Son habitaciones dominadas por una representación vivida de la autoridad, del poder, del castigo (paterno) del encierro y la prisión.*¹²⁹ Células siempre yuxtapuestas, con fragmentos del cuerpo extendidos por los diversos espacios, desordenadamente, igual de desparramados como los fragmentos de la memoria.

*“El passage dangereux” es un pasaje a través del tiempo y del espacio: un viaje difícil, una galería oscura, un conmovedor pasaje intenso, textual, arrancado de una historia personal. Su obra entera es una constelación entrelazada de objetos que nos llaman como si vinieran desde los sueños, y es también una arquitectura de claves, un sistema de archivo para los documentos de su memoria.*¹³⁰ La forma de la casa se convierte en una enorme jaula que parece que nos convida a entrar pero donde no estamos seguros de poder salir; estructuras cargadas de un intenso contenido autobiográfico que se debate entre el miedo y la angustia, la ternura y la rabia, la soledad y el hermetismo. De este modo su trabajo adquiere un profundo carácter antropomorfo y que ella utiliza para poder hablar de sus traumas y evidenciar la necesidad de narrar sus historias privadas aunque, al contarlas, pierdan su carácter íntimo.

Se trata de la casa como metáfora del cuerpo y por tanto, de la dialéctica interior/ exterior en todas sus connotaciones: la ocupación del espacio y la limitación del lugar, las tensiones entre privacidad y publicidad, el binomio ser-estar... y así poco a poco, Bourgeois, constata sin ambigüedades, la diferencia sexual como forma de estar: de estar en el mundo y de habitarlo. Por un lado “célula”, espacio cerrado, la habitación-castigo de la prisión, la habitación contemplativa de la

¹²⁹ Cortés, J. Miguel. “Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968”. EACC. Castellón, 2003. Pág. 447.

¹³⁰ Bal, Milke. “Invocar a Bernini”. Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2000. Pág. 91.

oración; la célula que permite mirar el mundo desde una existencia privada del mismo. Por el otro lado “célula”, el mínimo de vida y el máximo de información ontológica en el espacio más reducido. Aunque “célula” también es tumba, refugio de la muerte y testimonio de la vida desaparecida. En definitiva, en el *Pasaje Dangereux* Louise Bourgeois, ha construido una estructura en donde proyectar su propio ser, que es simultáneamente casa, invernadero, farmacia homeopática y teatro de la memoria; un palacio de memorias desubicadas situadas en nichos ordenados, una colección de recuerdos de lo no racional, racionalizado. Este pasaje es un palacio de cristal, un palacio de vidrio de memorias dolorosas. *Todos vivimos en casas de cristal: frágiles y quebradizas casas del terror.*¹³¹



¹³¹ **Bloomer, Jennifer.** “Passages impliqués”. Louise Bourgeois. *Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2000. Pág. 101.

“Passage Dangereux”, 1977.
Materiales diversos. 2’64 x 3’56 x 8’76 m.

CALLE, SOPHIE

Paris, 1996.

El cumpleaños, 1996.

La vitrina abierta, me parece un corazón mostrando sus interiores, con ganas de dejar que el aire de la vida limpie los recuerdos. S. Calle.

La artista francesa Sophie Calle utiliza la fotografía y el lenguaje para presentar historias y situaciones que recrean la vida cotidiana en el mundo de hoy. La confluencia de la imagen fotográfica con los textos reproduce las formas y procedimientos expresivos de los medios de comunicación. Sin embargo, en sus trabajos, al igual que en los medios, nunca sabemos si lo que se cuenta ocurrió realmente o es una invención, fundándose su credibilidad en la fuerza persuasiva del lugar donde aparece; los medios o el arte.

En esta forma, la obra de Sophie Calle se centra en una interrogación sobre verdad e mentira, experiencia e invención y que constituye una de las claves centrales del pensamiento occidental ya desde Platón, y que en los últimos años ha centrado también la reflexión en torno al simulacro, desarrollada sobre todo por Jean Baudrillard. La vida como una novela, con claros elementos de psicoanálisis, se declara memoria e imágenes en las que ella participa activamente. Lo privado se hace autobiografía.

*En su obra “El cumpleaños”, trata de exorcizar la idea de que el olvido y la falta de atención prima en sus relaciones con la gente, centrándola en la fecha simbólica del cumpleaños. Durante años recoge en vitrinas los objetos que le son regalados en cada uno de sus cumpleaños, como para reafirmar su existencia, la existencia de los lazos de afecto con los otros, como confirmando la existencia de ella misma.*¹³²

Calle recapitula en armarios metálicos, asépticos los regalos que le han ido haciendo desde 1980 hasta 1993, articulando un muestrario de pruebas y afecto. La artista nos dice que invitó once veces, el nueve de octubre siempre que fue posible a un número de personas igual al número de años que cumplía. Después los regalos eran exhibidos y expuestos en esas pequeñas vitrinas-casas. Casas de recuerdos en los que se proyecta pequeñas parcelas de intimidad y de autobiografía personal. *Los objetos personales dibujan a un propietario circunstancial con el cual habitar.*¹³³



¹³² Clot, Manel. “Figuras de la identidad”. Del Catálogo Sophie Calle. “Relatos”. Edita Fundación “la Caixa”. Barcelona, 1997. Pág. 30.

¹³³ Calle, Sophie. “Relatos”. Edita Fundación “la Caixa”. Barcelona, 1997.

“Ritual de cumpleaños”, 1996.



“Ritual de cumpleaños”, 1996.

Me da miedo que se olviden de mi cumpleaños. Con el fin de librarme de esta inquietud, entre 1980 y 1993, invité once veces, el 9 de octubre siempre que fue posible, a un número de personas igual al número de años que cumplía. La mayor parte de regalos no los he usado nunca. Después de tenerlos expuestos en casa durante un año, los he ido guardando en cajas para tener al alcance de la mano esta pruebas de afecto.

Relatos. Edita Fundación “la Caixa”. Barcelona, 1997.

IGLESIAS, CRISTINA

San Sebastián, 1956.

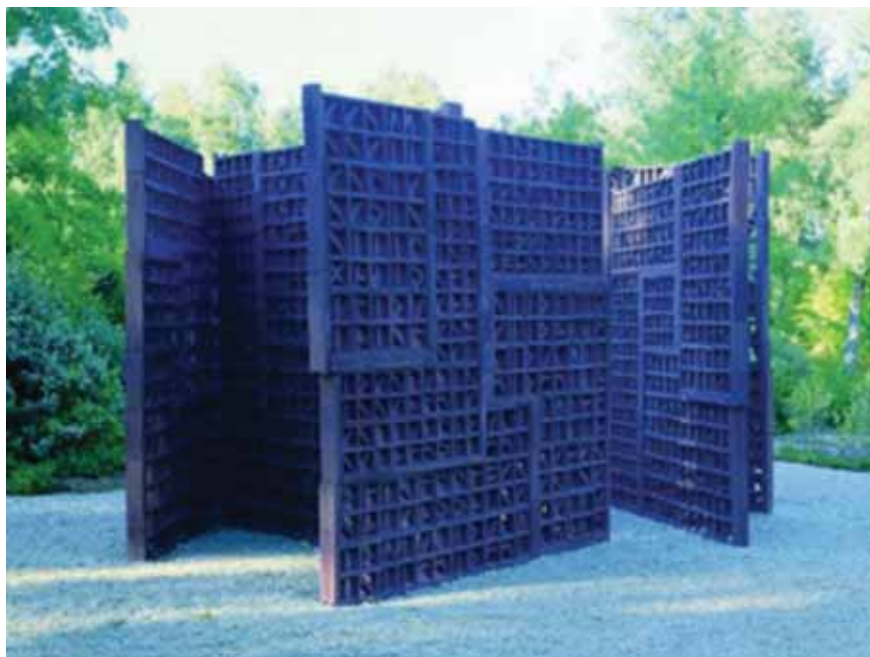
Sin Título (Celosía), 1997.

Madera, resina y polvo de bronce. 2,6 x 2,2 x 2,5 m.

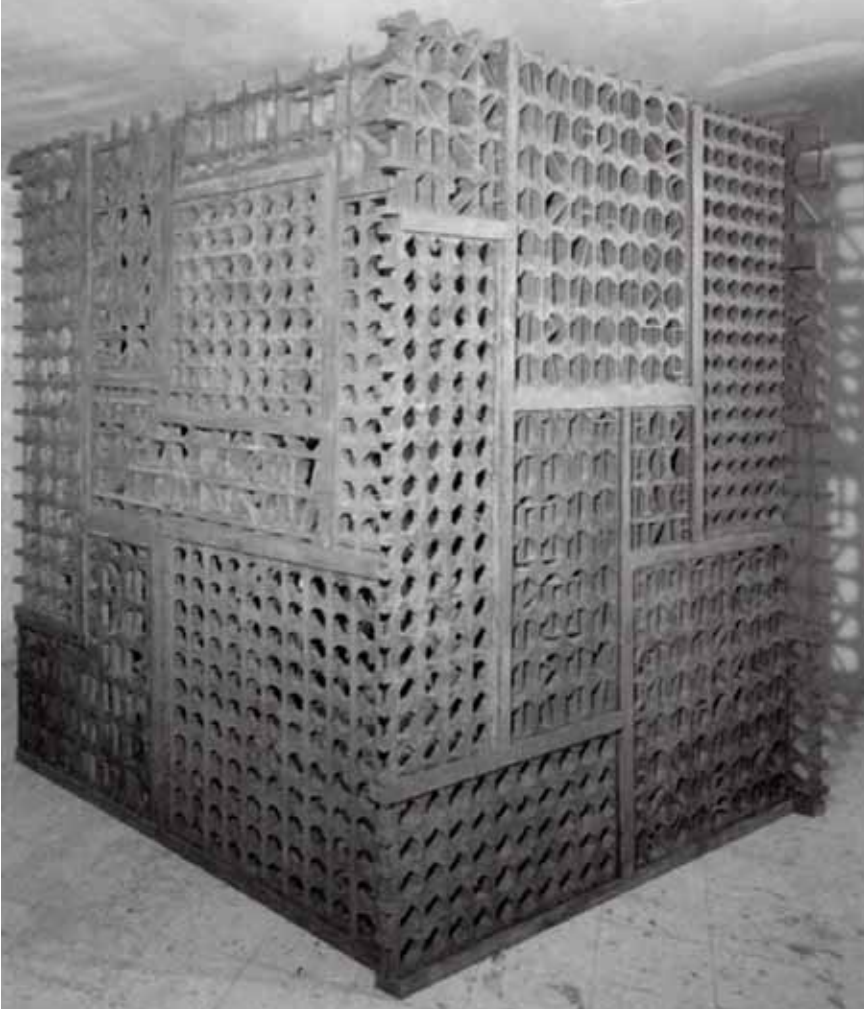
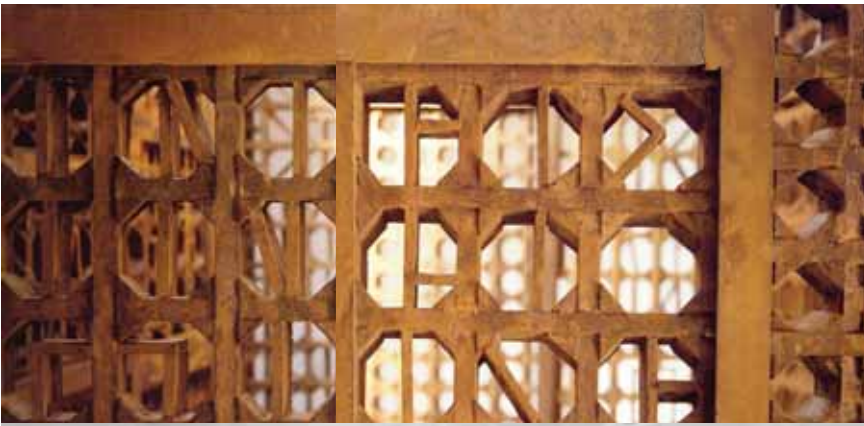
La obra de Cristina Iglesias explora la dimensión subjetiva del espacio. Sus esculturas son objetos y lugares con los que establece una especie de convivencia con los límites y proporciones, de los espacios que llegan a ocupar. Con sus formas arquitectónicas y sus, a veces, pródigas alusiones al mundo natural, alteran nuestras formas de ver los escenarios. Es una cuestión de exteriores e interiores. La mayoría de las estructuras que construye son recintos diversos –callejones sin salida- corredores pantalla y esquinas herméticas. Los espacios protectores y aislantes de Cristina Iglesias son también seductores, ya que evocan este sueño escapista de protegerse de la vida.

Todo un lenguaje personal que dota a su obra de una enorme complejidad, fruto de su voluntad por generar espacios ambiguos, que se abren y se cierran al espectador, al mismo tiempo que se repliegan sobre si mismos. Con esta sencilla formula, nos revela extraordinarias confrontaciones que surgen entre las transparencias de los vidrios, en las calidades táctiles de las resinas, alabastros o maderas o en la opacidad del cemento o del hierro.

La instalación *Sin Título (Celosía)* es una habitación con paredes porosas y por tanto visualmente penetrables, como cualquier pantalla ordinaria. Como señala la propia C. Iglesias la palabra utilizada en español para definir el enrejado utilizado en las ventanas de los edificios para ver sin ser vistos es *celosía*, que también significa “celos”. La celosía nos permite la vigilancia oculta, por lo que se convierte en un motivo visual muy explotado tanto en el cine como en la literatura, el



“Sin Título (Celosía IX)”, 2005.
Madera, resina y polvo de bronce.



cual, puede funcionar perfectamente en ambos sentidos, aunque en ocasiones, su juego fotogénico de luz y oscuridad, revela más sobre el observador que sobre el observado.

Intriga y exotismo, amenaza y sospecha, protección dudosa: todas estas asociaciones con la pantalla semidiáfana son en cierta medida relevantes para la “habitación-pantalla” de C. Iglesias. Esta ha sido diseñada para que el espectador vea su interior, no el exterior. El follaje y un texto casi ininteligible constituyen su decoración. Como el techo suspendido que condiciona la experiencia del espectador de la instalación más allá de sí misma, esta pantalla pretende ser una interrupción, o una persiana, para lo que viene a continuación: es un recuerdo –de las palabras y objetos representados en su superficie- y también un presentimiento.¹³⁴

¹³⁴ **Princenthal, Nancy.** “Recuerdos encu-bridores”. Catálogo “Cristina Iglesias” Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1997. Pág. 27.

“Sin Título (Celosía)”, 1997. Madera, resina y polvo de bronce. 2,6 x 2,2 x 2,5 m.

VALLDOSERA, EULÀLIA

Vilafranca del Penedés, 1963.

Provisional Home, 1999.

Instalación con proyección de diapositivas.

Espacio de 7 x 14 x 3,5 m., proporciones variables; diversos muebles viejos y objetos domésticos; set de espejos de mano con motor giratorio.



La emigración, el simple cambio de residencia o la reubicación constante del viajero, afectan a la propia definición de identidad de los individuos. Los conceptos de casa y familia, entendidos convencionalmente como universales, se articulan al entorno de unas coordenadas de tiempo y espacio sujetas a alteraciones continuas. Las identidades de las personas en movilidad constante, afectadas por accidentes naturales, por altos y bajos económicos o por una necesidad interna de plantearse los parámetros culturales heredados, dependen en gran medida de las circunstancias, y estas no son otra cosa, que una serie de coincidencias. *Integrados en nuevos lugares o nuevas culturas, víctimas de la casualidad construimos una manera de sentir dentro del grupo al cual pertenecemos, estructuramos nuestro lugar y aquello que identificamos como casa.*¹³⁵

La instalación Provisional Home ha sido diseñada para un espacio vacío, blanco y oscuro. Las paredes interiores blancas se transforman en el enorme contenedor de un hogar sin paredes, para una identidad ausente, sin otros límites que los que nuestra propia percepción nos permita discernir. Por el suelo hay desperdigados varios muebles y objetos domésticos viejos, pasados de moda y ajados. A cada objeto se le ha fijado un espejo de mano. El espejo se halla unido, a su vez, a un pequeño motor que lo hace girar sin descanso. Hay un proyector de diapositivas orientado hacia cada espejo. De este modo las proyecciones se reflejan en las paredes. Estas imágenes corresponden a los mismos objetos que se encuentran en la instancia. Giran en torno a nosotros describiendo un círculo completo, llenando las paredes, el suelo y el techo. El espectador está en el centro de esta casa en mo-

¹³⁵ Valldosera, Eulàlia. "Obres 1990-2000". Fundació Tàpies. Barcelona, 2001. Pàg. 166

"Provisional Home", 1999.
Instalación con proyección de diapositivas.
Espacio de 7 x 14 x 3,5 m., proporciones variables; diversos muebles viejos y objetos domésticos; set de espejos de mano con motor giratorio.

vimiento, literalmente en su interior. *La casa, vivida como un cuerpo. Los objetos, en el eco o resonancia que transmiten, en su anclaje en la memoria. Las sombras y proyecciones, físicas y mentales, que nos conducen por el curso del tiempo y la experiencia humana de la pérdida, de la deriva.*¹³⁶ A veces la trayectoria de una proyección se ve interrumpida por un elemento que se encuentra en su camino produciéndose así una segunda imagen: su sombra. Cada pocos segundos todas las proyecciones coinciden en una zona, dando lugar a una imagen que se asemeja a una sala corriente. La alternancia de tamaños y velocidades capta nuestra atención y nos hace conscientes de la fragilidad de nuestros propios instrumentos de percepción. Involuntariamente, tratamos de crear una serie de parámetros que nos permitan medir y ubicar los objetos que están ocupando siempre el mismo lugar y, por tanto, desaparecen de nuestra vida cotidiana.

Los objetos cobran cada vez más autonomía, tanto si tienen una función como si son puramente decorativos, siempre llevan una vida independiente de nosotros. Puede que les otorguemos un poder específico, siendo llaves específicas de nuestra memoria o puede que solo sean los miembros olvidados de este segundo cuerpo en que se convierten nuestras casas. Al final nuestros objetos tienen una historia propia que los hace en cierta medida autónomos respecto a nosotros, pudiendo formar parte de nuestro pasado o ser tan solo puros testimonios. *Cada objeto tiene su significado particular, como también lo tienen ciertos lugares o ciertos momentos de nuestras vidas.*¹³⁷



¹³⁶ **Jimenez, José.** "Hay que cerrar los ojos". www.elmundo.es/cultura/artxxi/eulalia/criticaeulalia.html (consulta: martes, 22 de Mayo de 2007).

¹³⁷ **Valldosera, Eulàlia.** "Obres 1990-2000". Fundació Tàpies. Barcelona, 2001. Pág XXV

"Provisional Home", 1999.

Deconstrucción del signo casa.

“No estoy hablando de hacer casas feas, lo que digo es: supongamos que hacemos una casa que no es simplemente un “hogar feliz”, que esta en el filo de ser misteriosa, que contiene lo sublime, un elemento de lo incierto y quizá de terror. Algo que esta más allá de la belleza...”

Peter Eisenman.

A principios de los setenta la apreciación filosófica acerca del individuo dejó paso a una eminente perspectiva antihumanista, la arquitectura no fue ajena a este hecho. Los postulados teóricos de la deconstrucción irrumpían dando cuerpo a los previos enunciados de pensadores como Marx, Nietzsche, Heidegger y Freud.

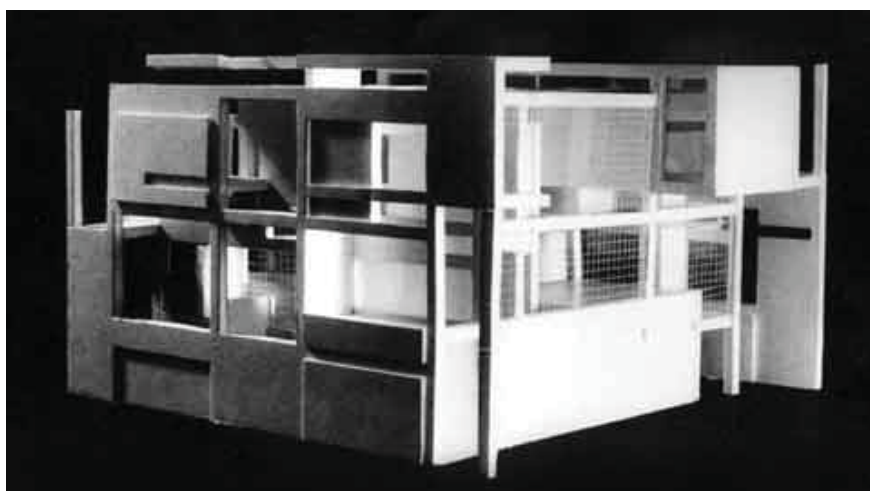
El signo casa es ejemplificado en este apartado desde premisas que nos llevan a la muerte del sujeto, polémico enunciado de Foucault, hasta Deleuze y la crítica sostenida hacia la metafísica del humanismo por Derrida.

Llegamos pues a la materialización imposible de una casa reprimida, desafiante y negando las afirmaciones sobre la tangibilidad y conclusión burguesa. Los ejemplos que citaremos construyen una crítica feroz a lo que nuestro siglo denomina domesticidad.

La habitabilidad de una de estas casas se genera desde la problemática existencial, se sacuden e interpelan los valores y arquetipos de la realidad cotidiana. ¿Qué es el hogar?, ¿la institución familiar es el exponente de la arquitectura de la felicidad?.

La visión postestructural da forma y pensamiento al espacio arquitectónico en *forzar un cuestionamiento de los valores, manifiestos o latentes, en los que la vida cotidiana tiende a regularse; que en última instancia, esta forma de pensar la casa contiene un proyecto liberador frente a la violencia pública y privada... la casa posthumanista no alberga ninguna intimidación, ninguna forma de confort perdurable, ningún consuelo.*¹³⁸

Todo el entramado de estas “soluciones devastadoras”, de estas casas inhabitables modifican las relaciones de percepción entre los hipotéticos habitantes o los meros espectadores de esa privacidad decodificada que, en muchos casos, se hace visible y ostentatoria al ámbito de lo público.



¹³⁸ Iñaki Ábalos. “La buen vida. Visita guiada a las casas de la modernidad”. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2000.

Peter Eisenman. “House VI”. 1971. Falls Village, Connecticut.

Un ejemplo de lo citado anteriormente lo encontramos en la House VI que Peter Eisenman se construyó en Washington, Connecticut (1972-1975). Eisenman se convierte en un subvertidor de las normas, las escaleras de su casa no conducen a ningún lugar, los espacios quedan seccionados incomodamente por columnas indeseables, las camas del matrimonio quedan separadas por una gran grieta en el suelo del dormitorio principal... en definitiva los pilares institucionales de nuestra sociedad normativa se vienen abajo, socavando los cimientos de la casa arquetípica.

Dentro de este grupo de arquitectos y artistas que ponen en tela de juicio la coherencia objetivista de la sociedad capitalista y siguiendo con una conocida y ya vieja distinción de Umberto Eco entre “apocalípticos” e “integrados” en la sociedad de masas podríamos presentar al deconstructor por antonomasia, *Matta-Clark como un irónico apocalíptico*.¹³⁹

Gordon Matta-Clark con su contribución a una visión nueva del habitar cuestiona las convenciones de la casa suburbial americana, la crisis del hogar americano de los 70 y por tanto del sueño americano. El artista ataca la visión de “vanguardia” de la aburguesada democracia capitalista norteamericana desde un posicionamiento subversivo. Matta-Clark taladra las viejas construcciones para hacerlas diáfanos a través de una limpia y mecánica destrucción o cuando va depositando materiales sobre el desvencijado techo de una cabaña hasta el momento crítico en que ceden las vigas



Las propuestas críticas dentro del lenguaje arquitectónico y artístico que encontramos en este apartado se centran en el desmontaje o la deconstrucción de los lenguajes y conceptos de hábitat moderno. El pensamiento de sus creadores se genera en base a unas coordenadas negativas, un pensamiento e ideología de ruptura radical.

La necesidad de que la casa de este nuevo sujeto “posthumanista” cuestione desde unos parámetros agresivos la dificultad actual del habitar del hombre contemporáneo que ha dejado atrás la moral del sujeto tradicional, genera la visión del signo casa más tangencial e inquisidora.

¹³⁹ **Duque, Fèlix.** “Ruinas de plástico”. Texto perteneciente a “Pensar, construir, habitar”. Aproximación a la arquitectura contemporánea. Editado por el Col·legi d’Arquitectes de Balears y la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. Mallorca, 2000. Pág.30.

Gordon Matta-Clark. Been-gone by Ninth o Bingo en Niagara falls. Nueva York. 1974. Fotografía.

ACCONCI, VITO HANNIBAL

New York, 1940.

Abstract House, 1981.

Estructura desplegable. Tubos de aluminio, tela y pintura.
1,82 x 1,82 x 1,82 m.

La performance, entendida como una nueva forma de escultura demuestra la continua preocupación de Vito Acconci por el espacio. En los últimos años, la ciudad se ha convertido en el motivo principal de trabajo, dejando de manifiesto, a través de los diferentes estudios, una visión del entorno arquitectónico estrechamente relacionada con sus reflexiones, acerca del desarrollo del cuerpo en entornos cada vez más tecnificados. En su caso esto equivale a analizar la dependencia humana de las estructuras habitables. Así lo revelan sus alocados proyectos urbanos y sus complejos trazados a modo de vivienda, de entre los que destaca *Abstrac House*. Presentada a la Documenta de Kassel en el 1981, consiste en seis casas convencionales combinadas y condensadas para formar una cúpula geodésica con una estructura de tubos de aluminio y cortinas móviles. Esta consiste en un cubo central de 1,80 m. en donde cada una de las caras tiene un techo de forma piramidal quedando cada esquina del cubo cerrada por tres triángulos y cada una de las caras cubierta o parcialmente cubierta por una pantalla de diferentes dibujos.

Cuando el espectador se introduce en la casa y articula diferentes movimientos, sentarse, ponerse de pie..., la cúpula gira de un ángulo hacia otro, de una diagonal a otra, de un extremo al otro del techo, provocando con ello un movimiento de toda la construcción -un movimiento de pantallas que provoca una nueva combinación de símbolos- y por lo tanto una nueva fachada o diseño de la casa.

Con esta obra, Acconci sitúa sus primeros trabajos dedicados a la arquitectura móvil, - recordemos su obra posterior *Movile Linear City*, 1991-, una temática muy tratada durante la década de los 70 con el nacimiento de la autocaravana. Con él revolucionará el concepto de casa tradicional, provocando que muchos artistas i filósofos se interesaran sobre temas tan importantes como la arquitectura efímera y la arquitectura móvil. Claras referencias las podemos encontrar en los proyectos de arquitectura utópica realizados por el grupo *Archigram*., (*Plug in City*, etc.).

En los inicios de los años 80, los observadores creaban la obra: la obra era un vehículo que izaba un refugio que, a su turno transportaba un signo. (Lo que he retenido es que “la construcción de la arquitectura es la construcción del sentido”). Hacia la mitad de los años 80, la experimentación con la arquitectura se hizo real. A partir de este momento, el trabajo dejó de ser arte; comenzó a ser -y continúa siendo- muebles, ropa y diseño de productos. Arquitectura y paisaje y urbanismo.¹⁴⁰

¹⁴⁰ **Acconci, Vito.** “Paral.lel”. *Quaderns d'Arquitectura i urbanisme*. Nº 226. Pág. 166. Barcelona, 2000. Colegio de Arquitectos de Cataluña.



"Abstract House", 1981.

BADIOLA, TXOMIN

Bilbao, 1957.

Malas Formas, 1990-2002.

Estructura de madera, sillas, fotografías.

Medidas variables.

Malas formas da título a una exposición que reúne más de 10 años de los últimos trabajos, entre 1990 y el 2001, que el artista ha dispuesto de modo alegórico como una forma actual de revisar el pasado. Para ello, articula sus obras mediante nuevas construcciones que sugieren múltiples recorridos por su trabajo, al mismo tiempo que ofrecen un curioso efecto de bucle, que hace improductivo el tratar de discernir entre obras expuestas y el montaje que las acoge. La propia obra, a modo de arquitecturas fragmentarias, hace de continente, consiguiendo así, sin llegar a ser un ejercicio autobiográfico, arrastrar a la vez todos los aspectos más íntimos que han ido conformando su recorrido por el arte y por la vida.

En palabras de Txomin Badiola, el título “Malas formas”, surgió de su deseo de *una estructura que me permita integrar en lo que hago, absolutamente todas y cada una de las facetas de mi vida, desde los acontecimientos más cotidianos, hasta mis perplejidades políticas e ideológicas, desde mis afectos hasta mis debates puramente meta-artísticos, desde mis deseos más íntimos hasta la crónica social.*¹⁴¹ Se trata de una gran instalación articulada como el trazado urbanístico de una ciudad, con su parte vieja, su plaza y su parte nueva, con habitantes congelados (siete retratos de artistas) y que ha dado como resultado un trabajo caracterizado por la hibridación y la mezcla de lenguajes diversos: pintura, escultura, fotografía, vídeo, música, arquitectura, sonido, convivirán así en el mismo espacio conceptual y físico. En su recorrido artístico, las formas esenciales, con origen en el constructivismo y el minimalismo, se comunican con el espacio circundante y empiezan a fragmentarse con el propósito de poder establecer un diálogo con el espectador. Este proceso, enraizado en las formas de especificidad y autonomía artística tardomodernas, integra elementos de la cultura popular como la fotonovela, el cine, la televisión, la



¹⁴¹ Badiola, Txomin 1990-2002. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pág. 51

“Malas formas”, 1990-2002. Estructura de madera, sillas, fotografías. Medidas variables. Vista general de la exposición.



música de consumo y el cómic. Si bien ha sido concebida como una única instalación que opera a modo de gran escenario, podemos ver como la exposición otorga una nueva articulación narrativa a las obras presentadas.

Por ella el espectador transita acumulando visualizaciones desarticuladas, *imágenes, voces intrascendentes, voces apagadas, interferencias, slogans, imágenes i símbolos pop de una sociedad incongruente, superdesarrollada, obstinadamente desequilibrada*,¹⁴² para llegar al final del recorrido a encontrarnos con un espacio que habla de la muerte.

Este trabajo caracterizado por una dialéctica construcción-deconstrucción opera desde la contraposición entre objetos reales, cotidianos y útiles y las formas abstractas, con lo que pone de manifiesto la cuestión estética que nos plantea el arte y su contexto, es decir, la cuestión sobre la localización y la clasificación de las partes de una construcción. Es pues, en este denso contexto, donde los elementos prefabricados, los muebles, los elementos arquitectónicos, se convierten en señales estéticas de determinadas referencias que ponen en relación de manera perturbadora ámbitos del arte del siglo XX muy lejanos en el espacio y en el tiempo.

¹⁴² **Moya, Adelina.** "Txomin Badiola 1990-2002". Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pág.2.

"Quién, cómo, cuándo (desconocidos) versión reducida", 1995. Instalación.

CABRITA REIS, PEDRO

Lisboa, 1956.

The Project, 2002.

Técnica mixta. Dimensiones variables.



El artista portugués Pedro Cabrita reyes trabaja en el campo de las tensiones que se establecen entre el conocido lenguaje purista y reduccionista de las formas geométricas propio de las tendencias constructivistas y la tradición provocativa del arte objetual del *ready-made* que se propone analizar el contexto sociocultural, presentar modelos de los sistemas de comunicación y eliminar la forma artística clásica como estructura independiente. *Mi trabajo no tiene que ver ni con afirmaciones ni con la verdad. Preferiría considerarlo como un campo para la ambigüedad, el misterio y el subjetivismo: una obra de arte es un momento de percepción.*¹⁴³

¹⁴³ **Celant, Germano.** "Universos de sombra. Pedro Cabrita Reis". Ivam. Centre del Carne. Valencia, 1997. Pág. 11

"The Project", 2002. Técnica mixta. Dimensiones variables.

La obra en cuestión se trata de una torre construida como ensamblaje de fragmentos de otras construcciones (que podrían incluso provenir de la pieza anterior) y que, más que una ruina en sí misma se nos ofrecen como modelo de una voluntad de retorno permanente, de eterno destino en construcción. *The Project* resume, a través de su naturalidad y su título el sentido de la obra de Cabrita Reis, entendida siempre como “Work in progress”, como mapa de una energía poderosa que, sin embargo, siempre se define de forma incompleta y cuyos objetivos se presentan voluntariamente como alcanzados parcialmente, como preguntas que se retoman constantemente de forma insidiosa.

*Con su trabajo Pedro Cabrita Reis hace que el espectador adquiera conciencia de los acondicionamientos físicos i psicológicos que surgen durante el proceso de evaluación estética de las propias obras, llevándolos de la exasperación a la serenidad, de la certeza a la duda.*¹⁴⁴ Todo nos ayuda a entender sus construcciones como imágenes de las reflexiones culturales y éticas que desea expresar. Cada una de sus obras simula un espacio metafórico en el que se invoca la dimensión del hombre que interroga, cuestiona pero que define y afirma, a partir de esta inestabilidad, su lugar en el mundo. *Esto nos lleva a la imposibilidad de poder definir su función de manera unívoca, y deja abierta la cuestión sobre si aquello que determina la estructura de significación de la obra de arte son sus relaciones formales y fenomenológicas o si es la búsqueda de soluciones alternativas.*¹⁴⁵

El arte de Pedro Cabrita nace de la materialidad de un espacio/esquina de la que el artista hace surgir elementos secretos y fantásticos, secuestrados de un lugar desconocido. El objeto que se obtiene como resultado se convierte en un soplo profundo, lleno de muda interioridad. De todo este proceso nace una obra que resalta los valores temporales asociados precisamente a los materiales que los constituyen y a la vertiente constructiva y conceptual en la que se basa su realización, en donde afloran cuestiones como la durabilidad o la permanencia de la obra de arte, de la capacidad humana de crear y de la propia condición mortal inherente al ser humano.



¹⁴⁴ Pinharanda, Joàolina. “Pedro Cabrita Reyes”. *Arte y Parte* N° 45. Junio-Julio, 2003. Pág. 59.

¹⁴⁵ “Conceptes de l’espai” (catálogo). Fundación Joan Miró. Barcelona 2002. Pág. 28.

“Longer Journeys”, 2003. Pabellón de Portugal.

DE COCK, JAN

Bruselas, 1976.

Denkmal 2, 2004. Manifiesta 5.

Astillero Ascorreta 2. Pasajes San Pedro.

Ondartxo. San Sebastián.

En sus trabajos, De Cock, utiliza los filtros de sus intervenciones en espacios públicos e institucionales con el objetivo de provocar en el espectador una nueva manera de considerar las cosas que les son familiares. Sus trabajos alcanzan su efecto a partir de la adaptación provocada por la adaptación sutil a la arquitectura ya existente y a su contexto, logrando establecer cierta distancia entre ellos.



Cada producción está preparada por todo su equipo en el estudio de Bruselas, articulándose siempre en varias etapas. Primero sus intervenciones arquitectónicas masivas rompen hacia arriba con el espacio ya existente. Las paredes, el piso, los lugares y las cajas que se enclavian, con una estética que nos recuerda al Minimalismo, crean un paisaje severo, geométrico, pero misterioso y seductivo que interviene en la mirada fija del espectador reorganizándolo constantemente. Todo el proceso al crear los trabajos de la serie *Denkmal*, cada una de las cuales se muestra solamente por un tiempo limitado, queda registrado, en última instancia, en fotografías de gran formato. Del lenguaje formal, penetrante y claro de Cock, y de su contrato teórico

“Denkmal 2”, 2004. Manifiesta 5.
Astillero Ascorreta 2. Pasajes San Pedro.
Ondartxo. San Sebastián.



con la representación institucional del arte, hace de su trabajo una de las obras más emocionantes en los campos de la instalación y la escultura.

Bajo el patrocinio de la Diputación Foral de Guipúzcoa, Jan de Cock se apoderó de Ondartxo, un antiguo astillero emblemático para la historia de la bahía de Pasaia. Antes de su intervención, *Ondartxo* era un espacio desatendido sobre el que se debatía su posible conversión en un museo-taller de conservación para embarcaciones tradicionales de madera que formaría parte de los esfuerzos municipales para revitalizar la zona. Este futuro incierto fue explotado por de Cock para el desarrollo de su proyecto. *Denkmal 2* evolucionó en relación a las características arquitectónicas del interior del edificio y la polémica realidad que rodeaba su exterior.

Sin basarse en planos previos, el artista oscureció los rasgos arquitectónicos básicos al generar una intrincada construcción durante dos meses que, a su vez, enturbiaban los conceptos de interior-exterior, arriba-abajo, dentro-fuera... *Denkmal 2* reinventa una arquitectura intermedia que se resiste a sucumbir a las estrategias del diseño convencional, al practicismo y la funcionalidad para desarrollar una estética que responde directamente al contexto y al futuro de este sitio.

"Denkmal 2", 2004. Manifiesta 5.
Astillero Ascorreta 2. Pasajes San Pedro.
Ondartxo. San Sebastián.

MATTA-CLARK, GORDON

New York, 1943.

Splitting, 1974 (Partición).

Su obra deconstructiva puede inscribirse entre la escultura y la arquitectura, un terreno en el que lo tridimensional toma como material para su investigación y desarrollo el propio objeto arquitectónico.

Splitting, 1974 recoge la partición de la casa del marchante Holly Solomon en Englewood, Nueva Jersey, a punto de ser demolida. Lo que hoy en día llama poderosamente la atención de estos trabajos es la cuidadosa disección que los mismos llevan a cabo de la estratigrafía de una memoria urbana que se encuentra condenada a desaparecer. Si bien el proceso de fractura y reconocimiento al que Matta -Clark somete la arquitectura es un proceso mediante el cual lo privado y lo público se entremezclan y disuelven (el mismo expresa sus intenciones y señala que *al dismantelar un edificio atenta contra numerosas convenciones sociales... La cuestión es reaccionar en contra de un estado de intimidad aún menos viable, de la propiedad privada y del aislamiento*).¹⁴⁶ El corte, la incisión realizados revelan, a su vez, el más allá de la escultura que se trasmuta en acción y, consecuentemente, en performance, ya que en lo que en la misma prevalece es el residuo de un gesto que deviene la efímera sombra de esa disolución a la que aludimos.



¹⁴⁶ **Matta-Clark, Gordon** en Donald Wall. "Gordon Matta-Clark's Building Dissections". Arts Magazine 50. Núm. 9. Pág 76.

"Splitting", 1974. Foto-collage en blanco y negro. 101.6 x 76.2 cm.



Recintos fantasmales habitados por las heridas de un desgarro serán meticulosamente horadados, fotografiados, y con posterioridad trasladados al espacio del museo, contaminando con su memoria e inutilidad la funcional asepsia del ámbito expositivo.

Concebida la arquitectura en un universo de deshechos que son incapaces de ocultar la verdadera inutilidad del orden económico y social existente, la escultura intenta reconstruir, a través del objeto arquitectónico desfuncionalizado, el propio espacio en su globalidad; un espacio que refleja lo negativo de un mundo realizado a base de incisiones, fragmentos y cortes articulados de manera inversa al cubismo, dado que, en el caso que nos ocupa, la realidad plástica es elaborada no por multiplicación sino por metódica minimalizadora sustracción. Sería como entenderlo en su propio lenguaje como una "anarquitectura", un proceso caracterizado, según M. J. Jacons, por *una concepción anarquista de la arquitectura, marcada físicamente por la ruptura de la convención mediante un proceso de "desmantelamiento" o "desestructuración", más que encaminada a crear una estructura.*¹⁴⁷

*"Splitting, es la imagen simbólica de la casa herida. La casa suburbana, partida en dos, representa la crisis del hogar moderno y el fin del sueño americano de los años sesenta y setenta.*¹⁴⁸

¹⁴⁷ **Jacobs, Mary Jane.** "Introduction and Acknowledgments. Gordon Matta-Clark: A Retrospective". (Museo de arte contemporáneo de Chicago, 1985). Pág.8

¹⁴⁸ **Lleó, Blanca.** "Sueño de habitar". Colección Arquithesis, 3. Fundación Caja de Arquitectos. 1998. Barcelona. Pág. 155.

"Splitting", 1974. Foto-collage. 101.6 x 76.2 cm.

RAYNAUD, JEAN PIERRE

Courbevoie, 1939.

La Maison de la Celle-Santo-Celle-Saint-Cloud, 1974-1993.
Instalación.



Su trabajo ha estado siempre ligado a De Stijl por la austeridad de su lenguaje visual; un trabajo constante notable y al mismo tiempo variado, caracterizado por la repetición de adornos, y por las combinaciones pronunciadas de color con el uso caracterizado del rojo, el blanco y el negro. A pesar de estas constantes, su obra es mucho más variada en otros aspectos, Raynaud construye objetos, pedazos de pared, instalaciones y arquitecturas aisladas, todo ello con una amplia gama de materiales y con la ayuda de la fotografía.

Coetáneo con el *Nouveau Réalisme*, por la producción de imágenes hechas con toda clase de materiales y de objetos cotidianos, y próximo al *Pop Art* americano por las referencias de todos estos trabajos a la realidad y la banalidad de la sociedad consumista occidental. Pero, aunque Jean Pierre Raynaud también hace uso de los objetos y materiales del ambiente cotidiano, el desea expresar con su trabajo no la superficialidad, sino la propia espiritualidad de nuestra existencia. Al respecto, su trabajo exhibe una cierta afinidad con Yves Klein, al cual dedicará más adelante un homenaje (1984). En otro de sus trabajos, *Interrestingly*, demostrará cierta semejanza con el artista americano Donald Judd, particularmente por la búsqueda de una cierta claridad de la forma y por la intensidad de su experiencia espacial.

El artista llama a sus trabajos más tempranos *Psycho-Objets-Objets* consiguiendo aumentar de tal modo su importancia emocional. Muchos de sus trabajos poseen, debido a su naturaleza y color, el efecto de muestras y de señales que advierten del peligro. Esto se acentúa más a fondo por el hecho de que Raynaud permite a menudo que sus trabajos consistan en series de objetos idénticos. Su fascinación por un lenguaje visual uniforme y seriado, encuentra su clímax en el uso del azulejo cuadrado blanco desde 1971 hacia adelante. Este elemento de cerámica, producido en serie será crucial en todo su trabajo póstumo. El azulejo blanco representa la perfección, la higiene y la banalidad industrial al mismo tiempo. Los patrones regulares de

casillas blancas con rejillas de costuras negras dotan al artista del potencial para el diseño austero y geométrico, fruto de la tradición de Mondriaan y Malevich.

Este uso desarrollado de los azulejos blancos (15 x 15) es una casa construida por el propio Raynaud en un suburbio de París. En 1974 abre *La Maison de la Celle-Santo-Celle-Saint-Cloud*, en donde paredes, suelos y techos quedarán embaldosados totalmente, abordando la perfecta demostración estéril del espacio. Con dichos azulejos en blanco producirá también gran cantidad de objetos en la pared (*Carrelages*), pedestales (*Stèles*) y los muebles. Con el transcurso de los años irá convirtiendo su casa en su obra maestra, 23 años de dudas, de interrogantes y de trabajo a la perfección en función de la arquitectura absoluta, hasta marzo de 1993 en que decidirá demolerla. Mil recipientes que contendrán todos sus escombros serán expuestos como memoria de la casa en 1993 sobre el suelo del CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux. La casa, metáfora de la vida del hombre y del trabajo del artista se convertirá con ello en una obra pública.

Con este trabajo el artista conceptual Jean-Pierre Raynaud, retrata la aventura espiritual y artística que supone la construcción de su casa y de sus sucesivas transformaciones, para su posterior destrucción y de la conservación de su memoria.



“La Maison de la Celle-Santo-Celle-Saint-Cloud”, 1974-1993. Instalación.

SCHNEIDER, GREGOR

Rheydt, 1969.

Ur de Haus, 1985-97.

Unterheydner Strasse. Instalación.



Hace 14 años que este artista comenzó a transformar su casa de Rheydt. Desde entonces trabaja sin interrupción en su obra principal: la casa “ur”, en la Unterheydner Strasse. Allí coloca paredes delante de paredes ya existentes que frecuentemente tienen el mismo aspecto que las que están detrás; es *la casa muerta de Gregor Schneider*, un trabajo que comenzó en 1985, cuando tenía 16 años y que se repite una y otra vez como si quisiera olvidar los demonios de su infancia, de la que no cuenta nada.¹⁴⁹

Durante todo este tiempo ha estado transformando su casa, si bien su apariencia exterior continúa normal, todo su espacio interior se ha convertido en un laberinto personalizado de situaciones manifestadas a partir de diversos cambios o alteraciones en la estructura del edificio. Empareda las paredes y los cuartos dentro de los cuartos ya existentes dando lugar a construcciones encubiertas. Schneider suele colocar materiales que amortiguan los ruidos (como planchas de

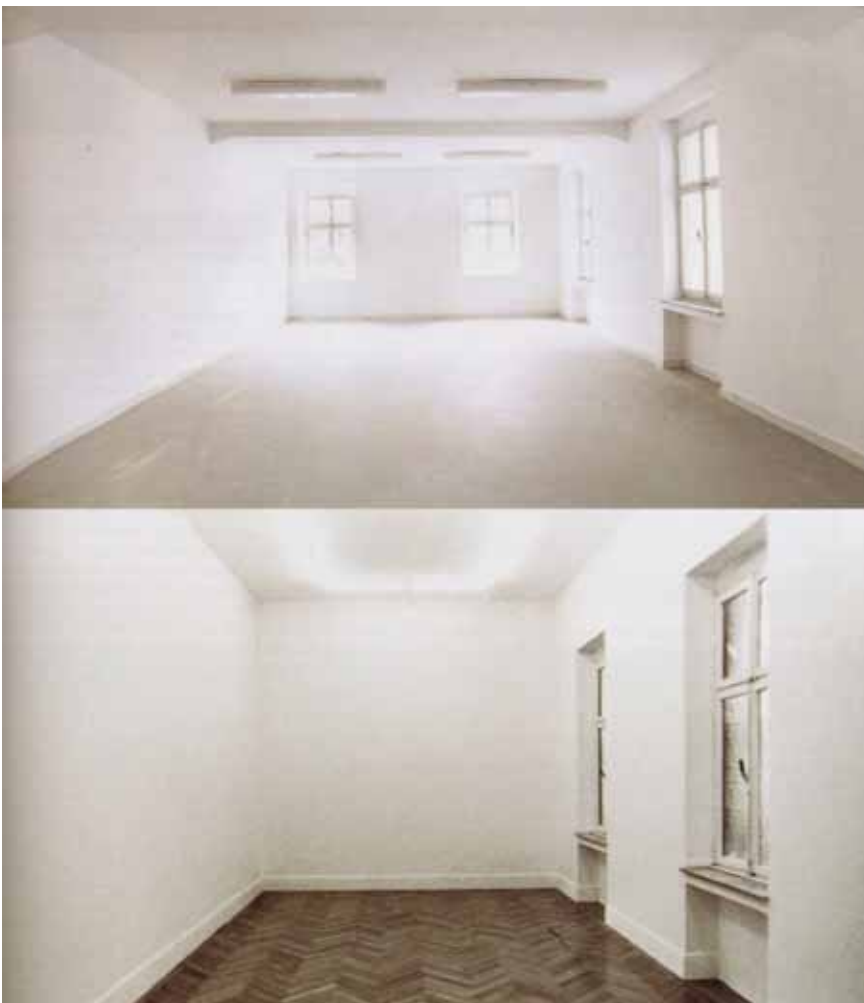
¹⁴⁹ **A.C.G.** “Schneider, Gregor”. *Arte y Parte*. Nº 56. Abril-Mayo, 2005.

“Ur de Haus”, 1985-97.
Unterheydner Strasse. Instalación.

plomo) bajo las paredes, que a continuación revoca. De este modo las habitaciones se hacen capa a capa más pequeñas; cambian sus proporciones. También se constatan físicamente las consecuencias de un ambiente cada vez más opresivo, sin conocer directamente sus causas. Debido a estas remodelaciones, el artista no está en condiciones de reconstruir el estado inicial de la casa: en esta hay una habitación que, sin apenas notarse, gira lentamente sobre su propio eje; en varias salas, puede haber varias ventanas, una detrás de otra, en donde las lámparas situadas detrás de los cristales pretenden simular luz natural; las cortinas simulan movimiento por la propulsión del aire de un ventilador. Este sentido de la desorientación y el mal estar aparece al imaginarse los espacios como sitios con cierta trampa o como detonantes de algún drama siniestro. *El Ur de Haus es una cita y una extensión de la casa original que nos revela, como un espacio al parecer normal y benigno puede terminar atrapado por la ilusión y el misterio hasta desorientarnos.*¹⁵⁰

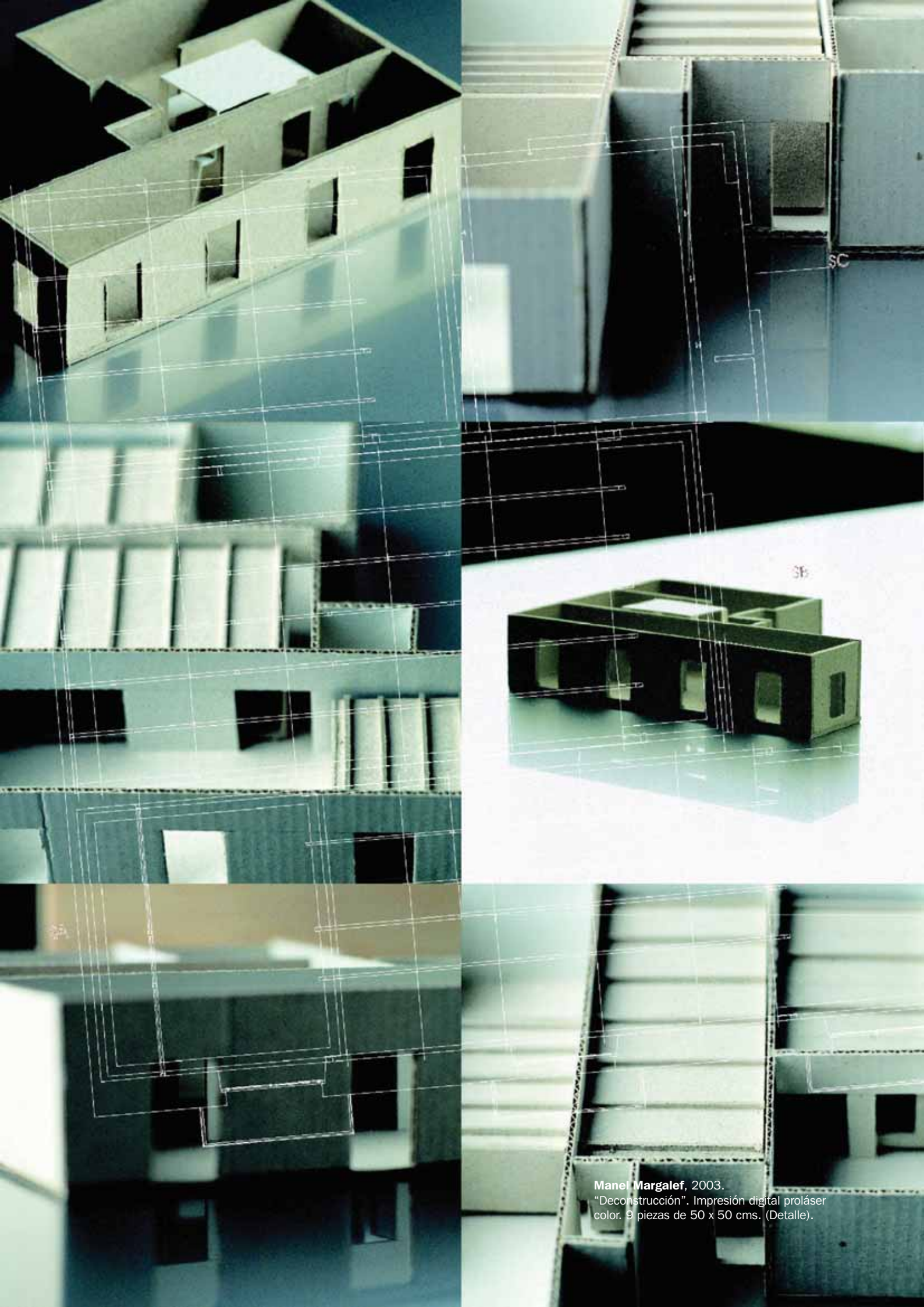
Después de haber hecho esas injerencias arquitectónicas, Schneider hace fotos y videos de su casa; filma sin mover la cámara, largas secuencias de los interiores; también emplea una cámara de mano, con la que se mueve por la casa tropezando, lo que permite ver áreas intermedias por los demás invisibles.

Desde 1994 se lleva piedra a piedra las habitaciones de su casa, que vuelve a montar en los museos o galerías, consiguiendo de este modo trasladar a la exposición el ambiente específico de su casa.



¹⁵⁰ **Dziewior, Yilmaz.** "Arte para el siglo XXI". Ed. Taschen. Pág.451.

"Ur de Haus", 1985-97.
Unterheydner Strasse. Instalación.



Manel Margalef, 2003.
"Deconstrucción". Impresión digital proláser
color. 9 piezas de 50 x 50 cms. (Detalle).

CAPÍTULO III

III.1. MEMORIA DE UNA CASA ESENCIAL

Apuntes autobiográficos acerca del proyecto de una vivienda.

Me parece imposible recrear mi proceso artístico sin hacer patente y partícipe de mi tesis a todo el largo recorrido vivencial que se ha centrado en la construcción de mi casa particular. La experiencia de buscar y encontrar un hábitat del cual apropiarme estética e ideológicamente ha reconducido todo el trabajo de mis posicionamientos dentro del ámbito artístico, enriqueciéndose mutuamente vida y obra.

La andadura biográfica y artística se origina en el año 1993 cuando alquilo un piso de finales del siglo XIX en la parte baja de la ciudad de Tarragona. Más adelante se compra la casa con la intención de habitar el inmueble de forma continuada, dicha concepción temporal aporta un proyecto de futuro vivencial dentro de la memoria histórica que lleva implícita una casa antigua.

El proyecto de vivir en dicha casa también genera una inversión económica y un planteamiento de revisión arquitectónica que quiere llevarse a cabo desde un tiempo de reflexión, ese referente temporal permitirá transformar toda la planta en una nueva personalidad constructiva.

El barrio donde se ubica el piso no es de nuestro agrado, no existen proyecciones ni paisajes visuales aptos para generar un entorno valorable como tal. La primera premisa a tener en cuenta no dar ninguna concesión al espacio exterior de la casa, el espacio privado será el *leit-motiv* de la estructuración vivencial.

El aspecto descriptivo más importante y que personaliza la casa es su gran perímetro espacial que se concreta en una planta cuadrada de 400 m² que giran entorno a un patio interior con claras reminiscencias mediterráneas. Uno de nuestros deseos era conservar y recuperar la circunvalación de dicho patio como eje estructural de la casa. Una casa que inicialmente estaba dividida en dos pisos, el primero primera y el primero segunda, por lo tanto con dos entradas de acceso a las viviendas y con ocho balcones laterales.

Es sintomático desde mi propia perspectiva, en un principio sin afán especulativo dentro de mis variables proyectuales y artísticas, que antes de afrontar la compra de la propiedad ya mantenemos conversaciones con el que llegará a ser el arquitecto que actuará en el espacio habitable, Xavier Claramunt.

• **Directrices sobre la metodología creativa.**

Se ofrece el espacio a Xavier Claramunt, un encargo constructivo depositando toda mi confianza en un arquitecto que no trabaja simplemente como asesor en el proyecto sino que se le pide un compromiso supeditado al trabajo arquitectónico, en definitiva un trabajo de autor. Un encargo personalizado e individual, que recoja todas las coordenadas vitales y culturales a las que soy afín.

Se empieza a acotar el espacio habitable fotografiándolo y posteriormente el arquitecto presentará ideas y dibujos que serán debatidos durante un largo proceso que durará un año. Claramunt trabaja en dos proyectos paralelos, una casa de plástico, una de vidrio y por último la mía donde el material primordial será la madera.

Claramunt conoce mi obra artística y a partir de una pieza escultórica denominada “caixa de camins” se redefine el proyecto arquitectónico entorno a una descripción modular. Es importante apuntar que en todo momento existen unas bases de trabajo y cooperación estrechas entre el arquitecto y el futuro habitante de la casa, en este caso yo. El interés compartido en la ética y estética del proyecto permiten unos trasvases enriquecedores en la futura ejecución y conceptualización de la casa.



Desde el principio tendemos a valorar la gran dimensión del espacio habitable como un elemento a reubicar y reorganizar. La sobredimensión del espacio no es funcional dentro de los parámetros de “confortabilidad”. Una confortabilidad que posteriormente tendrá la posibilidad mediante la utilización del lenguaje arquitectónico de erigirse como instrumento de contradicción.

A partir de la premisa de omitir el espacio exterior de la casa, su enclave público, se crea un juego donde una casa nueva alojada dentro de la casa vieja será la encargada de acoger la vida privada.

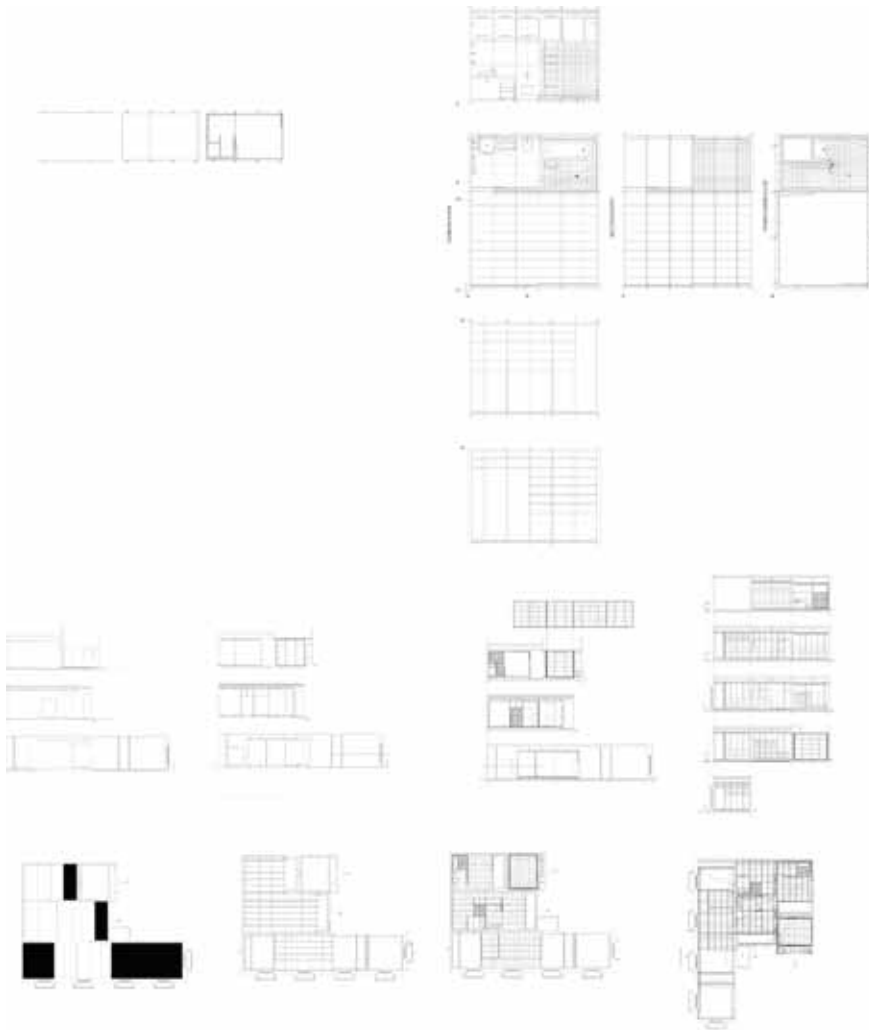
El espacio exterior, se convertirá en paisaje, la casa antigua, su arquitectura cumplirá la función de espacio público y político. No existirá continuidad entre el dominio de lo nuevo y su ámbito historicista.

Manel Margalef.

“Caixes de camí”, 1997.

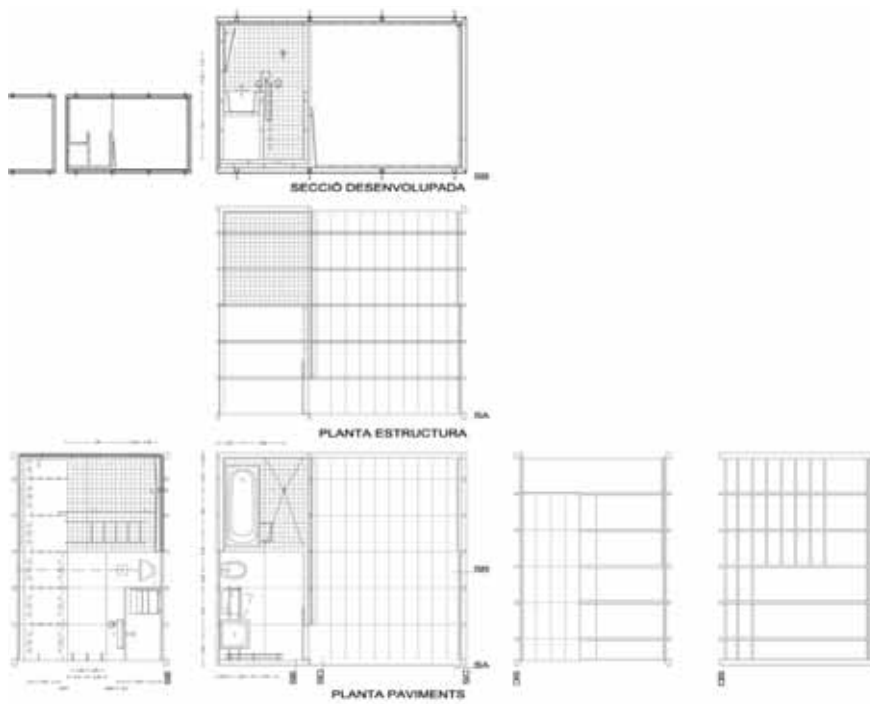
Cajas, linólium, agua y cristal.

Instalación. Medidas variables.



Xavi Claramunt. Planos proyecto de vivienda M. Margalef. Tarragona, 1999-2002.

Xavi Claramunt. Interior Módulo B. Proyecto de vivienda M. Margalef. Tarragona, 1999-2002.



Xavi Claramunt. Planos proyecto de vivienda, módulo C. M. Margalef. Tarragona, 1999-2002.

Xavi Claramunt. Interior Módulo C. Proyecto de vivienda M. Margalef. Tarragona, 1999-2002.



La casa futura, por lo tanto a construir, adquirirá un concepto constructivo nuevo que se asienta sobre la base de uno viejo. Convivirán así dos ambientes con funciones independientes.

El modulo de madera inscrito dentro de la casa antigua se generará en base a la ejecución de un nueva cimentación que se compone de un forjado de hierro y una estructura de madera que sustenta el suelo nuevo, será por lo tanto una casa nueva en su concepción constructiva y estructural.



Xavi Claramunt. Interior Módulo B. Proyecto de vivienda M. Margalef. Tarragona, 1999-2002

Xavi Claramunt. Interior Módulo A. Proyecto de vivienda M. Margalef. Tarragona, 1999-2002



La casa nueva como ya hemos dicho anteriormente tomará el papel y la función de espacio habitable. Se caracterizará en afirmar su esqueleto constructivo como elemento esencial de su determinación estética. La fachada, las vigas, montajes establecen un juego visual de zonas, el arquitecto supedita el criterio formal de la vivienda al conjunto constructivo. Sobre el esquema de la casa podemos ejercer un juego de mecano, en el cual sus piezas pueden reubicarse. A través de la utilización de las constantes de verticalidad y horizontalidad y de unas distancias y medidas que se repiten intuiremos una deconstrucción ordenada.

La flexibilidad de la vivienda nueva consiste en la posibilidad de movilidad de sus tabiques. La pared actúa, debido a sus múltiples opciones de altura, creando en el habitante un diálogo visual de comunicación con el exterior, la casa vieja. El concepto de paseo arquitectónico está presente y acrecenta la sensación de movilidad y dinamismo en la composición de los espacios.

Los espacios no son cerrados, el habitante tiene la posibilidad de transformar la personalidad de los diferentes habitáculos, el individuo adapta los espacios a su medida. Se crean estrategias y ventanas metafóricas que conectan el territorio visual al resto de los módulos y al "paisaje" exterior de la casa antigua. Esto delimita diferentes grados de implicación y de privacidad dentro de tu propio coto doméstico.



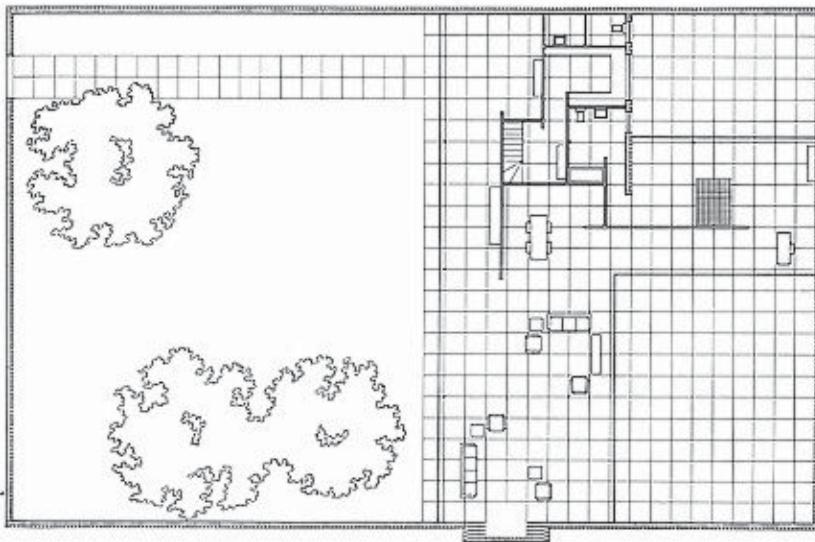
Xavi Claramunt. Vista general Módulos A y B. Proyecto de vivienda M. Margalef. Tarragona, 1999-2002.

Xavi Claramunt. Planos resumen proyecto de vivienda M. Margalef. Tarragona, 1999-2002.

También el nuevo ámbito vivencial posee una diferencia de niveles que nos sitúa en dos posiciones de habitabilidad. La casa nueva se posiciona en un entarimado, existe una escala diferente entre la casa nueva y la vieja. Aunque entramos y salimos continuamente de la casa nueva ya que haciendo un paralelismo con la Casa de los 3 patios de Mies van der Rohe, todos sus puntos exteriores nos llevan de los más privados a lo más público. Así contemplamos un escenario con terrazas interiores, escalones o piezas conectadas visualmente que, obedecen al propósito de registrar un recorrido doméstico.

La luz se focaliza en el patio interior, dicho patio ejerce la función de reflector de la luz natural que se muestra a través de una amplia claraboya. La valoración y la adaptación de la luz natural a través de la movilidad de las paredes y tabiques permite el aprovechamiento de la misma en todas las habitaciones interiores de la casa nueva ya que en la casa vieja los balcones ejercen de canal de luz directo de la calle.

Existe también una luz artificial que se particulariza en un zócalo de jardín que nos presenta un itinerario de referencia. Delimitando la visión de la casa nueva desde la casa antigua y acentuando así la descripción antagónica de los dos ambientes.



Mies van der Rohe. "Casas con patios".
Proyectos. 1931-34.

Xavi Claramunt. Patio interior. Proyecto de vivienda. M. Margalef. Tarragona, 1999-2002.

El mobiliario desempeña en la estructuración del diálogo entre dos concepciones y ambientes diferentes un papel constructivo. Dicho juego del mobiliario como elemento constructivo es afín a mis muebles-sujetos. Las puertas modernistas, orgánicas y lacadas en blanco de la casa antigua se han adaptado a la deficiencia de armarios o bibliotecas. La funcionalidad y diseño de las puertas se ha revisado. De alguna manera la puerta define el tipo de estancia al que se accede y plantea un juego arquitectónico al ofrecer variedad de soluciones según su posición.

El uso de las puertas ejecuta la vía de la transformabilidad del espacio ya que pone en relación entidades agregables a través de puertatabique, en las que su tamaño, posición y apariencia determina la calidad constructiva y el funcionamiento autónomo de las diferentes piezas.

Frente a la solución cerrada de habitaciones de una sola puerta, la ejecución de la casa incide en la flexibilidad de la misma a través de una comunicación franca entre las piezas, que se resuelve a partir de una permeabilidad que no genera un solo acceso sino que permite un recorrido fluido y comunicado. Esto implica, para ser viable, que paredes y puertas se confunden hasta actuar como un complejo sistema de transformación perpetuo de la casa.

Una de las piezas en las que se duerme también se traza desde una perspectiva autónoma, dejando que los grosores de los intersticios generados puedan ser utilizados como puertas pasantes, armarios, etc. Al pensarla y ejecutarla de esta manera, los accesorios de mobiliario y marcos al exterior pueden ser ámbitos más o menos vagos que, en su conjunto, forman un módulo independiente e indefinido.

Existe una continuidad del material que se emplea en el suelo, paredes, y techo, en el caso del dormitorio el suelo resigue y amplía su nivel hasta modelar y personalizar la cabecera de la cama.

La casa antigua se convierte en nuestro particular paisaje evocatorio, ampliado con el respeto arquitectónico al legado modernista que posee la vivienda. Dicho argumento estético resolverá la supresión del espacio exterior de la calle, creando un espacio público-doméstico, amparado a nuestras decisiones individuales.

La vivienda antigua también se personaliza a través de un color imperante en todo su recorrido, el blanco. Dicho color solo se ve distorsionado por los diferentes suelos hidráulicos antiguos que han sido respetados. El desplazamiento de algunas puertas desubica los espacios estructurados antiguamente en la casa ya que no se corresponde al trazado y geometría de los suelos. Así el antiguo suelo hidráulico nos recuerda el proyecto antiguo de la vivienda, es la memoria histórica de una distribución cerrada e inutilizada tras el reordenamiento actual.

La antítesis cromática entre los dos ambientes quedará resuelta en la casa nueva por la aparición apabullante del material madera, que en ocasiones se verá recubierto por una pintura roja y negra, así al cubrir el material el reverso se convierte en anverso. La arquitectura de madera se muestra como una piel que resigue los diferentes espacios y los personaliza.

Estudio en imágenes de la evolución del proyecto de vivienda. M. Margalef. Tarragona, 1999-2002.





III.II. ESTRATEGIAS DE INMERSION: EL AMBITO ARQUITECTONICO Y SU MUNDO OBJETUAL COMO CONCLUSION ARTISTICA DE LO PROVISIONAL Y DEL DESASOSIEGO EXISTENCIAL.

El marco constructivo y vivencial de la casa como espacio de intervención y conflicto.

A mediados de los años 70, la pregunta sobre la identidad del arte, el papel del artista en la sociedad y las estrategias destinadas a una nueva implicación del espectador se situaban en el centro de cualquier proyecto alternativo y renovador del arte.

Todas las propuestas artísticas americanas, europeas o asiáticas que aparecen en esta década son herederas de un gran movimiento generado a lo largo de la primera mitad del siglo desde diferentes alternativas, pero que apunta colectivamente a la ampliación de las condiciones de producción y presentación de la obra, como cuestiones imprescindibles para una nueva comprensión del hecho artístico.

También la tendencia contemporánea se asienta en afirmar los derechos del yo, de la interioridad, la privacidad o la intimidad y se deslegitimarian si como artistas olvidáramos la dimensión moral que se proyecta en el escenario de lo público. En mi caso la casa particular se traslada en diálogo con mis indagaciones artísticas al terreno expositivo y arquitectónico.

“Estrategias de inmersión” es una propuesta que investiga al entorno de las nociones de espacio privado, reconstrucción y paisaje interior desde un punto de vista ajeno a otras experiencias en el mismo campo. El concepto de identidad o memoria, los cuales aparecen a menudo asociados a la consideración del espacio íntimo, se transforma aquí en verdaderas panorámicas, en puntos de fuga o canales de comunicación entre el yo y la arquitectura.¹⁵¹



¹⁵¹ Roma, Valentín.

“Rodalies. Un itinerari transversal” (catálogo). Edita Xarxa transversal. 2002. págs. 24 y 25.

Manel Margalef. “Estrategias de inmersión”, 2002-03. Instalación. Capilla Sant Roc. Valls.

La dialéctica de lo colectivo me es necesario para argumentar que pertenezco a un modelo hegemónico y históricamente determinado que se inmiscuye y organiza mi territorio doméstico. La idea de fraternidad, de puesta en común concierne de modo muy específico a la esfera de la experiencia estética- así era el arte antiguo, baluarte de un lugar de encuentro en el reconocimiento y el compartir de un imaginario universal-nuestros días presentan ese territorio común como un sueño roto.

La gran pregunta estética de nuestros tiempos radica en torno a la tensión dialéctica entre lo privado y lo público, la casa desaparece como elemento integrador y unitario que representa un aposento seguro e inmutable y se vacía de contenido público.

En mi búsqueda acerca de connotaciones y cercanías con el plano del pensamiento contemporáneo he de sustraerme a los paralelismos que me evoca Derrida al presentar el ámbito arquitectónico como espacio interlocutor y visible de sus planteamientos sobre la deconstrucción.

Lo primero que sorprende al observar las obras de Manel Margalef es su resolución formal, muy precisa y definida, pero al mismo tiempo, integrada por múltiples significaciones que se interpelan y se matizan entre sí. Destilan, estas obras, un particular concepto de deconstrucción que plantea, de alguna manera, una revisión del propio término y a la vez una propuesta de lectura estilística.

Y es que lo deconstruido no supone aquí la incorporación de elementos procesuales en la obra ya finalizada, como ocurre con otros trabajos realizados a l abrigo de la estética conceptual; al contrario, la deconstrucción es un posicionamiento que permite al artista incorporar referencias apenas explícitas que van desde la arquitectura hasta el diseño, desde el ready made al poema-objeto, desde la instalación hasta la pieza escultórica. Todos estos lenguajes específicos son integrados fragmentariamente en el discurso de las obras de Manel Margalef; son deconstruidos y reformulados según un estilo de aparente objetividad formal pero que, en el fondo, oculta cierto abarrocamiento significativo.

Sus imágenes son densas de significación y muy depuradas de resolución, algo que en principio puede ser antagónico; sin embargo, es aquí donde interviene la deconstrucción, no tanto como un método de producir iconos y símbolos sino como un estatuto lingüístico, como una propuesta de interpretación que reactiva el significado de estos, situándolos en un ámbito donde la lectura es poliédrica y múltiple, limpia y, a la vez alejada de la intención del estilo.¹⁵²

Mi casa intuye el dossier Smithsonian del hotel Palenque ubicado en el Yucatán cuyos dueños para evadir los impuestos legales correspondientes a edificios terminados, y más a establecimientos de hostelería, se dedicaban a emular a Penélope y su tela destruyendo o dejando sin terminar habitaciones y salas del complejo en convivencia con otras habitadas por los turistas.

Al igual que el hotel Palenque, en continua deconstrucción, las dos figuras metafóricas que nos recrea Derrida infiere en toda mi dinámica procesual: el edificio como personalización de la estructura metafísica y la figura del “parásito” que a su vez personaliza al objeto y al individuo.

¹⁵² **Roma, Valentín.** “L'efecte del parheli” (catálogo). Edita Institut Municipal d'Acció Cultural de Reus, 2001.



La primera imagen de su programa proclama la socavación de los cimientos de la metafísica. Ese hombre tradicional y epicentro de su entorno ha quedado atrás, resquebrajado y amputado de su soberanía. Y es en la segunda imagen, el parásito, donde me posiciono yo como artista, una presencia impertinente que transcribe la crítica visual a unas leyes y convenciones complejas y humanas, apilando y deconstruyendo espacios inhabitables

Un conjunto de normas cerradas que explícitamente marcan la conservación del estamento privado, es de ese conjunto escenográfico en el cual rescato la violencia de lo doméstico. La estructura de una casa que se evidencia en páramo de lo privado y generador de situaciones angustiantes.

Mis instalaciones forman parte de la extensión de la obra artística en el espacio, creando una simbiosis, no del todo aceptada, con el entorno arquitectónico dado. Su fragmentación modular intuye construcciones precarias y hace hincapié en el valor estético independiente de las partes, no de toda la totalidad.

Todos los trabajos de Manel Margalef transmiten la sensación de provisionalidad, de mudanza, de traslado, de prepararse para un cambio de casa. El mobiliario personal que conforma los montajes y protagoniza las imágenes se depersonaliza y desfuncionaliza; los objetos se convierten en sujetos. Son objetos y espacios de transición que nos hacen pensar en una especie de deconstrucción, en una mudanza continua, en un cambio de significado. Unos objetos y unos espacios que hacen referencia a la búsqueda ideal del mismo habitáculo o químera y como metáfora del universo particular. Son obras que nos hablan de la provisionalidad de nuestras casas, de la inevitable provisionalidad de la existencia.¹⁵³

En ese paisaje deconstruido formo parte activa como observador y escurador de mi propio hábitat. Y me encuentro totalmente reconocido en esta cita de Corigliano: *el emerger de una identidad fundada sobre las tres "i" de la incertidumbre, de la insatisfacción y de la inautenticidad, ¿destinará entonces la casa a ser cada vez más un espacio neutro, simple refugio o punto de apoyo momentáneo de un flâneur sin meta ni fija morada?*¹⁵⁴

Robert Smithson. "Hotel Palenque". 1969-72. Provincia de Yucatán.

¹⁵³ **Figueres, Abel.** "La provisionalitat de les architectures domèstiques". *Avui Cultura*. Barcelona. Octubre de 2004. Pág XIX.

¹⁵⁴ **Corigliano, J.** "Tempo spazio identità". Pág. 125

En la búsqueda infructuosa de un refugio confortable suscribo las “naturalezas muertas”, no en tanto como género pictórico, sino como baluarte que floreció en el marco de una sociedad occidental opulenta en la que el arte desempeñaba un papel socioeconómico previamente aceptado. El arte de vanguardia se sitúa en la oposición e intenta socavar los cimientos de dicha sociedad, mostrándonos objetos maltrechos y traspuestos según nuevos sistemas de representación.

Sus temas son los sistemas públicos de consumo que infiltran la vida privada transformando y congelando la existencia moderna. Mis “naturalezas muertas”, mis “casas temblorosas e interrogantes” también nos hablan desde un sistema narrativo con sus propios signos singulares de significado y representación.



Como las naturalezas muertas del Siglo XVII holandés la elección y presentación de los objetos domésticos nos apuntaban la clase de códigos sociales, morales, económicos que gobernaban la clase de vida burguesa.

Manel Margalef. “El efecto del parhelio”. Instalación. Medidas variables. Sala Reus, octubre 2001.

Manel Margalef. “Arquitecturas domésticas”. Instalación. Medidas variables. Antiguo Ayuntamiento. Tarragona, 2004.

Reflejaban los objetos de privilegio y las ideologías predominantes de una sociedad, pero desde la confianza en ella. Mi casa, en cambio, se tambalea y entabla un monólogo discrepante en su relación de posesión y consumo, es una naturaleza muerta insatisfecha. Una naturaleza muerta que mata el apetito del deseo e intenta reprimirlo. Los proyectos en los que se bifurcan el concepto de mi hábitat nos muestran la evidencia de ser entelequias sociales imperfectas, sueños que nunca se acaban de realizar del todo y fuente de angustia. El mero “decorado” de una vida huidiza.

Trabajo en torno a conceptos como la memoria o la psicología del espacio, transportando y reproduciendo estancias de una de mis posibles y revisionadas viviendas.

*¿A que se refiere Manel Margalef con el título Arquitecturas Domésticas? ¿Serán construcciones dentro del ámbito del hogar con alguna función útil? ¿Quizá una serie de esculturas ensambladas como metáforas de reflejo íntimo? ¿O se trata de proyectos arquitectónicos cuyas maquetas se han compuesto a partir de trastos reutilizados? Nada cuadra. Ningún uso claro se desprende de estos objetos formados a partir de reuniones de otros varios, de usurpaciones de sus partes, de volteo de sus funciones vitales: sillas acopladas, invertidas, camas de hierros desnudos, emparejamientos obvios e inesperados... Nada. Por otro lado, aún existiendo ¿de verdad hay que hacer caso a la apariencia que esos objetos reinventados o sus fotografías tienen de metáfora sobre estados interiores? Quizá, pero de cualquier modo serían metáforas silenciosas. Entonces, ¿maquetas domésticas de proyectos de arquitectura? Absurdo, salvo por el permanente subrayado de la condición espacial en un tiempo detenido. No, esas piezas hechas mediante ensamblajes provisionales de espacios construidos y móviles (no menos que eso son los llamados “muebles”) más parecen ser manifestaciones de un “aquí” en plural, un espacio usurpado a la invisibilidad de lo habitual, al desgaste cotidiano, a la utilidad más procaz. Hay un erotismo y un fetichismo de las formas y del sentido oculto en ellas que nos remite a los objetos poéticos de un Brossa. Pero, sobre todo, hay unos seres mitológicos, creaciones de imaginación que ponen de manifiesto enlaces o colisiones, zumbidos imperceptibles por roces, ronroneos, contactos sensuales entre frío acero y piel curtida. Puede hablarse de una armonía del desplazamiento y el desajuste.*¹⁵⁵



¹⁵⁵ Pozuelo, H. Abel. “Arquitecturas domésticas”. Galería Almirante, Madrid. *El cultural*, 2004. Pág 28.

Manel Margalef. “Estrategias de inmersión II”. Instalación. Medidas variables. Museu d’Art de Girona, 2003.

En un paralelismo con mi obra no puedo sustraerme de citar a Jan de Cock, un artista que construye su obra a partir de estructuras híbridas que son a la vez arquitectura, escultura o instalación. Sus construcciones de madera hechas a mano redefinen y vuelven a articular un espacio determinado.

A partir de espacios conocidos de Cock aborda desde una perspectiva diferente dicho territorio. El espacio construido del artista se personaliza y dialoga insertándose dentro de otra arquitectura inamovible.

Mi reflexión sobre la realidad privada, no ejecuta sus metáforas desde el discurso puramente arquitectónico, sino a través de una puesta en escena fría que apela a una personalidad contradictoria. Busco el absurdo de la existencia humana, en la cual nuestro hábitat se nos antoja una obra mal terminada que, de algún modo, nos es ajena..

Aparentemente “ordenada”, “estructurada” y “articulada” por códigos semánticos específicos, el hábitat se subvierte bajo signos autoreferenciales, significantes culturales ideológicamente determinados y a la vez rechazados que encierran la derrota de la búsqueda de la felicidad en el ámbito privado.



Jan de Cock. “Denkmal 2”, 2004.
Manifiesta 5. Astillero Ascorreta 2.
Pasajes San Pedro. Ondartxo. San Sebastián.

La casa de Zaratustra.

El título de este apartado bebe de dos fuentes, la primera nos remite a la figura filosófica del pensador Friederich Nietzsche y su ensayo *Así hablo Zaratustra* y la segunda fuente se perfila en la figura de Iñaki Abalos, arquitecto y autor del libro denominado, *La buena vida, visita guiada a las casas de la modernidad*. Este último autor genera un paralelismo complejo y enriquecedor al presentarnos un grupo de viviendas del panorama del siglo XX que describen la herencia sobre la cultura doméstica contemporánea.

Abalos confecciona un camino que a través de dar cuerpo a la identidad de un sujeto relaciona las tareas que las filosofías articulan al componer imágenes de individuos con la tarea del arquitecto como ejecutor en la conformación del marco de su existencia. Filosofía y arquitectura, elementos constitutivos que nos describen qué idea de espacio y tiempo enfrentan a la hora de pensar en el habitar.

La buena vida nos ofrece una visita guiada por 7 heterogéneos y apasionantes ámbitos domésticos que se piensan desde una radicalidad antagónica a las caricaturas de los arquetipos. La primera de ellas *La casa de Zaratustra* se ejemplifica en Mies Van de Rohe y el pensamiento de Nietzsche. La segunda pone con su título límites al contenido, *Heidegger en su refugio: La casa existencialista*. La tercera casa nos remite a *La máquina de habitar de Jacques Tati; la casa positivista*. La cuarta casa se ejemplariza en *Picasso de vacaciones; la casa fenomenológica. Warhol at the Factory: de las comunas freudomarxistas al loft neoyorquino* nos sugiere la quinta identidad vivencial. *Cabañas, parásitos y nómadas: la deconstrucción de la casa* nos invita a deambular por la vertiente antihumanista de la filosofía. Y en último lugar *"A bigger splash": la casa del pragmatismo*, la idea de pensar y habitar la casa americana.¹⁵⁶

El paralelismo con mi obra se va a articular desde la perspectiva de la primera casa, la casa de Zaratustra, pero me ha parecido interesante desvelar el título de las restantes casas y sus connotaciones filosóficas. Iñaki Ábalos no descuida el trasvase y asimilación que hace entre artistas, arquitectos, pensadores, directores de cine; todo este elenco de protagonistas enriquecerán la casa como signo y expresión de una subjetividad que tiende a problematizar y sacar conclusiones radicales al significado del construir.

Mi obra artística tiende a la llamada casa de Zaratustra y se desvincula, en una drástica antítesis a la casa existencial de Heidegger. La casa de Zaratustra tiende puentes y vínculos desde la perspectiva del conjunto de casas-patio dibujadas por Mies Van de Rohe entre los años 1931 a 1938, Mies en estos apuntes elaborará proyectos individuales ajenos por completo a una idea que implicase repetición estandarizada.

Casas particularizadas ajenas a todo tipo de colectividad, subrayando toda su individualidad y ajenas a toda idea de "objeto-tipo" producido

¹⁵⁶ Ábalos, Iñaki. "La buena vida." Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2000.

en serie. La lejanía de la colectividad nos interroga acerca el sujeto que ha de habitar estas viviendas, su relación con el espacio privado y espacio público, en definitiva ¿qué tipo de hombre se proyecta en estas casas?. Mies crea una escisión y se deshace del lastre familiar y moral, se niega a trabajar los códigos clásicos de representatividad y privacidad.

*La casa se estructura a través de un medio continuo que hace requiebros y localiza sus objeto y muebles de tal forma que, por el grado de aislamiento obtenido , es sencillo determinar la privacidad de cada punto y su uso previsible y renuncia a la memoria que de sí misma tiene la casa.*¹⁵⁷ En el exterior altas tapias, muros de contención para ocultar a quien habita, para permitir desarrollar al sujeto dentro de la casa una vida profundamente libre, al margen de toda moral o tradición.

La afirmación de la casa como imperio del yo, eco del superhombre nietszschiano, olvidando toda sujeción a lo ya dado, a la tradición judeocristiana y al pensamiento metafísico inaugurado por Platón.¹⁵⁸ El tiempo para este sujeto ha dejado de ser finalista y determinante para convertirse en un tiempo cíclico y dionisiaco. Nietzsche recupera para el hombre lo perecedero y lo mutable.

Tras las altas vallas que lo circundan la naturaleza como elemento artificial. Sus casas-patio llenas de galerías acristaladas y espaciosas, en las que pasear por nosotros mismos desde la legitimación del individuo nietszschiano, aquel superhombre que construye su vida como una obra de arte, tomando como base la pura afirmación de su yo. Esos muros delatan a un hombre urbano, mundano, de costumbres sociales intensas, necesita estar próximo al ágora, a los nuevos espacios públicos de la ciudad burguesa pero que necesita poseer grandes espacios para desarrollar relaciones sociales, fiestas, celebraciones protegidas del tumulto de la masa y siempre marcadas por lo imprevisible.

Nuestra atención tampoco puede olvidar la cultura objetual y ornamental desplegada en Casa con tres patios para relacionar al sujeto con el interior habitable. En estos espacios la sensación de vacío e inmensidad es exponente de una estética. Pero ese casi desierto en el complejo mundo de los enseres y el mobiliario doméstico se transcribe con las partituras para un solo instrumento que componen algunas escogidas obras de arte y unos tantos muebles que casi realizan una tendencia continuista con los elementos más arquitectónicos de la casa.

Nietzsche sabía muy bien que el mundo marcha de manera absolutamente indiferente a nuestras exigencias o necesidades personales, y que cualquier identificación es fruto de nuestro mundo imaginario. Por tanto, necesitamos de estrategias para zambullirnos y poder entrar dentro de esta realidad tan particular como es la experiencia artística. Pero el arte hace que las cosas puedan ser, no como una copia del mundo sino que nos habla de una forma de vida. Y nunca mejor dicho,

¹⁵⁷ **Ábalos, Iñaki.** Op .Cit.(2000, 23).

¹⁵⁸ **Ibid.** (2000, 25)

*la casa propia de Manel Margalef como obra de arte es como su proyecto y su posterior realización el cual se hace dentro de este impulso artístico y existencial.*¹⁵⁹

El mobiliario se desvincula del concepto de confort burgués ni desarrolla unos parámetros explícitos de funcionalidad, el mueble se erige como elemento de valor artístico y a la vez como elemento clave del sistema arquitectónico. El hombre mundano no necesita de un numeroso bagaje objetual, requiere de un número reducido de elementos, que en su elegancia, austeridad y perfección permitan al sujeto que habita la casa de Zaratustra desarrollar su tiempo, espacio y proyecto vital.

*El mueble ha alcanzado en Mies un nuevo estatuto: se concibe, se coloca y se usa como una obra de arte. El confort ha pasado de su convencional formulación moderna-lo funcional-, o de la recargada imagen del interior burgués, a ser planteado como algo inherente a la condición artística y a la búsqueda de perfección. Un confort espiritual por tanto dirigido a satisfacer tan sólo a aquéllos que entiendan su propia existencia como la construcción de una obra de arte.*¹⁶⁰



¹⁵⁹ **Pol i Rigau, Marta.** "Estratègies d'immersió" (catálogo). Edita Museu de Valls. Fundació Pública Municipal d'Acció Cultural. Institut d'Estudis Vallencs. Valls. 2003.

¹⁶⁰ **Ábalos, Iñaki.** Op.Cit. (2000,33)

Manel Margalef, "Estrategias de inmersión II". Instalación. Museu d'Art Girona, 2003.

El artificio como apropiación de identidades. El mueble-sujeto.

“Podría decirse que cuando diseñamos una silla, creamos una sociedad en miniatura. Seguramente que esto nunca fue tan claro como en nuestro siglo. Se recibe una nítida impresión del tipo de ciudad y de sociedad que tenía en vista Mies Van de Rohe, aunque el nunca hubiera hablado del particular. No es una exageración afirmar que la ciudad de Mies Van de Rohe esta contenida en su silla.”¹⁶¹

Peter Smithson.

En su teoría de los objetos Abraham Moles ejemplifica la voluntad del sujeto por otorgar al objeto una “vida” en la cual se establece unas analogías entre el universo biológico y el universo pasivo de los objetos.

Ese objeto puede padecer una enfermedad, un desgaste, un accidente, olvido... lo podemos desear como necesidad o como deseo prolongado e impulsivo, lo podemos querer, acostumbrarnos a él y por último reemplazarlo al igual que una pareja. Al igual que en la cita preliminar podemos establecer una ideología de pensamiento al asumir un artículo con su estética y funcionalidad, como Mies Van de Rohe en una silla observamos una actitud vivencial y un posicionamiento ético frente al estereotipo social.

Toda la escenografía de mis escenarios vitales y sobretodo los muebles que aparecen en ellos son apuntes biográficos del aspecto personalizado del poseedor. La relación del poseedor, en este caso yo, con mi producto artístico subvierte el rol pasivo del objeto mueble para convertirlo en un agente activo que recrea a un personaje.

Y es así como en el orden doméstico como dice Baudrillard *todo el mundo se sabe, si es que no se siente, juzgado por sus objetos, y en el fondo cada uno se somete a ese juicio, aunque más no sea para desmentirlo.*¹⁶² Mis muebles sujetos son imágenes no de refugio sino de imposiciones sociales y culturales, reflejos de insatisfacciones y necesidades impuestas. Los muebles dan testimonio a partir de su conducta de negarse a ocupar la legitimidad.

En el fondo, todo se traduce en una experiencia que ha de tener una historia psicológica que comienza en la infancia y con el tiempo se completa. Así, todo se traduce a una espera tensa. En definitiva, de lo que se trata es de reconstruir una serie de memorias a partir de objetos cargados de vida, pero de una vida pesada, recitada desde la nostalgia de una ausencia que nos remite a otro tiempo, que nos conduce a imaginar otras vidas. Y siempre, desde el silencio de lo

¹⁶¹ **Institute of Contemporary Arts.** “The modern Chair”. Twentieth Century British Chair Design, ICA, London, 1988. Pág.4.

¹⁶² **Baudrillard, Jean.** “El sistema de los objetos”. Siglo XXI. Ciudad de México, 1969. Pág.49.

privado, desde el secreto de un ritual diario de emociones que si nace de lo cotidiano.¹⁶³

La casa del individuo contemporáneo se asienta sobre una posición de neutralidad aséptica, sin signos ni muebles recordatorios de un pasado, la personalidad de la casa se genera a través de la frialdad del diseño.

La relación sujeto-objeto forma parte de una realidad no objetivable, una realidad en la cual el objeto es interpretado por el sujeto. Es así como el sujeto y el objeto están contenidos el uno en el otro abarcando un diálogo de apropiación e injerencia.

Perec en su libro "Especies de Espacios" personaliza la conducta de las puertas: *La puerta rompe el espacio, lo escinde, impide la ósmosis, impone los tabiques: por un lado estoy yo y mi-casa, lo privado, lo doméstico (el espacio recargado con mis propiedades: mi cama, mi moqueta, mi mesa, mi máquina de escribir, mis libros, mis números descabalados de la nouvelle Revue Française...), por otro lado están los demás, el mundo, lo público, lo político.*¹⁶⁴

La puerta actúa como un sujeto, nos anticipa acciones en el recorrido privado, al igual que cada tipo de asiento tiene en el hábitat una atribución precisa que responde a la vocación funcional de las habitaciones y a un rol casi de personaje e interprete dentro del núcleo familiar. Y así, en el salón habrá sillones, divanes, sofás confortables y queridos que son los apropiados para refugiarse, para recibir, para pasar veladas en familia, y si viéramos en el territorio mencionado otra pieza de la cocina como una silla nos parecería desplazada y buscaríamos una explicación para ese fenómeno insólito.

Los muebles que nos dan asiento y reposo han sufrido cambios revolucionarios en los últimos cien años hasta convertirse en un símbolo de nuestra compleja sociedad, Las sillas, sillones, butacas, etc., están en una relación física y psicológica mucho más estrecha con el usuario que las mesas o los armarios.

Los asientos reflejan con gran precisión los contenidos sociales y económicos de la evolución del diseño del pasado siglo XX y expresan la esencia de cada estética y las influencias efímeras del gusto y el consumo de masas.



¹⁶³ Barro, David. "Arquitecturas domésticas o el arte de subvertir" (catálogo). "El lugar como ruina del tiempo. Las resonancias de Manel Margalef". Edita Galería Almirante. Madrid. 2004.

¹⁶⁴ Perec, Georges. "Especies de espacios". Montesinos. Edición española propiedad de Literatura y Ciencia, S.L. Barcelona.2004. Pág.64.

Manel Margalef. "El diván" (díptico), 2004. Impresión digital proláser color. 125 x 125 cm.



En nuestro ámbito cotidiano, los asientos tienen forma de “territorio personal” y en el trabajo confieren un símbolo jerárquico. Una imagen recurrente repasa en el sillón o asiento predilecto en el que el individuo descansa, reflexiona y se siente parte primordial de su dominio privado. Ese trono casi existencial es percibido como ese viejo y querido sillón, grande, confortable, ese mínimo espacio físico donde sentirse seguro.

En muchas ocasiones el ocupante de dicho mueble siente una dependencia casi heredada, el mueble se convierte en un habitante más del hogar, en una memoria esencial. Se evidencia el lenguaje oculto de los objetos inanimados que toman conciencia de ser y forma de sujeto inactivo pero presente.

El mueble –sujeto genera y forma un todo, un mensaje cerrado y suficiente, perfectamente explícito. Mis sillas, sillones, tumbonas se personalizan y se vuelven actores ausentes de un habitar deambulando y lleno de interrogantes, se niegan a aceptar su comodidad burguesa. Recrean la desorientación de lo familiar, una promoción del extrañamiento con cierto aire surrealista. Necesito crear un alejamiento o pérdida de lo conocido y confortable, y es en ese enrarecimiento o alteración de sus funciones donde aparece la suspensión del mueble como objeto inanimado para convertirse en personaje interrogante. El interés de mis objetos muebles radica en su presencia, en el hecho de estar ahí, para reconstruirlos desde un sentido autobiográfico.

*Manel Margalef utiliza el título de “Arquitecturas Domésticas” para calificar unos ensamblajes e instalaciones realizados con sillones que, con un cierto grado de desnuda objetividad, fotografía en espacios irreferenciales. Se pueden ver sofás y sillas que se maclan para formar otros objetos híbridos que carecen de sentido funcional. Los sillones o sus estructuras, perfectamente reconocibles en su sórdida desnudez, al ser fotografiados dejan de ser asimilables a objetos cotidianos para convertirse en piezas o fichas abstractas que sirven para medir u ocupar el espacio vacío y neutro en el que se muestran. Frente a la distancia que establece la objetividad fotográfica, se aprecia en los muebles la cualidad de un tiempo de uso y desgaste que introduce en el abstracto mecanismo en que se convierten estos elementos espaciales una nota intranquilizadora. Distanciados de la realidad física, el trabajo con los muebles pasa a ser un ejercicio de composición arquitectónica y de ocupación espacial.*¹⁶⁵

¹⁶⁵ **Maderuelo, Javier.** “Ocupaciones espaciales”. *El País Babelia*. Madrid. 4 de Diciembre 2004. Pag 19.

Manel Margalef. “La identidad”, 2003. Impresión digital proláser color. 100 x 150 cm.

En el movimiento Stijl ,fundado por el crítico y pintor Theo Van Doesburg en 1917, que giraba en torno a la pequeña revista del mismo nombre encuentro algunos referentes ideológicos y estéticos en la descripción de mis propios muebles-sujetos. No ya desde la perspectiva normativa del grupo que creía que el arte se había convertido en el eje central mediante el cual el hombre podía descubrir y ordenar todo su entorno, un humanismo funcional demasiado contradictorio.

Stijl, el estilo, predicaba una corriente moderna aplicable a todos los estilos del diseño, fundamentales en sus parametros estéticos podemos encontrar la línea, el ángulo recto y los planos rectangulares.

Considerando la obra más conocida del grupo, la silla roja y azul diseñada por Rietveld ,fue exhibida en una exposición de la Bauhaus en 1923 y es la primera en mostrar radicalmente la ideología de la modernidad, apoyo argumentos afines a mi estética proyectual. Dicha silla esta compuesta por dos elementos de madera. Existe un asiento, un respaldo y las secciones que construyen las patas, brazos y travesaños. No existen piezas que juntan el global de la silla. La ligereza y pureza del montaje es patente. Sin apuntar los colores como clave para entender su estructura ni mi asunción del lenguaje.

Nos encontramos ante una pieza que podría volverse a montar rápidamente para construir otro mueble, sin ostentación ni ornamentación superflua. Esta silla austera y fría se opone a valores como la estética de lo artesanal, la virtud de la permanencia y la indestructibilidad, se desentiende de la noción de confort y reniega de la concepción burguesa del hábitat.



Manel Margalef. "Reposapies", 2004.
Impresión digital proláser color.
125 x 125 cm.

En mis propuestas esos muebles-sujeto son objetos neutros que cuanto más anónimos e impersonales más capaces son de generar historias. Como dice Roland Barthes *los objetos son la huella humana del mundo*, quizás mis piezas para sentarse presentan la desnudez y anonimato del desarraigo y la búsqueda infructuosa y cansina del habitar solo o acompañado.

...tratemos de imaginar qué efecto producirá una de las esculturas ilógicas de Manel Margalef en el salón del coleccionista. Estas butacas apareadas y colgadas o esas mesas maniatadas serán los únicos muebles vivos que haya en él; precisamente porque el artista ha logrado- con estrategias muy sencillas- que se rebelen contra su función, que se enfrenten a la casa (y a nuestros apriorismos), que sientan (padezcan) y sueñen.¹⁶⁶

Vivimos en la civilización del rectángulo. Las casas, los inmuebles son rectángulos y es aplicable a la forma y volumen de los muebles. En la rectitud de líneas y ángulos hay un elemento que inspira seguridad. La deconstrucción de estos signos de acomodo y laxitud disponen en muchos objetos plásticos la caracterización y descripción de objetos inanimados que se vuelven sujetos que reclaman su voz y nuestra atención.

Tampoco puedo sustraerme de mencionar fuertes paralelismos con mi obra al estudiar el objeto escultórico en el Minimal Art . Exploro esa zona intermedia que viven las figuras geométricas elementales hacia la introversión escultórica o la expansión arquitectónica en los resultados estéticos denominados objetos específicos.

Sus referentes más cercanos nacen del neoplasticismo, del suprematismo y del constructivismo- Malevich, N.Gabo, Pevsner, Tatlin o Vantongerloo- pero también del dadaísmo duchampiano.

El Minimal al situarse en un espacio estético inexplorable del “entre” supera el estancamiento de la estatuaria clásica e incluso la intimidad de la obra escultórica moderna. El Minimal Art participa de la sintética aportación moderna que articula, o mejor dicho, hace visible lo elemental desde una gran economía de medios expresivos. En esta dirección enlaza tanto con el “principio de construcción” en sus versiones más ascéticas.

Más sorprendente puede parecer, en cambio, sus connivencias con el “principio objetual” duchampiano. En un primer instante contradicen la supuesta o real pureza de sus formas y medios aunque descubramos que, el Minimal Art Comparte la tesis de materialidad con las versiones más dadaistas del Pop Art. Así nos tropezamos con los adoquines y los ladrillos de Carl André como con sus objetos de madera; de las planchas de aluminio o acero se ha servido tanto este artista como Robert Morris, Donald Judd, Richard Serra o Tony Smith, por no enunciar en la fibra de vidrio empleada por R.Morris, las planchas de madera o el plástico de D.Judd o los cotidianos neones y tubos fluorescentes de Dan Flavin.

Unos y otros acuden al material encontrado, prefabricado, con el fin de alcanzar una mayor objetividad, una condición objetual que es neu-

¹⁶⁶ **Rubio Nomblot, Javier.** “Hábitat flexible”. *Blanco y Negro Cultural*. Madrid. 4 de Diciembre 2004. Pág 32.

tralizada por la estructura autónoma, iniciándose así esa sublimación del mundo objetual, en clave abstracta.

Los artistas minimalistas no deseaban realmente expresarse ni expresar significado alguno, a la manera antigua. Había en verdad, un sentido de ordenamiento casi aséptico, sin pizca de pulsión humana. Aunque asumo algunas actitudes minimalista mis prácticas enlazan más con una raíz en la que las opciones objetuales, mobiliarias, “ensamblísticas”, maquinales, acumulativas o residuales juegan en detrimento de aquello denominado escultórico.

Mis muebles sujetos son también construcciones prefabricadas, son piezas encontradas, buscadas al azar, que toman expresión al descontextualizarlas de su escenario habitual. Espacios y escenarios privados que se centran en torno a la presencia del “mueble doméstico”, encontrado, reconsiderado, metamorfoseado, reconstruido y alterado.

Estos actores mobiliarios siguen ejerciendo de objeto producto, seriado y originado desde el tratamiento y producción industrial, pero yo reclamo la necesidad de poner de relieve sus aspectos individuales y ocultos, configurando una nueva existencia exenta de utilidad.

Margalef recicla troncos de palmera, sillas de barco, material industrial... Su casa es una gran intemperie adornada con elementos de un pasado lejano. La vivienda como imagen simplificada también está presente en la galería Senda. Se trata de un armazón de hierro que se identifica fácilmente con el simple icono de la casa.¹⁶⁷



¹⁶⁷ **Molina, Ángela.** “Manel Margalef vuelve a la tierra a través de su arte residual”. *ABC Cataluña*. Barcelona, 23 de octubre de 1999. Pág., 13.

Manel Margalef. “Privado”, 1999. Instalación. Galería Senda, Barcelona.

Los muebles generan apariencias mostrando hábitos reconocibles pero que al mismo tiempo desvelan un desorden vivencial. Mi obra no da prioridad a la acción estética frente a la obra artística, no concede tregua a la inmediatez ni a la espontaneidad, sino que se apropia de una retórica sofisticada.

Desvinulado de está retórica pero inmerso en el mundo doméstico y de lo cotidiano no puedo sustraerme de presentar una antítesis de mi obra, que en algunos aspectos debido a su ironía y frescura, recupera una dialéctica alejada de la sofisticación. Me refiero a las esculturas de finales de los noventa del artista Erwin Wurm denominadas "One minute Sculptures". A través de sus perecederas y transitorias esculturas temporales, registradas en fotografía, nos muestra un repertorio de muebles y objetos cotidianos sarcásticamente descontextualizados.

Las esculturas de Wurm, dentro de una escenografía doméstica casi referencial, a través de la idea de lo efímero, consiguen alterar de forma esencial los códigos de lo que se entiende por escultura perdurabilidad, memoria colectiva. Pero también actúa sobre los códigos éticos y de patrimonio del universo privado, desde una visión antagónica a la mía ejecuta paralelismos al retratar disfunciones en la realidad cotidiana.

Las obras citadas anteriormente y mis propios proyectos artísticos reflejan hábitos, gustos y tensiones de la vida contemporánea y su relación con las utopías sociales y artísticas que tuvieron su impulso inicial en la industrialización y sociedad del bienestar de principios de siglo.

Como nos sugiere en su escrito "Acerca de un pobre hombre rico" el arquitecto Adolf Loos: *¿Cómo se le ha ocurrido permitir que le regalen cosas? ¿Acaso no he proyectado ya para usted todo lo necesario? ¿No necesita nada más! ¿Está usted completo! (...) Para él [el propietario] no habría ya pintores, ni artista, ni artesanos,. Se hallaba excluido de la vida futura y de aspirar a algo, del ser y del anhelar. Sentía: ahora hay que aprender a circular con su propio cadáver. ¡Sí! ¡Está acabado! ¡ Está completo!.*¹⁶⁸

Al igual que el anteriormente citado propietario a mí también me han proyectado una casa con todo lo que creía necesario para sentirme completo , pero mi casa es mi propio cadáver. Me pregunto, ¿hasta dónde ha sido posible la utopía de un mundo en el que el diseño, el arte, la arquitectura y la casa-máquina construirían, en un cédula equilibrada, racional y creativa, una vida mejor?.



¹⁶⁸ Loos, Adolf. "Acerca de un pobre hombre rico" (1900), en "Ornamento y delito y otros escritos". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1971, pág.15.

Erwim Wurm. "Serie Zürich o.t.", 2002. C-print. 99 x 74 cm. Ed. 5.

Erwim Wurm. "I don't like my time", 2003. Instalación. Performance.

El ámbito objetual doméstico y la casa como carga identitaria inquietante.

“Subrayar patética o fanáticamente el lado enigmático, no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano .”¹⁶⁹

Walter Benjamín.

El papel fundamental del objeto es tomar el papel de mediador entre el hombre y el mundo, es la prolongación de la experiencia humana, su condicionante cultural. La promoción de aquello vivido se genera sobre las bases objetuales de nuestro mundo fenomenológico inscrito dentro de la vida cotidiana.

Los objetos son bienes, *que se convierten en sujetos de deseos con una función de portadores de signos y exponentes sociales, con la oposición entre lo privado y público, entre aquello artificial y natural.*¹⁷⁰

Los límites del mundo domesticado se organizan en base a nuestras pertenencias, decía Nietzsche que solo podemos comprender un universo conformado por nosotros mismos. Necesitamos un dominio sobre nuestro exterior, sobre los objetos que nos rodean, que en ocasiones anulan y participan del lastre de una existencia anclada en la aceptación y el sedentarismo.

En esta civilización occidental que se sustenta sobre la cultura de los objetos, se puede observar no sin curiosidad que los *objetos cotidianos de nuestro entorno comprados, usados, desechados cumplen la misma función de comunicación que los diarios, las reproducciones del museo imaginario o los conciertos radiofónicos.*¹⁷¹

Todos los mensajes de nuestro entramado social se pueden reflejar en la estética y vida del objeto, el dominio del medio tecnológico, la originalidad artística, la alienación consumista.

El objeto artístico tiene todavía una impronta más personalizada, apartado del mimetismo y reacciones del objeto corriente es portador de mensajes simbólicos. El objeto artístico no solamente confiere un diálogo de formas sino que genera un mensaje, un discurso abierto entre el creador y el colectivo.

Ese objeto basado en el artificio de la cultura, alejado de todo aquello natural que no represente un esfuerzo intelectual por definirlo se desplaza del mero elemento de conjunto y desencadena una semántica del lenguaje y al mismo tiempo una semántica estética.

El objeto, la pieza artística se reencarna en connotación para atrincherar en un segundo plano el sentido utilitario. Los mecanismos psicológicos del individuo contemporáneo ya estudiados por Hegel y Marx en los textos acerca de la alienación nos plantean las tres vías por las cuales dicho individuo está atado al objeto: por su propio deseo, por su propio placer y en último lugar por su propio pesar.

¹⁶⁹ Benjamín, Walter. “Imaginación y sociedad”. Iluminaciones I. Taurus, Madrid, 1971. Pág 58.

¹⁷⁰ Moles, Abraham. Op.Ci. (1975, 15).

¹⁷¹ Moles, Abraham. Op.Ci.(1975,11).

Penetramos en el paisaje interior, en una intimidad que el artista Manel Margalef quiere compartir con su público. Volvemos a la constante provisionalidad, un grupo de muebles que se encuentran sobre la alfombra están a punto para ser transportados. Estos muebles por sí mismos conforman una pieza característica de la producción del artista, con materiales y objetos siempre presentes: sillas de sky, mesas de cristal, cárceles y correas. El resto del salón está impecable. Es un querer y no querer al mismo tiempo. Esta pieza en el medio del salón desconcierta, crea desasosiego. En un ambiente cuidado al detalle, estos muebles atados, insertados los unos entre los otros, nos remiten a posibles conflictos a historias personales, a vivencias particulares. Es un intento de deshacer lo que cuidadosamente se ha construido... Es el valor y el peso dado a un objeto cargado de historia, de recuerdos, de amores y desamores, un elemento más dentro del pequeño o gran universo que representa la casa. La creación de nuestro jardín cerrado, de nuestro espacio interior, es algo indispensable para la mayoría de nosotros.¹⁷²

Los proyectos artísticos que llevo a cabo se entroncan a este último mecanismo psicológico, mi atadura al objeto se define muy a mi pesar y lo traslado plásticamente desde la carga y el servilismo que me genera su posesión. En esta tesis elaboro una teoría de proyecto, de la reflexión y proyección del yo en mi territorio privado, escaparate de la cultura y técnica de una época.

En un primer término existe una querencia al objeto, en este caso todo el signo casa y los objetos que lo personalizan y le dan vida, pero el descubrimiento de sus defectos, de la inadecuación de sus propiedades a la vida cotidiana, a las relaciones personales crean un interrogante y una angustia individual que posteriormente se trasladará al plano artístico.



¹⁷² **Salcedo Miliani, Antonio.** "De l'espai domèstic a l'obra d'Art". "Arquitectures domèstiques" (catálogo). Tarragona, 2004. Pág. 5.

Manel Margalef. "Lote nº 1", 2004. Instalación. Antiguo Ayuntamiento de Tarragona.



La costumbre del objeto nos ata a un territorio familiar, cercano, pero no por ello desahuciado de conflictos y decepciones. Pesados sacos, mochilas perpetuas que transforman los deseos en necesidades y en anclajes existenciales y disuasorios.

El crítico Harold Rosenberg fue el primero en utilizar el término “anxious objects”, objetos de ansiedad, para describir un arte moderno que nos inquieta y nos hace dudar. Nos obliga a desconfiar de nuestras reacciones rutinarias y a desarrollar una capacidad crítica.

Extrapolando la cita anteriormente referenciada, mis objetos artísticos plantean un escenario de ansiedad, el objeto es una carga heredada para el habitante de la casa contemporánea.

Manel Margalef señala que cada objeto “es un instrumento destinado a enmascarar, a modo de protección, el fondo fundamental de angustia que caracteriza a la relación de sujeto con el mundo en las distintas fases de su desarrollo”. Hablamos de un tiempo narrativo, de un contenedor de acontecimientos que otorgan a un objeto las mismas proporciones de nuestra vida. Hablamos de la experiencia de lo provisional, de pliegues, de amagos, que esquivan lo neutro y lo estático, de ritmos, de tensiones, pero sobre todo, de desplazamientos que alientan más el polo mental que físico. Este ataque contra lo estable es indudablemente un manifiesto deconstructivista, una desestabilización del poder, un hacer radical que rompe todo orden y armonía propia de la tradición arquitectónica. Semejante situación advertimos en Gregor Schneider, que oprime nuestros pensamientos y respiraciones al construir nuevos ambientes sobre espacios ya existentes: paredes sobre paredes, puertas, ventanas, zulos... Las características tradicionalmente arquitectónicas se omiten y resquebrajan. No hay estabilidad, ni orden, ni cuanto menos armonía.¹⁷³

¹⁷³ Barro, David. Op.Cit.2004.

Gregor Schneider, “Ur de Haus”, 1985-97. Unterheydner Strasse. Instalación.

El objeto que en muchas ocasiones nos sirve de catarsis para saciar nuestros deseos, se erige como un regalo compensatorio a nuestras más íntimas frustraciones, revitaliza la sociedad del bienestar y la estética de la cotidianidad pero también nos depara la noción de alienación, de esclavitud respecto a los objetos poseídos, signos de un dominio ejercido sobre el mundo civilizado.

Sigmund Freud escribió en 1919 un ensayo titulado “Lo siniestro” en el que explicaba que lo siniestro es la manifestación en medio de lo familiar, de algo que debió haber permanecido secreto y oculto, pero es también ese momento en que nos damos cuenta de que hasta qué punto lo familiar está empañado de extrañeza y lo casero se nos vuelve inhóspito, extraño, raro.

El miedo y la angustia nos asaltan cuando nos percatamos de que estamos atrapados en una carga que es el propio hogar, con todo su mundo objetual. En las fotografías de la artista Sarah Jones siempre aparecen tres inexpresivas muchachas que se encuentran enmarcadas por cuidados interiores burgueses, en las acogedoras casa de un pueblo del centro de Inglaterra. Dichas estáticas viviendas son capaces de albergar la más desasosegante inquietud en esos reductos, a simple vista, tan hogareños y ejemplarizantes.

Desde otra presentación artística, Jones al igual que Freud y que mis proyectos artísticos también dibuja los límites entre la fantasía y la realidad. Lo siniestro, aquello impenetrable a lo que no podemos acceder, esa carga inquietante del ámbito doméstico queda exhibida con múltiples interrogantes.

Pero me alejo de esa fantasía inmaterial, como ha argumentado Jean Baudrillard, en la cual la noción accidental de realidad está convirtiéndose en un entramado desmaterializado o en una pantalla desenfocada y parpadeante.



Manel Margalef, “Arquitecturas domésticas”. Instalación. Medidas variables. Antiguo Ayuntamiento. Tarragona, 2004.



Baudrillard nos dice que la realidad virtual de nuestros días en la que todos los aspectos de la existencia pueden verse filmados destruye nuestra esfera de la experiencia privada en la medida en que traslada imágenes uniformes y sintéticas.

Por eso pongo énfasis en la escala de mis instalaciones, en la literalidad y fisicidad de mis espacios, en busca de una experiencia tangible y fenomenológica. Mi entorno objetual privado goza de presencia, tamaño, color y textura, en definitiva, de experiencia real.

Pero más que habitar las instalaciones, más que ocuparlas o hacerlas parte del espectador aparecen siempre como entes autónomos, como elementos traídos de otro lugar que se resisten a establecer un vínculo con un ámbito expositivo que es tan sólo un puntual escenario. El espectador ante mis instalaciones se ve forzado a emprender un recorrido, a cruzar el umbral de la propia obra y a salir para volver a ella.

*Manel Margalef nos presenta un ensayo sobre el diálogo que establecen las cosas viejas y las nuevas, sobre la transformación de espacios y la metamorfosis de muebles que hablan de una peculiar batalla contra el paso del tiempo y de conflictos entre las personas... La casa cerrada espera, sugiere posibilidades de espacio habitable. La clave para revelar lo que nos espera en el interior, hace falta que el espectador la busque dentro suyo o dentro de la casa de cada uno... Encontramos unos muebles empaquetados entre vidrios. Sillas, muebles de oficina parecen. ¿Si no podemos entrar en la casa, porqué habríamos de tener los muebles en uso? El tiempo que ha marcado los objetos espera ahora congelado en una situación de tránsito de la cual no se puede predecir lo que durará.*¹⁷⁴

¹⁷⁴ **Rosés, Assumpta.** "Una casa oberta, una casa tancada". *La crítica. El Punt.* Tarragona. Octubre 2004. Pág.39.

Manel Margalef. "Objetos domésticos II", 2005. Fotografía digital proláser color. 104 x 94 cm.



CAPÍTULO IV

IV.I. CONCLUSIONES

En definitiva el proyecto artístico que llevé desarrollando hace cuatro años se hace eco de la interrogación contemporánea actual que deriva hacia la búsqueda de “la casa”, de ese espacio doméstico estanco donde el hombre habita desde el conflicto. La nueva vivienda tendrá que configurarse como un espacio mutable y flexible, que se adapte a las nuevas tendencias tanto de la vida individual (espacios lúdicos o de relax, independencia del resto de la unidad familiar) como la modificación de costumbres sociales y la reintroducción del trabajo profesional en casa. Por todo ello la casa del individuo contemporáneo nos predice, Corigliano en el libro *Tempo spazio identità*, tendrá que ser neutra, sin signos recordatorios del pasado; esto supone a la vez una cierta dificultad para fijar la “forma” de la casa, que en todo caso deberá corresponder a un espacio “expresivo”.

Esta tesis que presento intenta captar, también, la búsqueda de nuestra propia identidad como individuos perdida en espacios mutables que reflejan una época sin ideologías ni objetivos compartidos. Aproximarse e investigar las diferentes perspectivas que la arquitectura contemporánea recoge en torno al ámbito de la domesticidad y la regulación socio-económica del recinto de aquello que denominamos vida privada genera un universo de controversias.

Pero no solo quiero ofrecer la dimensión de nuevas corrientes tecnológicas y estéticas acerca del signo casa, la misión importante es intentar conectar diversas ramas como son el arte, la filosofía, la historia... y mi biografía personal y artística produciendo una amalgama que cuestione nuestro coto íntimo.

Nuestro hábitat es el reflejo de nuestra sociedad, los objetos que nos rodean desvelan nuestra historia e ideología presente. La experiencia de habitar cada vez crea más reglas complejas, articulaciones morales que desarrollan y diseñan nuestro territorio vivencial. Hoy más que nunca el construir y habitar se manifiestan desde un posicionamiento subjetivo alejado de la colectividad, reflexionemos acerca de las carencias y conflictos que genera nuestro arquetipo casa.

Al cultivar y ordenar un espacio lo estamos definiendo y al mismo tiempo delimitando. Paradójicamente creamos en nuestra sociedad burguesa un marco generador de unas relaciones socio-económicas que construyen culturalmente la existencia familiar y subjetiva común y como no el decorado de ésta.



Las propuestas artísticas que recogen los diversos arquetipos de lo privado presenta todos los conflictos que genera un medio en el que actúan diversos agentes desde diferentes perspectivas, condicionantes económicos y culturales. Los nuevos referentes y tipologías a la hora de entender, habitar, evaluar y proyectar el espacio de lo doméstico reflejan los desajustes del individuo moderno.

También mi trabajo se hace eco del cambio de posición ideológica y estética que ha sufrido el ámbito de la escultura, el espectador ha pasado de ser un contemplador pasivo de un objeto autónomo a transitar espacios y territorios mediatizados por conceptos artísticos. La "escultura moderna" entra en crisis después del final de las vanguardias históricas y su concepto de objeto autónomo y decorativista sufre una fuerte revisión.

En esta investigación, los contornos y ambientes domésticos ejemplifican una forma de diálogo o de interrogación entre el espacio arquitectónico y el entorno habitable. Me remito a presentar el acercamiento del artista visual a la lectura del tema "casa" como "lugar". La contaminación de ideas entre arquitectura y escultura constatan la articulación de una nueva investigación integral, física y estética del territorio como parte fundamental del proyecto arquitectónico y artístico.

Hemos de valorar los nuevos ejes formales y conceptuales que contaminan las vías procesuales tanto arquitectónicas como artísticas contemporáneas y que nos presentan enunciados hacia una nueva dimensión de habitar el espacio. El actual trasvase enriquecedor de ideas y proyectos que se ha dado entre el mundo del arte y en este caso la arquitectura permite ofrecer una panorámica ecléctica de la mixtura de los lenguajes.

No puedo dejar de mencionar la figura de Gordon Matta-Clark, fue uno de los primeros en apropiarse del territorio urbano contaminando y confundiendo la noción por la cual la arquitectura se define en fun-

Manel Margalef. "En venda", 2006-07.
Instalación. Tinglado 2. Tarragona.

ción a un plano en el cual se articulan relaciones espaciales de habitabilidad. Matta-Clark funde el pensamiento artístico que lo libera de la normativa arquitectónica y dicha normativa arquitectónica la utiliza para construir sus intervenciones.

Todas sus acciones reniegan del valor funcional del espacio a habitar y nos anticipan un discurso crítico al suprimir la separación entre espacio público y privado. Dichos ámbitos inicialmente antagónicos entran en comunicación y relación a partir de sus deconstrucciones, Matta-Clark realiza cortes en edificios, infiere heridas a la construcción y esta dialoga a través de sus oberturas con el exterior.

Todo mi trabajo reniega también de las coordenadas funcionales y normativas que entendemos a la hora de construir nuestra arquitectura y andamiaje privado. La forma de la privacidad se desenvuelve insegura, deconstruye sus ejes formales o los subvierte, entra en la dinámica de un caos controlado, sus accesorios ornamentales describen ritos contradictorios.



Manel Margalef. "En venda", 2006-07.
Instalación. Tinglado 2. Tarragona.



El espacio cotidiano de “la casa” y todos sus enseres describe apuntes acerca de la estética deslegitimada de aquel que habita, la escenografía crea el teatro y todos los parámetros del concepto de “supuesta habitabilidad” como clave para desentrañar la relación que conforma el individuo con su espacio vivencial. La desaparición de las “viejas” formas de habitar no han propiciado con el auge de la arquitectura moderna la realización utópica de la felicidad colectiva. La evolución coherente y social de nuevos modos de habitar ha quedado en detrimento a la imposición indiscriminada de construir y edificar.



Manel Margalef. “En venda”, 2006-07.
Instalación. Tinglado 2. Tarragona.

Manel Margalef. “En venda”, 2006-07.
Instalación. Tinglado 2. Tarragona.

Como nos apunta Baudrillard: *La modernidad,- hija de revoluciones como la industrial, la francesa de 1789, la científica, la obrera y la sufragista-, indicaba las aspiraciones de una humanidad racional, educada y en progreso histórico. Estos tres pilares darían como consecuencia unas comunidades en las que el pleno desarrollo de cada individuo supondría el perfeccionamiento de la sociedad en su conjunto. La defensa, por consiguiente, de una razón práctica en la que el arte y la estética se edificaban como sus soportes, posibilitaba reorganizar la realidad hacia orientaciones nuevas e inéditas.*¹⁷⁵



En el caso de mi trabajo reivindico que los soportes del arte y la estética en nuestra sociedad occidental alienta un tipo de vivienda que refuerza el hedonismo consumista y no proyecta el perfeccionamiento de la sociedad en su conjunto sino que la innovación y el seguimiento de una clixé y patrón burgués sigue marcando la estética, con frecuencia, vacía de contenido que nos recoge en nuestras pequeñas celdas privadas. Nuestro “sueño familiar”, nuestro “nido de amor”, “nuestra habitación estanca” se hace eco de las propuestas que deben ser interesantes para alcanzar la sociedad del bienestar.

En todo el devenir del siglo XX el creador se ha contaminado de una transformación social abanderada por la industria, el consumo y la serialización. Todos nos conformamos en la vocación y papel del elaboradores de artículos mercantiles y por aproximación nos supeditamos y alimentamos de *una industria cultural que mercantiliza la ideología.*¹⁷⁶

La era post-moderna nos remite a la disolución de modelos intelectuales y por ende estéticos, no dejo de pensar, que gran parte de mi proyecto y la obra de otros artistas que nombro en el transcurso de esta investigación siguen encerrados en una ideología artística específica y asumida por la sociedad.

La crítica del artista ,siempre portadora de una fuerte dosis de desencanto y negación de los valores establecidos por el colectivo dominante, dentro del ámbito artístico actual sigue siendo acumulación de objetos, ambientes, imagenes que conforman una controlada carga simbólica. El arte se convierte en mercado, en espectáculo y entretenimiento y todos entramos en el juego disciplente. “Las estrategias de

¹⁷⁵ **Baudrillard, J.** “Cultura y simulacro”. Barcelona. Ed. Kairós, 1978. Págs. 7-81.

¹⁷⁶ **Adorno, Th. W y Horkheimer, M.** “Dialéctica de la ilustración”. Madrid, 1994. Págs. 165-213.

Manel Margalef. “Sobreàtic 30m²”, 2007. Instalación. Escenaris transitables. Museu d’Art de Girona.



inmersión” que práctico desarrollan una mirada subjetiva sobre los valores cáducos de la moral burguesa, sobre mi desasosiego existencial, sobre las dudas de la vida cotidiana que se personalizan en ese vasto mundo de nuestros muebles, enseres, etc.

La conclusión final nunca es una aportación positiva sino una suma de interrogantes, anotaciones que puntúan lagunas en las que habitamos con temor, sin dominar el territorio común: “la casa”.

La irrelevancia del contexto local e individual debido a las tecnologías de la información y la comunicación y la consiguiente inestabilidad de las relaciones entre personas y los espacios provoca la ausencia de sentido de lugar o el incremento de “no lugares” como Marc Augé denominó a los espacios sin marcas, que tampoco marcan a quien los habita.¹⁷⁷



¹⁷⁷ Vidal, T. y Pol, E. “La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares”. Universitat de Barcelona. Anuario de Psicología, 2005. Vol. 36. Nº 3. Pág. 285.

Manel Margalef. “Sobreàtic 30m²”, 2007. Instalación. Escenaris transitables. Museu d’Art de Girona.



BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. *Art at the turn of the Milleninum. Arte para el siglo XXI*. Colonia, Ed. Taschen, 1999.
- AA. VV. *100 Obras Maestras de la Colección del Vitra Design Museum*. Basilea, Ed. Vita Design Museum, 1996.
- AA. VV. *Acerca de la casa*. Cursos de la Universidad Antonio Machado. Baeza, Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1992.
- AA. VV. *Arte dentro del arte*. Córdoba, Ed. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, 2004.
- AA. VV. *L´habitatge del Segle XXI*. Col. Arquitectura i Tecnologia 2. Girona, Ed. Universitat de Girona-Departament d´arquitectura i enginyeria de la construcció, 2002.
- AA. VV. *Minimal Maximal* (Catálogo). CGAC. Vigo, Ed. Xunta de Galicia, 1999.
- AA. VV. *Proposta d'Escultura Valenciana* (Catálogo). Valencia, Ed. Institut Valencià d'Art Modern, 1995.
- AA.VV. *Malas Formas. Txomin Badiola*. (Catálogo). Bilbao, Ed. Museo de Bellas Artes, 2002.
- AA.VV. *Cruzados, nuevos territorios del diseño de vanguardia* (Catálogo). CCCB. Barcelona, Ediciones del Año del Diseño (FAD) y Actar, 2003.
- AA.VV. *Fabrications* (Catálogo). Museu d'Art Contemporani. Barcelona, Ed. Actar, 1998.
- AA.VV. *Manifiesta*. (Catálogo). Bienal Europea de Arte Contemporáneo Donostia 2004 5ª. *Con toda la intención*. Barcelona-Donostia, Ed. Actar y Centro Internacional de Cultura Contemporánea, 2004.
- AA.VV. *The modern Chair. Twentieth Century British Cair Design*. London, Ed. Institute of Contemporary Arts, 1998.
- AA.VV. *Vito Hannibal Acconci Studio*. (Catálogo). Barcelona, Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, 2004.
- AA.VV. *Cristina Iglesias*. (Catálogo). Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez; Solomon R. Guggenheim Foundation (Nueva York); Guggenheim Bilbao Museo, 1998.
- ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 2002.
- AIZPURU, Margarita. *Dionisio González. Human Hive* (Catálogo). Centro Andaluz de Arte contemporáneo. Sevilla, Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001.
- ALIAGA, Juan Vicente. CORRAL, María, de CORTÉS, J. Miguel. *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968* (Catálogo). EACC. Castellón, Ed. Generalitat Valenciana, 2002.
- ALVARGONZALEZ, Chema. *Quadern de Bitàcora* (Catálogo). Tinglado 2. Tarragona, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Tarragona, 2003.

- ARCE, José Luis. *Cases de calç* (Catálogo). Sala Octubre. Castellón, Ed. Universitat Jaume I, 1998.
- ARCHIMÉDIA. *La maison du divorce – maison témoin 01 “Sea, sex and sun”*. Segunda Estación. Benifallet. Cahors, Jean-Michel Place Editors, 2001.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *La Poética del espacio*. Madrid, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BAL, Milke. *Louise Bourgeois: Memoria y Arquitectura* (Catálogo). Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- BARAÑANO, Cosme de. *Marjetica Potrč. Urban Negotiation* (Catálogo). Valencia, Ed. Institut Valencià d’Art Modern, 2003.
- BARRO, David. *Manel Margalef. Arquitecturas domésticas o el arte de subvertir* (Catálogo). Madrid, Ed. Galería Almirante, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Ciudad de México, Ed. Siglo XXI, 1969.
- BECKER, P. L. y LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Imaginación y sociedad*. Iluminación I. Madrid, Ed. Taurus, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, en *Discursos Interrumpidos*, vol.I. Madrid, Ed. Taurus, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Tentaciones sobre Brecht*. Iluminaciones III. Madrid, Ed. Taurus, 1972.
- BERGER, John. *Mirar*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A., 2001.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A., 2000.
- BLANCH, Teresa. *Ordinacions o Stabliments* (Catálogo). Amposta, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Amposta, 1993
- BOHIGAS, Oriol. *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona, Ed. La Gaya ciencia, 1978.
- BOSCH, Gloria. *La infinitat de l’ordre* (Catálogo). Reus, Ed. Institut Municipal d’Acció Cultural, 2001.
- BOSCH, Glòria. *Una Cambra Pròpia*. Girona, Ed. Museu d’Art de Girona, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Ed. Taurus, 1988.
- BREA, José Luis. *La era post-media. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca, Ed. Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- BURDEAU, Emmanuel. REM, Jean-Pierre. STEYERL, Hito. *“Ficcions” documentals*. (Catálogo). Barcelona, Ed. Fundació “la Caixa”, 2004.
- CELANT, Germano. *Pedro Cabrita Reis. Universos de sombra* (Catálogo). Centro del Carmen. Valencia, Ed. Institut Valencià d’Art Modern, 1997.
- CHILLIDA, Alicia. *Siah Armajani. Un arte para la ciudad* (Catálogo). Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- CLOT, Manel. *Sophie Calle. Relatos* (Catálogo). Barcelona, Ed. Fundación “la Caixa”, 1997.
- COLOMINA, Beatriz. *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. (Catálogo). Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- COMBALIA, Victoria. *L’Art Conceptual Espanyol en la Col.lecció Rafael Tous*. (Catálogo). Barcelona, Ed. Centro Cultural Tecla Sala, Ayuntamiento del Hospitalet, 2002.

- CORNOLDI, Adriano. *La arquitectura de la vivienda unifamiliar. Manual del espacio doméstico*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1999.
- CORTÉS, J. Miguel G. Epílogo. *Lugares de la memoria* (Catálogo). Espai d'Art Contemporani de Castelló. Valencia. Ed. Generalitat Valenciana, 2001.
- COSTA, Xavier. FONT I AGULLÓ, Jordi. PERAN, Martí. *Existenzminimum* (Catálogo). Girona, Ed. Espais Centre d'Art Contemporani, 2002.
- CREUS, Maia. *Interferències. Context local – espais reals*. Vol. II. Visions de futur 2002. Certamen d'Art Contemporani (Catálogo). Sabadell, Ed. Escola Superior de Disseny (Universidad Ramon Llull), 2002.
- DELGADO, Manuel; OLIVARES, Rosa. *Mirades Impúdicas. Foto-vídeo-film-websites* (catálogo). Edita Fundació "la Caixa". Barcelona, 2000.
- DIXON, Anne. RILEY, Terence. *Light Construction. Transparència i lleugeresa a l'arquitectura dels 90*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A., 1996.
- DOBBELS, Daniel. HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A. *Javier Pérez*. (Catálogo). Vitoria-Gasteiz, Ed. Artium, 2003
- Documenta Kassel, 1992. 9º . *Artists L-Z. Appendix L-Z*. New York, Ed. Abrams: Cantz. Stuttgart, 1992.
- Documenta Kassel, 1992. 9º. *Artists A-K. Appendix A-K*. New York, Ed. Abrams: Cantz. Stuttgart, 1992.
- DUFRENNE, Mikel. *Art, llenguatge i formalismes*. Colección Estética i crítica. Valencia, Ed. Universidad de Valencia, 1993.
- DUQUE, Félix y otros autores. *Pensar, Construir, Habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*. Palma de Mallorca, Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares y la Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2000.
- ECCO, Humberto. *La definición del arte*. Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1987.
- ECHEVERRÍA, Javier. *Cosmopolitas domésticos*. XXIII Premio Anagrama de Ensayo. Colección Argumentos. Barcelona, Ed. Anagrama, 1995.
- EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle. *La percepción del hábitat*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A., 1978.
- ENGELS, F. *El Materialismo histórico*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1975.
- EXUPÉRY, Saint. *La Citadelle*. París, Ed. Gallimard, 1959.
- FIELL, Charlotte & Peter. *1000 Chairs*. Köln Ed. Taschen, 2002.
- FLOHIC, Catherine. CHALUMEAU, Jean-Luc. *Eighty/Sculpture des années 80/ Sculpture of the 80's*. París, Ed. Eighty Publications, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona, Fábula Tusquets Editores, 1999.
- FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin [1985]...* Madrid, Ed. Visor, 1992.
- GABLIK, Suzi. *¿Ha muerto el arte moderno?* Serie Arte. Perspectivas. Madrid, Ed. Herman Blume, 1987.
- GALAN, Fernando. *Mateo Maté*. (Catalogo). Madrid, Ed. Galería Oliva Arauna, 2005.

- GARCIA, Aurora; MAGALHAES, Joaquim Manuel. *En la piel de toro*. (Catálogo). Madrid, Edita Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, 1997.
- GARI, Joan. ÁNGELES, Álvaro de los. *Contemporáne@*. *Cultura Visual a Castelló* (Catálogo). Espai d'Art Contemporani de Castelló. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 2001.
- GEERTZ, Clifford. *Sobre el impacto del concepto cultura en el concepto hombre y conocimiento local en la interpretación de las culturas*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1990.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*. Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 1996.
- GRANDAS, Teresa. *Manel Margalef*. (Catálogo) Massimo Latte, Manel Margalef, Luciano Pivotto, Armando Riva. Girona, Ed. Espais Centre d'Art Contemporani, 1993.
- GRANDE, Chantal. JEAN, Marie-Josée. *Espècie d'Espais/des espèces d'espaces*. (Catálogo) Barcelona, Ed. Centro de Difusión de la Fotografía y Tinglado 2. Consorcio Catalán de Promoción Exterior de la Cultura, 2003.
- GROYS, Boris. KIPPHOFF, Petra. *Onnasch*. *Aspectes d'art contemporani*. (Catálogo). Barcelona, Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 2001.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2000.
- GUERRERO, Manuel. *Pere Noguera. Serrallo. Surar es l'acte. Física del lloc* (Catálogo). Tinglado 2. Tarragona, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Tarragona, 2002.
- GUERRERO, Manuel. *El proyecto Doméstic. Utopies/distòpies: visions después del mur*. Visions de Futur, 2000. Certamen de arte contemporáneo. Sabadell, Ed. Escola Superior de Disseny (Universidad Ramón Llull), 2000.
- HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Barcelona, Ed. Península, 1997.
- HEGYL, Lórand. JIMÉNEZ, José. *Conceptes de l'espai* (Catálogo). Barcelona, Ed. Fundació Joan Miró, 2002.
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporáneo*. Benedikt Taschen Germany, 1991.
- IBSEN, Henrik. *Casa de muñecas*. Madrid, Ed. Alba, 1996.
- IZQUIERDO-MOSSO, Luis. LÓPEZ ROJO, Alfonso. *Dalimitar. Artistes als límits de la dalinitat*. (Catálogo) Museu Empordà. Girona, Ed. Ajuntament de Figueras. Consorci del Museu de l'Empordà, 2004.
- JACOBS, Mary Jane. *Introduction and Acknowledgments. Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Chicago, Ed. Museo de arte contemporáneo de Chicago, 1985.
- JAMENSON, Frederick. *Posmodernismo y sociedad de consumo*, en: HAI FOSTER (Editor) *La Postmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985.
- LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan, libro 4. Relación de objeto*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1994.
- LANGMUIR, Erika. *Guía de la National Gallery*. National Gallery Company Limited. Edición Española. 2004.
- LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones. Arte Hoy*. Guipúzcoa, Ed. Nerea S.A., 2001.
- LAURENTIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid, Ed. Cátedra, 1984.

- LEGEIRA, Jacinto. *Pep Agut. Als actors secundaris*. (Catálogo). Barcelona, Ed. Museu d'Art contemporàni de Barcelona y Actar, 2000.
- LINGWOOD, James. *Juan Muñoz: Monólogos y diálogos/Monologues and Dialogues* (Catálogo). Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, 1996.
- LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. London, Ed. Overlay, 1973.
- LLEÓ, Blanca. *Sueño de Habitar*. Colección Arquithesis 3. Barcelona, Ed. Fundación Caja de Arquitectos, 1998.
- LLEVAT, Enric. *Hipoteca. Sense deures*. (Catálogo). Reus, Ed. Instituto Municipal de Museos, 2003.
- LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1972.
- LYNTON, Norbert. *Historia del arte moderno*. Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 1980.
- MADERUELO, José. *El espacio raptado*. Madrid, Ed. Mondadori, 1990.
- MAISTRE, X. *Viajes alrededor de mi cuarto y otros relatos*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1999.
- MARCHAN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna. Arte y estética*. Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1986.
- MARCHAN, Simon. *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Bilbao, Ed. Sala de Exposiciones Recalde, S.L., 1994.
- MARGALEF, Manel. *2010S2MG* (Catálogo). Reus, Ed. Escola d'Art i Disseny de Reus, 1996.
- MARZO, José Luis. *Eulàlia Valldosera, Obres 1990-2000* (Catálogo). Barcelona, Ed. Fundación Antoni Tàpies, 2000.
- MAUSS, Marcel. *Sobre los dones y sobre la obligación de hacer regalos en Sociología y Antropología*. Madrid, Ed. Tecnos, 1979.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Ed. Planeta-De Agostini, 1993.
- MOLES, A. Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.A., 1975.
- MONLEÓN, Mau. *Siempre estás en otro lugar. Cuando hablas otra lengua también estás en otro lugar*. Valencia, Ed. CAM, 2001.
- MONTENYS, X y FUERTES, P. *Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A., 2001.
- NIEVES, Juan de. *En venda* (Catálogo). Tinglado 2. Tarragona, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Tarragona, 2007.
- NORBERG-SCHULZ, Crithian. *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona, Ed. Blume, 1975.
- OLIVARES, Rosa. *Eugènia Balcells en el corazón de las Cosas*. Tinglado 2. Tarragona, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Tarragona, 1998.
- OLMO, Santiago. *Dionisio González. Panópticos. La escritura de lo visible*. (Catálogo). Palma de Mallorca, Ed. Fundación Pilar i Joan Miró, 2003.
- PARCERISAS, Pilar. *Ebre-Sud, 9 artistas del Delta*. (Catálogo). Tortosa, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Tortosa, 1988.
- PARCERISAS, Pilar. *Imatges Vida* (Catalogo). Amposta, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Amposta, 1990.

- PARODI, Aníbal. *Puertas adentro. Interioridad y espacio doméstico en el siglo XX*. Barcelona, Arquitect Ediciones. Universidad Politècnica de Catalunya, 2005.
- PEDROLO, Manuel. *Domicilio provisional*. Barcelona, Biblioteca diàctica de cultura catalana, Ed. Barcanova, S.A., 1990.
- PERAN, Martin. *Rirkrit Tiravanija* (Catálogo). Barcelona, Ed. Fundación “la Caixa”, 1999.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona, Ed. Montesinos. Edición española propiedad de Literatura y Ciencia, S.L. Imprime Novagràfik, S.A., 2004.
- PEREC, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Barcelona, Compacts Anagrama. Ed. Anagrama, 1992.
- PEREC, Georges. *Las cosas. Panorama de narrativas*. Barcelona, Ed. Anagrama, S.A., 1992.
- PÉREZ, Luís Francisco. *Erda* (Catálogo). Tarragona, Ed. Diputació de Tarragona, Museu d'Art Modern de Tarragona, 1998.
- PÉREZ, Luís Francisco. *Versus Natura* (Catálogo). Girona, Ed. Espais Centre d'Art Contemporani, 1994.
- PÉREZ, Javier. *Hábitos* (Catálogo). Espacio/Uno. Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.
- PÉREZ, Luís Francisco. *Transportable* (Catálogo). Tinglado 2. Tarragona, Ed. Área de Cultura de l'Ajuntament de Tarragona, 1998.
- PIAGET, Jean. *Psicología de la inteligencia*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1966.
- PICAZO, Glòria. *Idees i actituds entorn de l'Art Conceptual Catalunya 1964-1980* (Catálogo). Barcelona, Ed. Centre d'Art Santa Mònica, 1992.
- POL, Marta. *Cross-Chap-Stop* (Catálogo). Tarragona, Ed. Diputació de Tarragona, Museu d'Art Modern de Tarragona, 1993.
- POL I RIGAU, Marta. *Estratègies d'immersió* (Catálogo). Valls, Ed. Museu de Valls. Fundació Pública Municipal d'Acció Cultural. Institut d'Estudis Vallencs, 2003.
- POL, Marta. *Estratègies d'immersió II* (Catálogo). Girona, Ed. Museu d'Art de Girona, 2003.
- PONSÀ, Marta (Coor.) *Pierrick Sorin*. (Catálogo) Ed. Fundació “la Caixa”. Barcelona, 2002. (o citar varis autors AA. VV. o coordinadora del catàleg: Marta Ponsà)
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference, Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres. Ed. Routledge, 1988.
- POPPER, K.R. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1982.
- PRINCENTHAL, Nancy. *Cristina Iglesias* (Catálogo). Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- PRINCENTHAL, Nancy. *Siah Armajani* (Catálogo). Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- PUELLES ROMERO, Luis. *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Ad Hoc. Serie Ensayo, 7. Murcia, Ed. Cendeac Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2005.
- PUEYO, Miguel. *Artefactos* (Catálogo). Salou. Ed. Area de Cultura del Ayuntamiento de Salou, 2004
- PUIG, Arnau. *10 Artístes pel 700 Aniversari de la Universitat de Lleida*. (Catálogo). Lérida, Ed. Universitat de Lleida, 2001.

- RAMÍREZ, J. Antonio y CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Ed. Ensayos Arte Cátedra, 2004.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, Javier. SCOTT, Lorna. *Pedro Mora. Instrumentos para los self-acting* (Catálogo). Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.
- ROMA, Valentín. *L'efecte del Parheli* (Catálogo). Reus, Ed. Institut Municipal d'Acció Cultural, 2001.
- ROMA, Valentín. *Rodalies. Un itinerari transversal*. Ed. Xarxa Transversal. Barcelona, 2002.
- ROSÉS, Assumpta. *La Ciutat il·luminada* (Catálogo). Valls, Ed. Museu de Valls. Fundació Pública Municipal d'Acció Cultural. Institut d'Estudis Vallencs, 2001.
- RUIZ, Ana M^a. *Itinerarios. Los interiores domésticos*. Madrid, Ed., Fundación Colección Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.
- RUIZ, Aureli. *Trastocaments* (Catálogo). Can Palauet. Mataró, Ed., Área de Cultura del Ayuntamiento de Mataró, 1997.
- RYBCZYNSKI, Witold. *La Casa. Historia de una idea*. Madrid, Ed. Nerea, S.A., 1989.
- SALCEDO, Antonio. *Arquitectures Domèstiques* (Catálogo). Tarragona, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Tarragona, 2004.
- SALCEDO, Antonio. *Des(posicions). Vuit propostes visuals a l'entorn de Gaudí*. Circo romano. Ayuntamiento de Tarragona. 2002.
- SCHOPENHAUER, Arturo. *El mundo como voluntad y representación*. Ciudad de México, Ed. Porrúa, 1999.
- SICHEL, Berta. *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (Catálogo). Espacio/Uno. Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
- SICHEL, Berta. *Medalla de honor y otras historias* (Catálogo). Espacio Uno. Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.
- SIERRA, José Ramón. *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos. En la casa del artista no adolescente no habita el diseño*. Barcelona, Ed. Servicio de Publicaciones de la U.P.C., 1996.
- SOLÀ de MORALES, I. LORENTE, M. MONTANER, J.M. RAMON, A. OLIVERAS, J. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la U.P.C., 2000.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1994.
- SUAREZ, José Carlos. *L'objecte deconstruït*. (Catálogo). Museu Montsià. Amposta, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Amposta, 2007.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Ed. Tecnos, 2001.
- TAYLOR, Brando. *Arte hoy. Arte en contexto*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2000.
- TOURAINE, Alain. *Crítica a la modernidad*. Madrid, Ed. Temas de hoy, 1993.
- VATTIMO, Gianni. *Filosofía poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1999.
- WEBER, Max. *Estructuras de poder*. Buenos Aires, Ed. Pléyade, 1977.
- ZAPATERO, M^a José. *Itinerarios. Las mentalidades sociales*. Madrid, Ed. Fundación Colección Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.

HEMEROGRAFIA

- ABRIL, Oscar. "Dóna'm Temps". *Papers d'Art*. Nº 45. Girona, marzo de 1992. Pág., 9.
- ACCONCI, Vito Hannibal. "Paral.lel". *Quaderns d'Arquitectura i urbanisme*. Nº 226. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 2000. Pág., 166.
- AMOR, Mónica. "Los avatares del sujeto". *Kalathos*. Nº VII. Caracas, septiembre – octubre, 2001. <http://www.kalathos.com/sep2001/arte/amor/amor.htm>. (Consulta: Martes, 23 de Diciembre de 2008).
- BADIA, Montse. "Una poètica d'introspecció". *Avui art*. Barcelona, 9 de enero de 1994. Pág., 42.
- BARRO, David. "Con la casa a cuestras". (*W*) *Art. Casa.Home*. Nº 004. Porto, 2004. Pág., 6.
- BARRO, David. "Desafiando los lenguajes de la percepción". *Arte y Parte*. Nº.29. Madrid, octubre-noviembre del 2000. Pág., 112.
- BATLLE, Albert. "Entrevista a Santiago Cirugeda". *Papers d'Art*. Nº 85. Girona, segundo semestre 2003. Pág., 114.
- CAMPS, Eduard. "Estratègies d'evasió". *Suplemento de Ocio i Cultura del Diari de Girona*. Girona, 14 de marzo de 2003. Pág., 10.
- CANDELA, Iria. "Krzystof Wodiczko: el eco de los supervivientes". *Lápiz*, Nº 171. Madrid, marzo 2001. Pág., 18.
- CASADEMONT, Tina. "Treball intuitiu a ritme de denuncia". *El Punt*, Girona, 25 de diciembre de 1994. Pág., 51.
- CASAMARTINA i PARASSOLS, Josep. "Dues formes d'escultura". *El País*. (Quadern Nº 1199). Barcelona, 8 de febrero de 2007. Pág., 7.
- CORDERO, Alicia. "Gregor Schneider". *Arte y Parte*. Nº 56. Madrid, abril-mayo del 2005. Pág., 84.
- COROMINAS, M^a José. "Manel Margalef, o la sabia conjunción de materiales para crear nuevas formas". *Baleares*. Palma de Mallorca, 25 de octubre de 1992. Pág., 22.
- DANTO, Arthur. "La casa, señal de nuestra humanidad". *Diseño Interior*. Nº27. Madrid, julio-agosto del 1993. Pág., 40.
- DOMÈNECH, J.A. "La descontextualización del objeto". *Diari de Tarragona*. Tarragona, 24 de abril de 1993. Pág., 59.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "En casa del enemigo". *Babelia, el País*. Madrid, sábado 11 de Septiembre de 2004, pág. 20.
- FIGUERES, Abel. "En venda". *Avui cultura*. Barcelona, 1 de febrero del 2007. Pág., 19.
- FIGUERES, Abel. "La provisionalitat de les architectures domèstiques". *Avui cultura*. Barcelona, 28 octubre del 2004. Pág., 19.
- FIGUERES, Abel. "La provisionalitat del paisatge personal". *Avui cultura*. Barcelona, 11 de octubre del 2001. Pág., 19.
- FIGUERES, Abel. "Una selecció de vint-i-quatre artistes a Reus". *Avui art*. Barcelona, 18 de diciembre de 1991. Pág., 2.

- FILELLA, Carina. “La solució a l’Art Contemporàni és pedagògica”. *El Punt*. Tarragona, 9 de febrero de 1997. Pàg., 29.
- FONT, Jordi. “Empremtes de futur, ruïnes del passat”. *Papers d’Art* N° 82-83. Girona. 2º Trimestre 2002 / 4º Trimestres 2002. Pàg. 16.
- G. TORRES, David. “Daniel Chust Peters”. *Lápiz*. N° 144. Madrid, junio de 1998. Pàg., 87.
- G. TORRES, David. “Vacaciones en el Prat. Sobre Manel Margalef”. *A-Desk*. Barcelona, N12. <http://www.a-desk.org/anteriores.php> (Consulta: Martes, 15 de Enero de 2008).
- GARI, Clara. “Espais i memòries. La instal·lació com a suport autobiogràfic en l’obra d’algunes artistes”. *Papers d’Art*. N° 49. Girona, octubre-noviembre, 1999. Pàg., 10.
- GIL, Rosa. “La gent jove té actituds més experimentals”. *Nou Diari*. Girona, 18 de octubre de 1993. Pàg., 58.
- GILLI, Jaime. “Lian Gillick, Atelier Van Lieshout y la negociación en la moral capitalista”. *Lápiz*. N° 184. Madrid, junio del 2002. Pàg., 55.
- GOMIS, J.C. “Confrontando polos opuestos”. *Baleares*. Palma de Mallorca, 21 de octubre de 1992. Pàg., 28.
- GRANDAS, M^a Teresa. “Manel Margalef: La infinitat de l’ordre”. *Papers d’Art*. Núm. 39. Girona, mayo de 1991. Pàg., 11.
- GRANDAS, M^a Teresa. “Manel Margalef”. *Papers d’Art*. Girona, diciembre del 1993. Pàg., 19.
- JAIO, Miren. “Absalon”. *Lápiz*. N° 113. Madrid, junio de 1995. Pàg., 86.
- JAIO, Miren. “La casa vulnerada”. *Lápiz*. N° 102. Madrid, abril de 1994. Pàg., 64.
- JARDÍ, Pía. “Abstracciones después de la utopía”. *Lápiz*. N° 121. Madrid, febrero de 1997. Pàg., 99.
- JARQUER, Vicente. “Per Barclay”. *Arte y Parte*. N° 46. Madrid, agosto-setiembre del 2003. Pàg. 17.
- KOSTIANOVSKY, Tamara. “Doris Salcedo”. *Tenebrae*. 7 de Noviembre, 1985. *Latinarte*. www.latinarte.com/larte/esp/magazine_list.php (Consulta: Jueves, 22 de Enero de 2009).
- LACARCEL, Mireia. “Margalef interroga al públic sobre les necessitats d’un habitatge”. *El Punt*. Tarragona, 15 de enero del 2007. Pàg., 27.
- LENS, Jose Manuel. “Siempre caminar, siempre mirar”. *Arte y Parte*. N° 19. Madrid, febrero-marzo de 1999. Pàg., 22.
- LORIA, Vivianne. “Inversiones”. *Lápiz*. N° 168. Madrid, diciembre del 2000. Pàg., 18.
- LORIA, Vivianne. “Vito Acconci”. *Lápiz*. N° 209. Madrid, enero de 2005. Pàg., 92.
- LUKACS, John. “The Bourgeois Interior”. *American Scholar*, Volum 39, No.4, 616-30. New York, 1970.
- MACAYA, Albert. “Les arts de la seducció”. *El Punt*. Tarragona, 2 de enero del 2007. Pàg., 30.
- MACAYA, Albert. “Manel Margalef. En venda”. *El temps d’Art*, Núm. 29. València, enero-febrero del 2007. Pàg 52.
- MACAYA, Albert. “Miratge o efecte Parheli: una proposta creativa entorn de la vivència de l’espai”. *Diari de Tarragona*. Tarragona, 20 de setiembre del 2001. Pàg., 54.
- MACAYA, Albert. “Transportable”. *Transversal*. Núm. 8. Lérida, marzo de 1999. Pàg., 121.
- MADERUELO, Javier. “Ocupaciones espaciales”. *Babélica*, (El País). Madrid, 4 de diciembre del 2004. Pàg., 19.

- MARCHAN FIZ, Simón. “La fuente i la transfiguración artística de los objetos”. *Arte y parte*. Número 29. Madrid, octubre-noviembre del 2000. Pág., 69.
- MIES VAN DE ROHE, L. *Die Form*. Número 7. Munich, Junio de 1931. Pág. 241.
- MOLINA, Angela. “Manel Margalef vuelve a la tierra a través de su arte residual”. *ABC Catalunya*. Barcelona, 23 de octubre de 1999. Pág., 13.
- MURRIA, Alicia. “A los actores secundarios”. *Lápiz*. Nº 163. Madrid, mayo del 2000. Pág., 57.
- MURRÍA, Alicia. “Habitaciones de lenguajes”. *Lápiz*. Nº. 147. Madrid, noviembre de 1998. Pág., 49.
- MURRIA, Alicia. “Territorio Ruiz de Infante”. *Lápiz*. Nº 139/140. Madrid, enero-febrero, 1998. Pág., 59.
- NIEVES, Juan de. “La casa a escena”. La comunidad artística: online. *W3art*. 7 de diciembre del 2006: <[http:// w3art.es/06.07/2006/12](http://w3art.es/06.07/2006/12)>
- OLIVARES, Rosa. “Entrevista con Sophie Calle”. *Lápiz*. Nº. 130. Madrid, marzo de 1997. Pág., 32.
- ORTIZ, Carme. “Situació íntima”. *Avui art*. Barcelona, 23 de febrero de 1995. Pág. 16.
- PARCERISAS, Pilar. “Margalef, una obra austera, poètica i elegant”. *Avui art*. Barcelona, 22 de agosto de 1990. Pág., 2.
- PARDO, Tania. “Lo doméstico: territorio (des)conocido”. *Lápiz*. Nº. 192. Madrid, abril de 2003. Pág., 30.
- PÉREZ, David. “El sentido del espacio”. *Lápiz*. Nº. 91. Madrid, febrero de 1993. Pág., 56.
- PÉREZ, Luís Francisco. “Ian Cark-Harris”. *Lápiz*. Nº. 126. Madrid, noviembre de 1996. Pág., 72.
- PÉREZ, Luís Francisco. “José Maldonado”. *Lápiz*. Nº. 136. Madrid. Octubre de 1997. Pág.80.
- PÉREZ, Luís Fco. “Manel Margalef”. *Lápiz*. Nº.156. Madrid, octubre de 1999. Pág., 71.
- PIEDAD, Solans. “Después del futuro”. *Lápiz*. Nº 207. Madrid, noviembre del 2004. Pág., 24.
- PINHARANDA, Joàolina. “Pedro Cabrita Reis”. *Arte y Parte*. Nº 45. Madrid, junio-julio del 2003. Pág., 59.
- POL, Marta. “Arquitectura i models de vida”. *Avui cultura*. Barcelona, 27 de Marzo del 2003. Pág. 19.
- POL, Marta. “Cross-Chap-Stop”. *Arteguia*. Año XI. Núm. 68. Madrid, abril-mayo de 1993. Pág., 43.
- POL, Marta. “Escenaris transitables”. *Museu d’Art Girona*. Butlletí, 64. Girona. Hivern 2007. Pàg. 3 y 4.
- POL, Marta. “La vivenda i la privacitat”. *Avui art*. Barcelona, 14 de octubre de 1999. Pág. 19.
- POZUELO H, Abel. “Manel Margalef. Arquitecturas Domésticas”. *El Cultural, “El Mundo”*. Madrid, 18 Noviembre 2004. Pág., 28.
- QUETGLAS, Josep. “Habitar”. *Circo M.R.T. COOP*. Madrid, 1996.
- ROSÉS, Assumpta. “Per recuperar un pòsit ocult de records”. *El Punt*. Tarragona, 15 de noviembre de 1998. Pág., 27.
- ROSÉS, Assumpta. “Rodalies. Un itinerari transversal”. *El Punt*. Tarragona, 25 de noviembre del 2001. Pág., 23.
- ROSÉS, Assumpta. “Una casa oberta, una casa tancada”. *El Punt*. Tarragona, 24 de octubre del 2004. Pág. 39.
- ROSSELLÓ, Josep M^a. “Como vivir en una caja”. *Diari de Tarragona*. Tarragona, 10 de enero del 2007. Pág., 41.

- RUBIO NOMBLLOT, Javier. "Hábitat flexible". *Blanco y Negro Cultural*. Madrid, 4 de diciembre 2004. Pág., 32.
- RUIZ, Maite. "L'art sense límits". *Diari de Tarragona*. Tarragona, 22 de febrero del 2005. Pág., 48.
- SALCEDO, Antonio. "Espai privat i reflexió artística". *El Punt*. Tarragona, 8 de diciembre del 2002. Pág., 18.
- SALCEDO, Antonio. "L'entorn com a pretext". *El Punt*. Tarragona, 26 de setiembre de 1999. Pág., 36.
- SALCEDO, Antonio. "L'espai particular com a element de reflexió". *El Punt*. Tarragona. 7 de octubre del 2001. Pág., 13.
- SALCEDO, Antonio. "Paisatge urbà, paisatge rural". *El Punt*. Tarragona, 25 de abril de 1998. Pág., 35.
- SAN MARTÍN, Fco. Javier. "Sol Lewitt. De la visión al descubrimiento" *Lápiz*. Nº. 120. Madrid, marzo de 1996. Pág., 56.
- SANCHEZ-FRIERA, Raquel. "La casa en venta". *Encuentros Arte* (Suplemento Cultural del Diari de Tarragona). Tarragona, 30 de diciembre del 2006. Pág., 12.
- SANCHEZ-FRIERA, Raquel. "Manel Margalef, un ampostino fijo en la gran cita nacional con el arte". *Encuentros Arte* (Suplemento Cultural de Diari de Tarragona). Tarragona, 29 de enero de 2005. Pág., 4-5.
- SERÉN, M^a do Carmo. "El poder de la letra". *(W) Art. Casa.Home*. Número 004. Porto, 2004. Pág., 40.
- SICHEL, Berta. "Entre aquí y allá". *Lápiz*. Nº 128. Madrid, febrero de 1997. Pág., 45.
- SOLANS, Piedad. "Loris Cecchini. Despiés del futuro". *Lápiz*. Nº. 207. Madrid, noviembre del 2004. Pág., 24.
- SUAREZ, José Carlos. "El refugio del desig". *Artiga*. Nº 2. Tarragona, Abril del 2007. Pág., 4.
- SUSTERSIC, Paolo. "Habitar en el siglo XXI: espacios domésticos en la era de la información". *Pasajes de arquitectura y Crítica*. Nº. 24. Madrid, 2001. Pág., 30-36.
- VIDAL, Jaume. "Arquitectures i cartografies". *El País*. Barcelona, 26 de junio de 2003. Pág., 7.
- VIDAL, Jaume. "Público i Privado". *Babelia. El País*. Barcelona, 30 de enero de 1999. Pág., 18.
- VILÀ, Ivet. "Manel Margalef: estratègies d'immersió en la seva intimitat". *BonArt*. Nº 41. Girona, marzo del 2003. Pág. 73.
- VILÀ, Ivet. "Rodalies: itinerari per la diversitat". *BonArt*. Nº. 27. Girona, enero de 2002. Pág., 41.
- WALL, Donald. "Gordon Matta-Clark's Building Dissections". *Arts Magazine*. New York, Mayo 1976. Pág. 74 a 79.

