REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Dolores Gutiérrez Mora
Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
llgmora@gmail.com

Visiones del arte sobre el territorio: El caso del Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013 / The views of art on the territory: The case of the Spanish Pavilion at the Venice Biennale 2013

Este artículo analiza la obra *Materiales de Construcción del Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013* de Lara Almarcegui, a la luz de la problemática territorial contemporánea, para identificar temas de reflexión que se expanden más allá de dicha obra y sugieren visiones críticas sobre la actual relación del hombre con el territorio, así como alternativas emergentes. Las temáticas identificadas en el análisis de la obra, la marginalidad, la temporalidad y la inespecificidad, aportan enfoques interpretativos útiles para la intervención arquitectónica, sugiriendo usos y valoraciones que se alejan del productivismo tradicional. En un sentido más general, el artículo destaca la utilidad del análisis de las obras de arte para realizar una lectura crítica y propositiva de los procesos arquitectónicos en el contexto territorial contemporáneo.

This article analyzes the work *Construction Materials of the Spanish Pavilion at the Venice Biennale 2013* by Lara Almarcegui, in light of current territorial issues, in order to identify topics beyond the aforementioned work that suggest critical perspectives on the relationship between man and the territory and some emerging alternatives. The topics identified in the artwork analysis such as marginality, un-specificity and temporality, point to interpretative approaches for architectural intervention, suggesting uses and assessments far from the traditional productivism. More generally, this paper emphasizes the utility of artwork analysis to make a critical and proactive reading of the architectural processes in the contemporary territorial context.

Arte, Arquitectura, Territorio, Almarcegui, Pabellón Español /// Art, Architecture, Territory, Almarcegui, Spanish Pavilion

Fecha de envío: 06/05/2019 | Fecha de aceptación: 25/05/2019

Dolores Gutiérrez Mora

Visiones del arte sobre el territorio: El caso del Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013

Introducción

Sobra señalar la capacidad reflexiva del arte y su validez respecto a los planteamientos arquitectónicos, pero esta es aún más destacable cuando el propio objeto de reflexión es el espacio construido junto a sus implicaciones territoriales. Este es el caso de la obra de Lara Almarcegui, traída aquí mediante su intervención en el Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013, la cual entronca con otras intervenciones artísticas, que a su vez están relacionadas más o menos directamente con la arquitectura. Estas intervenciones ofrecen lecturas sobre la problemática que define la actual relación del hombre con el territorio, abriendo espacios de reflexión a la arquitectura como constructora tradicional de dicha relación, y desvelando alternativas que surgen desde lo cultural.

El artículo propone el análisis de la obra *Materiales de Construcción del Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013* de Lara Almarcegui, mediante un método interpretativo que reconoce un suelo de referencias tanto teóricas como prácticas en torno a la obra, para identificar temas de reflexión de carácter general en el ámbito territorial contemporáneo. Tras una primera descripción de la obra y su contextualización entre otros trabajos de la autora, se reconocen varias líneas de análisis que relacionan la obra con otras actuaciones afines ampliando el campo de actuación de la misma y conectando con diferentes realidades. La marginalidad, la temporalidad y la inespecificidad se desarrollan como vectores teóricos que aportan enfoques interpretativos y propositivos útiles para la intervención arquitectónica, sugiriendo usos y valoraciones alejadas del productivismo tradicional, y desplegando una sensibilidad más atenta con el medio.

Descripción de la obra

La obra instalada en el Pabellón Español con motivo de la Bienal de Venecia de 2013 se compone de varias montañas de escombros, equivalentes en cantidad y naturaleza a los materiales con los que fue construido el edificio de 1922 que les sirve de contenedor,[1] y que la artista Lara Almarcegui descompone mediante la citada intervención. Una montaña principal de casi 500 metros cúbicos (fig. 01), formada por una mezcla de restos

1. MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN PABELLÓN ESPAÑOL. VENECIA: Ladrillo: 170.00 m^3 / Cemento: 152.00 m^3 / Grava: 150.00 m^3 / Mortero: 84.00 m^3 / Madera: 49.00 m^3 / Arena: 15.00 m^3 / Cristal: 2.00 m^3 / Teja: 1.00 m3 / Acero: 0.40 m^3 / Total: 623.40 m^3 (ZAYA 2013: 169).

Fig. 01. ALMARCEGUI, Lara. 'Pabellón de España en la Bienal de Venecia', 2013 (ZAYA 2013: 170-171).

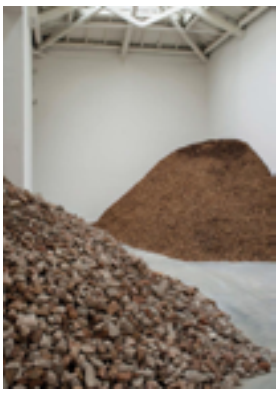
de hormigón, ladrillo y tejas, ocupa la sala central del pabellón. Desde dicha sala, la montaña se asoma desbordándose hacia las estancias laterales, a través de los grandes huecos de paso que se abren en los paramentos verticales conectando el espacio interior.

El interior del edificio constituye un escenario neutro para la obra, radicalmente blanco, con paredes racionalmente dispuestas de forma ortogonal, y techos inclinados que dejan ver la estructura de la cubierta. Los planos divisorios del espacio quedan envueltos en su parte inferior por la masa informe de escombros, al tiempo que la seccionan y la retienen; mientras que la mole, encerrada por la envolvente del edificio, se eleva en su interior aproximándose al techo en su extremo más elevado. De esta forma, se genera un contraste entre los órdenes de la materia que coexisten en la obra, de modo que lo amorfo e indeterminado del montículo se entremezcla con lo reconocible y representativo de las formas que definen la arquitectura del pabellón, poniendo de manifiesto lo masivo e irreductible de esta.

Otros cuatro montones de menor entidad que el anterior (figs. 02 y 03), formados respectivamente por restos de madera, arena, cristal e hierro, se disponen en las salas laterales completando el muestrario de materiales de construcción del pabellón. El cúmulo de arena comparte sala con uno de vidrio, de forma que casi se tocan en su base. Por otra parte, la madera se aloja sobre una esquina en la misma dependencia que lo hace el acero, el menor de todos los montones. La montaña mayor invade ambas estancias estableciendo conexiones entre las partes, de forma que se produce una relación visual entre los distintos materiales a través de los huecos de paso. El contraste entre el cúmulo mayor y los menores no solo viene dado por su dimensión y posición, sino también por su composición, color y tamaño de las partículas.

Con la montaña ocupando la práctica totalidad de la sala central e impidiendo el acceso a la misma, la materia desaloja el espacio habitualmente reservado para el visitante. De este modo, la obra de arte obstaculiza

Figs. 02 y 03. ALMARCEGUI, Lara. 'Pabellón de España en la Bienal de Venecia', 2013 (ZAYA 2013: 196-197, 179).



la función de la arquitectura de dar forma a dicho espacio, negándolo, compactándolo entre la montaña y el techo (espacio de menor utilidad) o desplazándolo hacia las estancias perimetrales (espacio de menor representatividad). Así, las salas secundarias pueden ser recorridas a través del espacio sobrante entre los montículos, mientras que se presencia el espectáculo masivo exhibido.

Los materiales expuestos proceden de plantas de reciclaje de Venecia y, con anterioridad, habrían formado parte de edificios de la ciudad ya demolidos, anticipando de algún modo el futuro de la construcción contenedora. Así, la negación del uso del espacio propuesta por la instalación viene dada también por la superposición de diferentes fases (o estados temporalmente distantes) de la materialidad referida. La intervención supone una intersección entre el tiempo presente y un tiempo indefinido que engloba tanto el pasado como el futuro del pabellón, refiriéndose por una parte a los materiales que fueron utilizados en la construcción, y evocando por otra los escombros en los que se convertirá, preparados ya para formar parte de otras estructuras.

Con el tratamiento dado a los materiales en las plantas de reciclaje, se cierra un ciclo de aprovechamiento de la materia que impide su vuelta a la tierra como lugar de reposo, como coletazo de una sociedad moderna que aspira a imitar a la naturaleza no dejando residuos.[2] Sin embargo, la obra pone de manifiesto la "crisis de la modernidad", al extraer estos materiales de la cadena productiva y realizar una puesta en valor de la materia como tal, sin una funcionalidad propia y con su sola re-contextualización en el arte.

2. «Es la modernidad la que ha pensado la naturaleza como una máquina (una máquina perfecta, en la cual cada pieza cumple una función y no hay deterioro) y la que, al identificar lo "natural" con lo "racional", se ha convencido de que, puesto que la naturaleza no deja residuos, esto mismo –el no dejar residuos– es una de las señas distintivas de la racionalidad (de ahí que haya percibido al mismo tiempo como "anti-modernos" y "anti-racionales" a quienes presentan otra imagen de la naturaleza en donde la máquina tiene fallos y produce basura en forma de monstruos, prodigios y excepciones sin destino, sin porvenir ni finalidad)que también debe presidir las construcciones sociales» (PARDO 2006).

Con esta intervención, el contenedor de arte se convierte en referente de la obra artística; en su objeto mismo de *reflexión*.[3] Se plantea así una relación entre el original y su *copia*, una duplicación por abstracción en lugar de por similitud. Sin embargo, a pesar de su carácter esencialmente referencial, la descomposición realizada por Almarcegui no se produce sin afectar al edificio que tiene como modelo, cuyo suelo debe ser reforzado con hormigón para soportar el peso al que se le somete. Este añadido, en forma de elemento constructivo, no juega dentro de la exposición un papel conceptual como parte interpretativa del pabellón, sino que conforma una infraestructura que reafirma la función del edificio en relación con la obra, actuando directamente sobre el original y cuestionando su originalidad misma.

En paralelo a las montañas, Almarcegui desarrolla un proyecto cuyo objeto de análisis se encuentra, esta vez, fuera del recinto de la Bienal. Se trata de una guía sobre la Sacca San Mattia (una de las siete islas que componen Murano), en la que presenta los resultados de una investigación sobre su pasado, presente y futuro, que abarca desde su formación hasta su composición y regulación actuales, pasando por las diferentes propuestas de actuación planteadas sobre ella. La isla está compuesta por una mezcla de materiales del dragado de la laguna de Venecia, deshechos de la construcción y residuos de la industria del cristal de Murano, constituyendo una nueva masa de escombros que sumar a la colección expuesta en el pabellón. Sin embargo, esta se presenta bajo el formato de un solar baldío, sujeto a la indeterminación que le confiere el estar expuesto a los procesos urbano-territoriales. Con esta segunda parte de la exposición, el objeto estético exhibido en el interior del pabellón se pone en relación con una realidad territorial exterior, que también es resto de lo construido.

Ni los materiales expuestos, ni la guía sobre el descampado, ni siquiera el suelo (aquí circunstancialmente alterado y desplazado, o recreado por la topografía que se le superpone) son elementos aislados en la obra de la artista, sino que aparecen recurrentemente en sus intervenciones. Así, los suelos juegan un papel significante como bisagras entre dos mundos: el de la certeza de lo visible y lo proyectado, y el de la incertidumbre de lo imaginado y lo imprevisto. Son los planos de lo aparente y, como tales, constituyen elementos que descifrar; ya como soportes de lo indeterminado en los descampados que documenta; ya como superficies que delimitan lo inaccesible en los subsuelos[4] que explora; ya como capas que revolver en lo edificado para revelar su composición oculta.[5]

---

3. El término reflexión se utiliza aquí con dos significados complementarios, el de pensamiento atento y detenido sobre algo, y el de reflejo y reproducción. En la instalación, es la forma particular de la reproducción lo que provoca una mirada diferenciada sobre el objeto-edificio.

4. En la exposición *Madrid subterráneo*, celebrada en el Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid en 2012, Almarcegui expone su proyecto Madrid subterráneo, consistente en un libro (ALMARCEGUI 2012) y un video en los que se muestra lo que existe bajo el suelo de Madrid, desde minas a búnkeres, ríos subterráneos, almacenes, garajes, instalaciones, comunicaciones y capas histórico-arqueólogicas, como elementos ocultos pero que también forman parte de la configuración de la ciudad.

5. En esta última categoría se encuadra la acción llevada a cabo por la autora en el edificio de la Secesión en 2010, donde el pavimento de madera de una de las salas es removido para ser restituido seguidamente a su posición original, exhibiéndose posteriormente el material documental del proceso seguido.

Fig. 04. ALMARCEGUI, Lara. 'Escombros del espacio central de TENT', Rotterdam, 2011 (http://www.tentrotterdam.nl/shows/actueel/06052011_lara_almarcegui.php?lang=en (Visualización 15/10/14)).

Fig. 05. ALMARCEGUI, Lara. 'Materiales de construcción de la Sala 2 del MUSAC', León, 2013 (Foto: Imagén Más. Cortesía deMUSAC).

Otros ejemplos de lo que podríamos denominar estas *series de trabajos*, son las exposiciones en el edificio de la Secesión de 2010, en el TENT de Rotterdam de 2011 (fig. 04) y en el MUSAC de León de 2013-2014 (fig. 05). En todos los casos se exhiben los materiales constructivos de las salas que los acogen, además de otros trabajos sobre solares abandonados o descampados. Por otra parte, en la intervención en la Kunshaus Baselland en 2015, las montañas de escombros son sustituidas por una mole de 300 metros cúbicos de material de excavación que acompaña al proyecto *Derecho mineral*, en el que Almarcegui indaga sobre la propiedad y los derechos del suelo y el subsuelo bajo él.

En las obras de Almarcegui se identifica un proceder y unas formalizaciones comunes que surgen de la visión particular de la autora en relación a un contexto cultural determinado. Sin embargo, cada obra aporta su inseparable vinculación al lugar, tanto en el análisis de lo construido como en las relaciones concretas con lo espacial. A esto hay que sumar lo irreemplazable de la experiencia del espectador que tiene lugar en el contacto directo con la obra, como observan los profesores Guerra, Pérez y Tapia en relación a la cultura de la copia.[6] Con la materialización de la obra se abandona el ámbito de la abstracción que supone la cuantificación numérica de materiales constructivos, mientras que la seriación de intervenciones plantea al mismo tiempo la validación y el cuestionamiento de la fórmula.

Podemos afirmar pues, que estas exposiciones forman parte de una serie de trabajos con una evolución y continuidad, que relacionan tanto acciones e instalaciones como investigaciones; un material de carácter estético con otro básicamente documental, pero con un mismo referente conceptual. Las montañas restituyen en cierta forma la presencia abrupta de los descampados documentados en las guías, recreando su indefinición e irreductibilidad, reclamando por un lado el *valor* y la *belleza* intrínsecos a los mismos, pero expresando por otro el peligro de la domesticación del territorio y su ordenación extensiva.

6. «El valor del arte no se limita entonces a su existencia "autentica", sino a la fertilidad y la amplitud del campo interpretativo que posibilita» (GUERRA DE HOYOS et al. 2017: 35).

Tanto las montañas con su crudeza y desnudez, como los solares baldíos con su fragilidad, comparten en gran medida una misma caracterización material y espacial. A lo largo de la descripción de la obra se han ido desvelando algunas de estas características, como son la marginalidad, la temporalidad y la inespecificidad. Pero estas trascienden a la propia obra, a la obra de Almarcegui y a los lugares a los que esta se refiere específicamente, siendo extensibles a otras situaciones artísticas y/o territoriales. A continuación se desarrollan estas líneas a modo de vectores teóricos de reflexión respecto a lo territorial.

Marginalidades, de lo espacial a lo corporal.

El carácter informe e irruptivo de las montañas de Almarcegui aboga por la indeterminación frente a la planificación y funcionalidad de lo construido, por una arquitectura de lo imprevisible y lo sorpresivo, y en el ámbito de la ciudad y el territorio, por la indefinición de los descampados y los espacios intermedios. Pero la atención sobre estos espacios, caracterizados ampliamente como *terrain vague* por Solà-Morales,[7] cuenta ya con una extensa trayectoria. En esta línea, cabe destacar a autores como Bernardo Secchi y Vittorio Gregotti, quienes en un mismo número de la revista Casabella, publicado allá en 1984, ponían el acento sobre los vacíos urbanos como puntos de referencia en el sistema de la ciudad,[8] y sobre las áreas intermedias, los intersticios y las partes maleables como los nuevos lugares de actuación.[9]

Una de las características de estos lugares es su dimensión humana, de forma que la marginalidad de los espacios se corresponde con una extrañeza en lo social que afecta al individuo mismo.[10] De esta correspondencia se deriva su idoneidad para el desarrollo de identidades individuales y de pequeños grupos[11] (gracias a que aún no han sido colmatados, ocupados o simbolizados) sin necesitar para ello de transformaciones masivas sino más bien de lo contrario; la preservación de su carácter indefinido. Frente al impulso definitorio por ordenarlos, la indeterminación que caracteriza a estos lugares actúa facilitando distintos tipos de apropiaciones y usos; reflexivos, creativos, estéticos, funcionales, constitutivos y principalmente identitarios. En este sentido, parece que el arte cuenta con más herramientas que la arquitectura para aproximarse a ellos, aunque estas herramientas no dejan de ser trasladables de uno a otra.

---

7. SOLÀ-MORALES 2002.
8. GREGOTTI 1984.
9. SECCHI 1984.
10. «Extranjeros en nuestra propia patria, extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular por espacios sin límites que, en su posición externa al sistema urbano, de poder, de actividad, constituyen a la vez una expresión física de su temor e inseguridad, pero también una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, lo porvenir» (SOLÀ-MORALES 2002: 188).
11. «Aquellos terrain vague resultan ser los mejores lugares de su identidad, de su encuentro entre el presente y el pasado, al tiempo que se presentan como el único reducto incontaminado para ejercer la libertad individual o de pequeños grupos» (SOLÀ-MORALES 1996).

Fig. 06. MATTA-CLARK, Gordon. 'Intersección cónica', 1975 (Moma / ©Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), NY).

Figs. 07 y 08. RIBAS, Xavier. 'Nómadas 08' y 'Nómadas 21', 2008 (© Xavier Ribas)

En relación a esta sensibilidad, no podemos dejar de mencionar otras actuaciones artísticas que, aunque distanciadas en el tiempo, comparten con la obra de Almarcegui un mismo acercamiento hacia lo construido. En esta línea se encuentran las intervenciones de Gordon Matta-Clark sobre edificios que iban a ser demolidos (fig. 06), que muestran una crudeza hacia lo material similar a la de la autora. Sin embargo, el planteamiento de Almarcegui hace alusión a otro tiempo y a otro modo de discurrir este. Así, mientras que las perforaciones y cortes de Matta-Clark nos hablan de espacios de ruptura, los cúmulos de escombros invocan las huellas borradas y la memoria perdida.

Salvando las diferencias, con Almarcegui vemos como el interés sobre los espacios vulnerables y marginales sigue vigente en la actualidad y la investigación y reflexión sobre ellos sigue activa a día de hoy, quizá porque las condiciones sociales y productivas no han variado suficientemente respecto a aquellas detectadas en los años setenta, sino para consolidarlas. Esto queda reflejado en las fotografías de autores como Xavier Ribas (figs. 07 y 08), que muestran nuevos lugares en transición donde la naturaleza también reclama su lugar, apropiándose de lo construido y lo destruido, colonizando desde los márgenes.

Por otra parte, en una traslación de lo construido a lo corporal, la serie de aguafuertes de Jaume Plensa titulada *Selfportrait*[12] establece un planteamiento similar a las enumeraciones de materiales cuantificados de Almarcegui, expresando las cantidades de elementos que conformarían el cuerpo del propio artista. Así, el individuo queda definido por su descomposición en cantidades de agua, grasa, proteína, etc. en *Selfportrait I*, o por el peso o dimensiones de sus órganos en *Selfportrait II*. Mediante estos *retratos* de máxima abstracción, se des-identifica al individuo asemejándolo a muchos otros cuerpos de similar composición y volumen. Sin embargo, esta descomposición se refiere a un común que ya no puede ser el uno ni el otro, sino que solo tiene sentido en la propia desestructuración. Como veíamos con la doble componente espacial y social de los *terrain vague*, también existe una motivación común en las descomposiciones del individuo de Plensa y de lo construido de Almarcegui.

Las descomposiciones de Almarcegui en los centros de arte se presentan ante la arquitectura como caricaturas amorfas que revelan los lugares del otro, en una traslación de la idea de Bataille[13] desde el cuerpo a lo construido. Una representación de esta conjunción entre el cuerpo y la materia, lo vivo y lo inerte, la encontramos en el golem, el monstruo de arcilla que causa temor pero es al mismo tiempo promesa de una esperanza liberadora. Estas imágenes irreconciliables de una misma realidad, son las que Almarcegui enfrenta mediante su obra. Lo espacial y lo social, lo territorial y lo corporal, se confunden en los márgenes para mostrar que no son tan diferentes.

En la marginalidad detectada, lo espacial y lo social se complementan, así como sus formalizaciones materiales. Desde el punto de vista de la arquitectura, el lugar y lo construido quedan inevitablemente vinculados al individuo, a sus sentimientos y a su forma de comportarse. Mediante los mecanismos de descomposición planteados, se establecen nuevos enfoques que desestructuran lo organizado para ofrecer otras miradas y posibilitar otros usos. Estas miradas son más conscientes del medio en el que se insertan mientras que los usos son más sensibles con la pertenencia a ese medio, por lo que nos remiten a una arquitectura como simbiosis entre el habitante y el territorio.

Temporalidades, de la irreversibilidad al solapamiento.
El proceso de formación de la isla San Mattia, por acumulación de un material como despojo de la actividad del hombre, nos habla de un lugar que alude a una memoria en ocasiones amnésica. Esta especie de ruina carece de estados previos de referencia o momentos de plenitud, por lo que la cualidad del estar siendo en ella es tan principal como la del haber sido. Las ruinas de Almarcegui tienen forma de escombros deslocalizados y de lugares olvidados, de los que apenas puede entreverse su historia. De los solares a los edificios y de estos a lo urbano, de las nuevas

12. BLESA 2011: 90-91.

13. «Lugares del otro que aparecen siempre calificados moral y estéticamente como lo malo e informe, lo opuesto a la belleza, a todo lo valorado positivamente, al ser humano» (NAVARRO 2002: 94-95).

urbanizaciones, en ocasiones ni siquiera terminadas u ocupadas, a las ciudades históricas, todo se vuelve susceptible de abandono y olvido en un contexto globalizado que relativiza las escalas provocando desajustes estructurales en el territorio.

El 3 de diciembre de 2013 Detroit se convertía en la octava y mayor ciudad de Estados Unidos en declararse en quiebra por una suerte de mecanismos económicos que trasladan la actividad de una ciudad a otra, con la misma facilidad que Almarcegui sus escombros. La actividad fluctúa desplazando a los habitantes, o viceversa, dejando atrás la materia que permanece anclada al lugar en forma de compuestos inertes, a la espera de que algún fotógrafo encuentre en ella cierto tipo de belleza romántica.

En estos lugares ruinosos se produce una colonización por parte de la naturaleza que deja en reposo el tiempo *civilizado*, permitiendo nuevas apropiaciones que parten de lo marginal, ya sea desde las individualidades o desde el colectivo. En términos agrícolas, sería como un fenómeno de barbecho para la historia del hombre, que interrumpe la cadena infinita de productividad y reciclaje. De esta forma se detiene la, así denominada por Raymond Williams, cinta transportadora[14] del tiempo que atraviesa el lugar y que va encadenando relatos sobre él. Así, estos relatos también se ven detenidos, aunque no aquellos que provienen del arte y que encuentran aquí su momento más propicio.

No podemos dejar de citar la conexión entre el trabajo de Almarcegui y la obra de Robert Smithson, que comparten la reflexión sobre el territorio abandonado, y que no pasa desapercibida a críticos de arte como la profesora Jasmine Benyamine.[15] Esta analiza la relación entre ambos autores, vinculando en su discurso las guías sobre descampados de la primera con el recorrido por los *Monumentos de Passaic* del segundo,[16] mediante el concepto ya analizado de *terrain vague*.

En contraposición al tiempo *presente continuo* de los escombros, Benyamine titula su texto *Futuro perfecto*, argumentando en favor de una reconcepción de la ciudad consciente de la historia y abierta a sus posibilidades presentes y futuras. Benyamin encuentra en los planteamientos de Almarcegui, basados en la investigación del lugar, una alternativa al giro computacional en la arquitectura[17], suponiendo que fuese posible realizar una diferenciación entre proyectos surgidos del diálogo con el lugar y proyectos de diseño virtual.

---

14. WILLIAMS 2001: 33.

15. BENYAMINE 2013

16. SMITHSON 2006

17. «Lo que el trabajo de Almarcegui ofrece a los arquitectos es un modelo alternativo de la práctica para contrarrestar el cambio de paradigma computacional de la profesión en relación al diseño y la producción de edificios» y «preguntas oportunas sobre la producción de arquitectura en una economía cada vez más global, cuando los edificios pueden ser diseñados virtualmente y su producción administrada remotamente» (BENYAMIN 2013: 270, traducción propia)

Fig. 09. SMITHSON, Robert. 'Spiral Jetty', 1970 (© Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation/ Artists Rights Society (ARS), NY. Photo: George Steinmetz)

Fig. 10. JENCKS, Charles. 'Landform Ueda', 2001 (http://www.charlesjencks.com/projects-ueda (Visualización 22/07/19))

Una mención especial merece el caso del cajón de arena que Smithson[18] encuentra en su paseo por Passaic, y el experimento mental que propone a través de un niño incapaz de deshacer corriendo en un sentido la mezcla que provocó corriendo en sentido contrario. Con esta demostración, Smithson pone de manifiesto la entropía y la irreversibilidad del universo. Pero si sustituimos el cajón de arena por las montañas de escombros, en lugar de un proceso irreversible obtenemos una simultaneidad espacial.

En el caso de las montañas y los edificios que las contienen, la obra de arte se erige como herramienta capaz, si no de evitar o revertir la disolución física que ha de venir, sí de superponer estados temporales que enredan el durante con el antes y el después, llegando incluso a confundirlos. Por otra parte, la entropía propia de los derribos está corregida en el material expuesto mediante el tratamiento y la disposición ordenada del mismo, que lo reintroduce en el ciclo constructivo sin pasar por la naturaleza.

En relación a las diferentes aproximaciones o herramientas proyectuales apuntadas con anterioridad, podemos continuar con Smithson como representativo de la experiencia del lugar. Así, encontramos la *Spiral Jetty* (fig. 09) que, como el propio autor explica,[19] surge de la observación del movimiento del agua. En el otro extremo, el de la virtualidad o la abstracción del lugar, encontramos el *Landform Ueda* (fig. 10) que el arquitecto y teórico Charles Jenks concibe para el jardín de la Galería de Arte Moderno de Edimburgo.

En la solución de Jencks, a la que se llega a través de argumentos proyectuales a priori ajenos al contexto, lo líquido también se envuelve con lo sólido que se eleva dando vida a un suelo de césped. En este caso, la forma proviene de los *atractores extraños* descubiertos por Yoshisure Ueda en 1961, que expresan los principios de organización autosimilar que emerge del caos y se materializan como remolinos de líneas onduladas.[20]

18. SMITHSON 2006

19. «Este sitio rotaba y se encerraba a sí mismo en una inmensa redondez. Desde ese espacio giratorio surgió la posibilidad de la *Espiral Jetty*. Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna estructura podrían mantenerse unidos en la realidad de esa evidencia. Mis dialécticas de sitio y no-sitio giraban en un estado indeterminado, donde el sólido y el líquido se perdían el uno en el otro» (HOLT 1979: 111, traducción propia).

20. WARD THOMPSON 2007: 66-67

A esta abstracta y compleja definición formal hay que sumar otra de las inspiraciones del autor, también ajena al lugar: la pintura de George Seurat *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* donde aparecen armoniosamente dispuestos los elementos que el autor trata de integrar: gente relajada, una superficie de césped y la observación del agua.

Mediante esta representación del caos, Jencks atrae al niño del experimento de Smithson hacia el paisaje de Seurat, con un continuo movimiento ondulatorio que detiene el tiempo productivo. La montaña instalada aquí es de tipo diferente a las que invaden las salas de arte; de modo que sus formas definidas no dejan lugar a la incertidumbre pero abren un espacio para la experiencia, captando la vida alrededor. En resumen, si el aumento de la entropía produce una mayor complejidad y tendencia al caos, este caos no siempre conlleva una disolución física en el sentido planteado por Smithson, ni la complejidad debe necesariamente abordarse desde modelos que impliquen una renuncia a herramientas y procesos creativos que aunque no surgen del lugar, aportan soluciones al mismo.

Este recorrido por las temporalidades surgidas al hilo de la obra transita desde la irreversibilidad de las ruinas, como testigos de un tiempo accidentado y sometido a aceleraciones y desaceleraciones varias; hasta las coexistencias que se producen en las capas de lo construido, que condensan un tiempo dilatado en forma de presente; pasando por la retención del movimiento y la representación del caos. Las diferentes miradas propuestas permiten establecer modos de intervención, locales o deslocalizados, tanto en lo artístico como en lo arquitectónico, que tengan en cuenta la referida complejidad temporal.

Inespecificidades, de la descontextualización a la descualificación. El material estético de Almarcegui también puede ser caracterizado como residuo o basura. La basura cuenta ya con una amplia trayectoria como materia prima del arte, de la que Félix Duque da buena cuenta en su libro *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*.[21] Entre los estilos, artistas y obras que fluctúan en este campo, la basura se utiliza con diferentes propósitos y bajo configuraciones formales y espaciales diversas, adquiriendo así una nueva vida pero sin renunciar a su configuración previa.[22] El arte *Povera* es representativo de esta tendencia, con la utilización de elementos tomados principalmente de la tierra entre los que se incluyen los residuos.

Esta fijación del arte por el residuo plantea, en términos generales, una valorización o cambio de sensibilidad hacia este, aunque en ocasiones

21. DUQUE 2002.

22. «Ha sido el Arte actual postfigurativo, heredero de Duchamp, el que ha intentado primero reciclar otra vez los desechos, ya no naturales, sino industriales o de uso cotidiano, para, mediante una suerte de *química de las emociones*, sustituir la sensación <natural> de asco que todo residuo provoca por un sentimiento de melancolía o piedad hacia todo eso que está <de más> (incluyendo en ello indudablemente a nuestra propia vida, vista como su Hermenéutica de la *facticidad*), llegando incluso a suscitar asombrosamente (casi como un canto del cisne) un sentimiento puro de belleza formal, a partir de la transmutación de cosas de gastado contenido en receptáculo de gradaciones infinitesimales de color y disposición. Podemos llamar a esta posición: *Ecología estética*» (DUQUE 2002: 172).

Fig. 11. WEI WEI, Ai. 'Sunflower Seeds', 2010 (Photo: © Tate, London 2019)

Fig. 12. KAWAMATA, Tadashi. 'Gandamaison', 2008 (Foto: Jean-Pierre Dalbéra / CC BY 2.0)

llegue a ocurrir el fenómeno contrario, es decir, que elementos no residuales sean tratados como si lo fuesen. Un caso representativo de este hecho lo constituye la obra *Semillas de girasol* (fig. 11) de Ai Wei Wei, instalada por primera vez en la Tate Modern en 2010, con un total de 100.000.000 semillas de porcelana pintadas a mano. La obra guarda similitud con las montañas de escombros, por la acumulación y el tratamiento dado a una materia aparentemente residual pero que en realidad no lo es.

Frente a las sólidas e impenetrables montañas, las intervenciones de Tadashi Kawamata se construyen en forma de envolventes que se despliegan en el espacio y con las que es posible interactuar. Utilizan elementos que no son necesariamente residuos pero que han sido sacados de contexto. En su intervención *Gandamaison* (fig. 12), el artista actúa sobre varios edificios de Versalles, incluyendo el centro de arte contemporáneo de la ciudad, el cual recubre parcialmente con cajas de frutas y verduras que caen desde el techo a modo de cascada, modificando el acceso a dicho edificio.

En estas intervenciones artísticas, el residuo se convierte en material para el arte a través de la descontextualización, o es la descontextualización la que trata como residuo a algo que no lo es. Con la superación o frustración de las aspiraciones modernas, la lucha por la desaparición de la basura se resuelve mediante su redefinición como «lo que no está en su lugar»,[23] según señala José Luis Pardo. Este eufemismo salva en determinadas ocasiones lo que tradicionalmente entendemos como basura, pero al mismo tiempo deja en una situación de ambigüedad a cualquier elemento descontextualizado; cuando nada es específicamente basura, cualquier cosa puede potencialmente serlo.

A esto hay que sumar la nueva dimensión adquirida por el reciclaje que se anticipa al propio diseño del producto, propiciando una *descualificación* de las cosas sobre la que alerta Pardo.[24] Pero este va más allá, trasladando

23. PARDO 2006.

24. «Algo que está desde su origen concebido para el reciclaje es algo que está desde su origen concebido como basura. Y esto –el estar originariamente concebidas para el reciclaje- es lo que caracteriza tanto a la objetividad como a la subjetividad modernas.» (PARDO 2006).

dicha descualificación a la subjetividad misma que, según sus propias palabras, «se ha vuelto más inestable, elástica, flexible y modulable».[25] Con esto, podemos concluir que la inespecificidad del residuo no solo tiene una dimensión medioambiental sino también social, del mismo modo que ocurría con la marginalidad desarrollada con anterioridad. Esta flexibilidad desde el origen es propia de un mundo globalizado, donde la continua re-contextualización, tanto de los objetos como de los individuos, es cada vez más necesaria.

Se puede decir de algo que está fuera de su contexto cuando se le entiende un contexto propio. Para estos casos, la descontextualización produce, al mismo tiempo, una conflictividad y una riqueza de relaciones entre el objeto y el nuevo entorno, que da lugar a una revisión de ambos. Así, la particularidad de cada objeto en relación con su contexto propio puede funcionar como mecanismo de adaptación al nuevo entorno. Pero cuando se intenta prescindir de dicha conflictividad mediante la descualificación del objeto, que no es otra cosa que una falta de contexto propio, las relaciones corren el riesgo de quedarse en lo superficial.

Las montañas de escombros son inespecíficas porque tienen validez en una multitud de situaciones. Estas se encuentran descontextualizadas porque no se las supone en un interior, pero a su vez, el material reciclado del que se componen está caracterizado por la descualificación. Por tanto, es posible y deseable integrar ambas condiciones de lo inespecífico entre las escalas de lo construido, en busca de una arquitectura que combine la flexibilidad con lo sorpresivo, la adaptabilidad con la conflictividad, lo particular con lo polivalente, estableciendo diferentes grados de actuación, desde el elemento constructivo al ámbito territorial.

Conclusiones

La obra de Almarcegui plantea una mirada analítica y a la vez propositiva, metódica y creativa al mismo tiempo, que profundiza en la conflictividad del territorio. Su método de aproximación a lo construido parte de una comprensión de las condiciones culturales actuales y por tanto es capaz de llegar a situaciones diferentes y distantes. Del abordaje de estas situaciones dispares surge una casuística que conecta con otras realidades, por analogía o por contraste, creando una red de reflexiones en torno a la cuestión territorial. Entender la complejidad del territorio implica integrar las distintas miradas que se producen desde lo global y lo local, lo real y lo virtual, lo representativo y lo marginal, y un largo etcétera.

A lo largo del análisis e interpretación de la obra se han identificado tres vectores teóricos principales que la recorren: la marginalidad, la temporalidad y la inespecificidad. En el primero se plantea la fragilidad y el carácter extremo de los lugares y de los individuos, creándose entre ellos una atracción y correspondencia. En segundo lugar, la temporalidad aparece en forma de desdoblamiento y coexistencia, y enlaza con el olvido y la ruina. Por último, la inespecificidad viene dada por la materia

25. PARDO 2006.

descontextualizada y por su falta de cualificación, y es explorada a través del concepto de basura.

Estos vectores teóricos con utilidad práctica abren enfoques críticos desde los que abordar la realidad territorial. Con ellos se plantean nuevas hipótesis de trabajo y se descubren nuevos campos para la intervención arquitectónica. Entre las propuestas planteadas en el análisis cabe destacar la revisión de los espacios marginales para dar lugar a formas alternativas de uso y fortalecer los lazos identitarios dentro de lo urbano. Por otra parte, las diferentes representaciones de una misma realidad, superponen temporalidades que cuestionan el pasado y ponen de manifiesto las posibilidades presentes y futuras, desvelando conexiones subyacentes con el entorno. Por último, lo material cobra un especial significado gracias a su recontextualización, lo cual resulta especialmente valioso ante la crisis de sostenibilidad actual.

En relación a esta crisis, las visiones del arte respecto a los lugares y la materia deben más que nunca inspirar las intervenciones y los proyectos arquitectónicos. Para ello, lo construido debe repensarse desde los diferentes actores que transitan por lo marginal, como la naturaleza y las individualidades; desde las distintas capas que integran temporalidades; y desde las diversas escalas que hacen de lo inespecífico irrepetible.

Bibliografía

BENYAMINE, Jasmine. Architecture Future Perfect Lara Almarcegui and the "Ghost of Content". En *Contemporary art about architecture. A strange utility.* Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 2013, pp. 269-86.

BLESA, Túa. *Lecturas de la inteligibilidad en el arte*. Salamanca: Editorial Delirio, 2011.

DUQUE, Félix. *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 2002.

GREGOTTI, Vittorio. 'Modificación'. *Casabella,* 1984, 498-499, pp. 2-7.

GUERRA DE HOYOS, Carmen; PÉREZ HUMANES, Mariano; TAPIA MARTÍN, Carlos. La cultura de la copia. En *La originalidad en la cultura de la copia*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017. pp. 27-38.

HOLT, Nancy. *The writings of Robert Smithson. Essays with illustrations*. New York: New York University Press, 1979

NAVARRO, Gines. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002.

PARDO, José L. Nunca fue tan hermosa la basura. Conferencia, 2006. http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_pardo.htm [Visualización 20/03/2017].

SECCHI, Bernardo. 'Las condiciones han cambiado'. *Casabella*, 1984, 498-499, pp. 8-13.

SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. 1967. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades. En *Presente y futuros: Arquitectura en las ciudades*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 1996, pp. 10-23.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

WARD THOMPSON, Catharine. 'Complex Concepts and Controlling Designs'. *Journal of Landscape Architecture*, 2007, 2:1, pp. 64-75.

WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

ZAYA, Octavio. *Lara Almarcegui. Catálogo del Pabellón Español 55º Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia*. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. España. AECID, Agencia Española de Cooperación y Desarrollo. Turner, 2013.