

ESPACIOS ENCONTRADOS

Juan José López de la Cruz, Arquitecto

(Sevilla, España)

Palabras claves: Espacio olvidado–Espacio latente–Espacio deseado

Institución: Profesor asociado del Dpto de Proyectos Arquitectónicos
de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla

lopezdelacruz@sol89.e.telefonica.net

La rehabilitación arquitectónica se ha ocupado tradicionalmente de recuperar aquellos edificios o conjuntos edificatorios obsoletos considerados bienes culturales. El valor patrimonial ha sido la razón y el argumento que ha posibilitado su redención por encima de otras consideraciones de carácter pragmático o medioambiental. Espacios creados para el hombre han sido reincorporados como tales aunque hayan sufrido un desplazamiento semántico a través del programa y espacios destinados a los medios de producción han sido reconvertidos a través de una nueva mirada descontextualizadora. Podríamos decir que espacios pensados para ser ocupados han mantenido su condición de lugares habitables aunque hayan cambiado de significado y de tiempo. Sería posible pensar en una posibilidad más, el *Espacio Encontrado*, la posibilidad de ocupación de un lugar insospechado, el descubrimiento y la puesta en valor a través del proyecto de territorios residuales, retales de la arquitectura y las ciudades no previstos para su utilización que han quedado olvidados o condenados a ser meros espacios servidores infrautilizados o inútiles.

En el contexto arquitectónico existen procedimientos análogos a los del ready-made en los cuales a partir de un espacio percibido socialmente como ajeno a la cultura, mediante un proceso de red denominación y descontextualización que lo vacíe de significado se puede generar una nueva interpretación para éste. En arquitectura, siempre necesitada de ajustar los procedimientos importados de otras disciplinas a sus propios códigos y circunstancias, sería más preciso hablar de desplazamientos semánticos en la medida en que resulta difícil imaginar una descontextualización de ésta sino como cambio de las circunstancias en torno a las que fue ideada. Este desplazamiento semántico puede suceder mediante una operación previa de vaciado de su significado original, atender únicamente al objeto, construcción o espacio para, a partir de ahí, conferirle nuevas interpretaciones. El adjetivo encontrado que precisa el título de esta comunicación remite a la posibilidad de reutilización de aquellos espacios olvidados que se mantienen latentes a la espera de ser descubiertos, espacios que se tornan deseados a través del proyecto que les confiere una nueva interpretación. Las distintas intervenciones traídas, de diversas escalas u ocurridos en épocas distantes, tienen en común un cierto cariz azaroso donde la oportunidad de la incorporación a nuestro mundo aparece desvelada durante el proceso de análisis y creación de la obra. Podríamos decir que es la realidad encontrada la que demanda su reutilización recordándonos el aforismo *duchampiano* de que “Es él el que te elige, por decirlo de alguna manera” en referencia al método de búsqueda de un *ready-made*.

] 159 [

El hallazgo y consideración de los lugares olvidados de la arquitectura permite experimentar espacios



Sigurdardóttir, Katrin, *High Plane V*, P.S.1, Nueva York, 2007

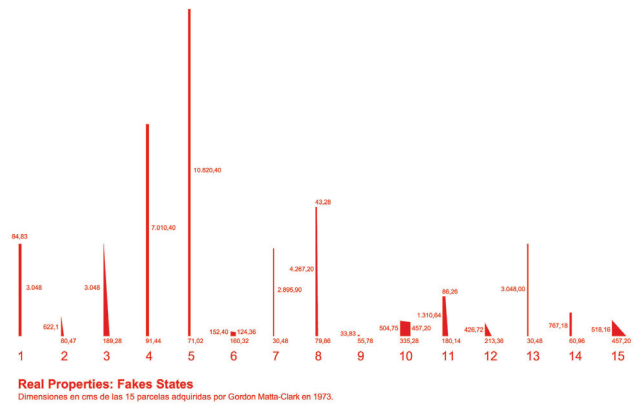
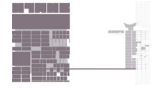


Zaugg, Rémy, sin título, Kunsthau, Bregenz, 2000

asociados a la silueta del espacio convencional, como si se tratase de regruesar y ocupar la línea de sección que lo delimita. El proyecto puede inventar un lugar para la arquitectura en estos sitios imposibles, normalmente olvidados por el carácter utilitario de la arquitectura que favorece el desconocimiento por parte de los ciudadanos de sus entresijos y bambalinas. Se podría habitar el grosor del límite del espacio cotidiano, de nuestras ciudades y del territorio a la manera en la que la artista islandesa Katrin Sigurdardóttir pretende hacer tangibles los espacios invisibles de nuestro medio. En *High Plane V*, la instalación que en 2007 expuso en la galería P.S.1 asociada al MOMA de Nueva York, Sigurdardóttir permite al visitante adentrarse en el falso techo de una de las salas de exposición a través de unas escaleras de mano y emerger en medio de un paisaje ártico en un brillante y sugerente descubrimiento de los espacios ocultos de nuestro hábitat. Sitios ocultos a la visión cotidiana, geometrías complicadas, dimensiones al límite de la escala humana, espacios olvidados que el proyecto de arquitectura puede llegar a tomar inventando un nuevo modo de ocupación. Espacios subalternos que deparan sorpresas por insospechados y ofrecen visiones asombrosas de los procesos de cambio y transformación de nuestras ciudades observados desde el otro lado del espejo. Miradas como la percepción del mundo que Craig Schwartz obtiene a través de los ojos de John Malkovich, situados en la planta siete y media del edificio Mertin-Flemmer de Manhattan en *Being John Malkovich* de Spike Jonze, que bien podría haberse rodado en alguna de las plantas técnicas del Banco Bilbao de Sáenz de Oíza, donde la existencia de aseos en ellas delata su condición de espacio habitable pese a medir ciento ochenta centímetros de altura.

Podríamos pensar también en la ocupación de estos espacios encontrados en nuestras ciudades, espacios denostados, apartados u olvidados por su imposible domesticación. En 1993 el arquitecto norteamericano Steven Holl y Vitto Acconci, artista y poeta norteamericano surgido a finales de la década de los sesenta en el fértil panorama artístico de Nueva York de aquellos años, son los encargados de acometer el proyecto para la Galería Storefront dedicada a la investigación y difusión de posiciones emergentes en el mundo del arte, el diseño y la arquitectura.

El proyecto plantea la ocupación de una esquina imposible. Un ángulo agudísimo resultado de la confluencia de Chinatown, Little Italy y el Soho, un lugar surgido por la superposición de las tramas de estos tres barrios neoyorquinos como un solar de dimensiones mínimas y geometría incómoda. Holl y Acconci proponen un espacio interior no estático y cuyos límites se puedan diluir permitiendo el encuentro con el espacio público. Con esta operación confieren significado al proyecto al proponer la ruptura de los límites entre lo público y el mundo del arte y la arquitectura y consiguen que el exiguo espacio interior, impensable como lugar de afluencia pública, se proyecte hacia el exterior apropiándose del ancho acerado que actúa como verdadero espacio de encuentro y disertación de los visitantes. El recurso para obtener la disolución del espacio interior es una fachada formada por doce paneles pivotantes que se desarrollan en todo el perímetro de la esquina de Chinatown, Little Italy y el Soho alcanzando los treinta metros de longitud. Estos paneles no son estancos, están formados por un compuesto de hormigón y fibras que les confiere un aspecto áspero y crudo como el cerramiento de un solar abandonado o un improvisado tablero clavado en las ventanas a la espera de un ciclón, al plegarlos chirrían y nos dejan ver en el interior la medianera irregular, la cara vista del forjado de la vivienda superior y las instalaciones de los vecinos que discurren desnudas por la galería. El proyecto de Holl y Acconci aparece instalado, atornillado contra la medianera y ofreciendo el espacio que queda entre ambos. El mismo acto de girar los paneles y descomponer la fachada por parte del público supone el descubrimiento del espacio insospechado como



Relación y dimensiones de solares adquiridos por Matta-Clark

quien se asoma a un falso techo o mira debajo de su silla. El proyecto se inventa el lugar y transforma un residuo en espacio arquitectónico.

La aparición de Vitto Acconci en esta comunicación nos coloca en unas coordenadas y tiempo concretos, Nueva York en los años setenta, donde la práctica artística contribuyó a la articulación de un contradiscurso al urbanismo hegemónico que defendía una nueva lectura del entorno urbano que considerase el espacio marginal como parte de él. Acconci, que se rebelaba ante la llamada a los artistas únicamente para actuar desde un punto de vista secundario en la arquitectura y el espacio público, no estaba dispuesto a asumir un papel accesorio en la intervención del Storefront, por lo que se propondría introducir en la arquitectura ese espacio marginal y extra, llevando la inestabilidad al espacio hegemónico:

“¿puedes hacer ese espacio hegemónico menos seguro de sí mismo? ¿Puedes lanzar una duda, mostrar vacilación, insertar un paréntesis, un segundo pensamiento? Esa es la ventaja de intervenir en el margen, de entrar desde fuera: puedes hacer una nota marginal en el texto principal de una cultura.”

Vitto Acconci

Pero para comprender en su totalidad la intervención de Holl y Acconci y otras venideras es necesario esbozar el contexto y la situación de Nueva York en los años previos al proyecto de Storefront. Desde finales de la década de los sesenta hasta principios de los noventa Nueva York experimentó una profunda reestructuración que afectaría a su morfología arquitectónica y social. El giro producido que transformaría la ciudad industrial de escala nacional, con la preeminencia de fábricas, almacenes y muelles de mercancías, en sede mundial del capital financiero, produjo una serie de efectos traumáticos en la población y en el paisaje urbano de Nueva York, cuyas calles llegaron a albergar a más de sesenta mil personas sin hogar en 1989, debido a los fortísimos procesos de *gentrificación* y a la crisis fiscal que azotó la ciudad en los años setenta dejando exhaustas las arcas públicas.

En aquel contexto, urbanistas y sociólogos como William Tabb, Peter Marcuse, Neil Smith, David Harvey y Manuel Castells fueron señalando los conflictos que esta transformación urbana había generado y fomentaron la articulación de un discurso que se enfrentase a aquel entendimiento excluyente de la ciudad. Ciertos sectores del mundo artístico se mostraron sensibles a estos cambios y a sus consecuencias y comenzaron a reaccionar considerando los espacios olvidados de la ciudad como materia de trabajo.

Uno de los compañeros de Vitto Acconci en aquel paisaje artístico de los años setenta del Soho neoyorquino era Gordon Matta-Clark. En 1973 Matta-Clark descubrió a través de su amiga Alanna Heiss, actual directora de la galería P.S.1, una serie de minúsculos solares sobrantes formados por los restos del proceso de regularización del parcelario que tuvo lugar entre el barrio de Queens y Staten Island en Nueva York. Estas pequeñas parcelas, quince en total, muchas de las cuales se hallaban encerradas entre edificios o bien poseían un tamaño o forma totalmente impracticables, se vendían por valor de entre veinticinco y setenta y cinco dólares cada una. Con alguna ayuda financiera Gordon Matta-Clark consiguió convertirse en un miembro de la aristocracia terrateniente al comprar quince propiedades de dudosa condición.

Una de estas “propiedades” tenía cerca de veinticinco centímetros de ancho y se extendía a lo largo de un callejón, de modo tal que los propietarios de las casas del lugar debían pasar por el terreno de Gordon cada vez que querían aparcar su coche en el garaje. Otra de ellas medía cerca de sesenta por sesenta centímetros y se encontraba en la esquina central de cuatro propiedades, completamente encerrada. Una tercera propiedad estaba ubicada en la intersección de tres edificios y era tan inaccesible que Matta-Clark nunca llegó a verla.

A excepción de este último lugar, Gordon Matta-Clark se dedicó a documentar en una serie de secuencias fotográficas y filmaciones el césped, el pavimento y la basura que había en cada uno de estos sitios. Estas imágenes, junto con los datos y los planos de localización dieron forma a su *Reality Properties: Fake Estates*.

Los *Fake States* son “lugares secretos” que conformarían, en continuidad, un gran corte en la ciudad a la manera de los *Cutting* que Matta-Clark llevaría a cabo durante los años setenta en diversas edificaciones. Matta-Clark estuvo interesado en estos espacios encontrados, reconociendo sus potencialidades, atento a la ambigüedad de los espacios negativos entre los elementos que quedan de la estructura de la ciudad, en los márgenes como lugares de creación y de vida, al modo en que Sigurdardóttir se interesa por estos mismos espacios pero en la escala doméstica, imaginando ocupaciones y relaciones diversas para estos espacios ocultos. Todos juntos los *Fake Estates* constituirían un laberinto de espacios olvidados, lugares desde donde mirar la realidad desde una nueva perspectiva, con otra escala y estableciendo distintas relaciones con el medio físico.

En el planteamiento de *Fake Estates* también había una búsqueda por desestabilizar la experiencia cotidiana del espacio urbano, por subvertir la presunta solidez y estabilidad del planeamiento y la arquitectura como estructura matemática perfectamente construida y como institución reguladora de los usos espaciales de la ciudad.

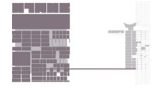
Por una ironía del destino, Gordon no logró reunir dinero suficiente para pagar los impuestos sobre sus propiedades, cerca de cinco dólares, más o menos. Por ello terminó cediéndoselas todas a su amigo Norman Fisher para que las cuidase, con la condición de poder seguir recopilando las fotos documentales. Jane Crawford, la viuda de Matta-Clark, tuvo que reconocer a principios de los años ochenta los *Fake Estates* como heredera legítima de las “propiedades” de Gordon. Los *Fake Estates* siguen existiendo en muchos casos pero vuelven a aguardar olvidados que alguien los redescubra.

Ese redescubrimiento podría llegar motivado por la necesidad como ha sucedido en otros casos. En tiempos de crisis el arte toma las riendas, la ciudad se mira de otra manera y los desperdicios comienzan a ser recursos. Otra red de *Fake Estates*, esta vez en Ámsterdam en los años cincuenta y producto no de la regularización inmobiliaria sino de la demolición de las viviendas de familias deportadas en la Segunda Guerra Mundial y cuyo material de derribo era utilizado como combustible, permitió a Aldo Van Eyck, Cornelius van Eesteren y Jacoba Mulder crear toda una nueva serie de espacios de recreo y juego integrados en pequeños intersticios del tejido urbano del centro histórico de Ámsterdam, sin necesidad de establecer expresamente un área *ex novo* para ellos.

Se trataba de parques no promovidos por la administración local sino que partían de un proceso participativo vecinal que implicaba a los ciudadanos y el departamento de Desarrollo Urbano de Ámsterdam, creando una red que permitía una reconstrucción social que llegó a contar con setecientos espacios de juegos.

En el fondo, Van Eyck, van Eesteren y Mulder proponían una intervención emocional, tras la dura Guerra mundial y los comienzos de la reconstrucción europea, ésta debía completarse con una reconstrucción anímica, o así lo entendían al proponer la invasión de la ciudad por parte de los niños como sucede “cuando la nieve cae sobre las ciudades”. Con este enunciado querían también exponer un modo de hacer liviano y que llegase a todos los rincones, que apenas supusiese más que la limpieza de los solares, la instalación de juegos para niños diseñados por ellos y la construcción de algunos elementos de urbanización como pavimentos y areneros.

No existía una vocación por rehabilitar el paisaje urbano en términos de reconstrucción material, la vocación de los *Playgrounds* era reutilizar aquellos espacios abandonados por la dolida memoria colectiva en espacios de juego y optimismo manteniendo una importante relación con el olvido como estrategia, o al menos, provocando la construcción de un recuerdo inmediato que aliviase la memoria doliente de la



Playgrounds en Ámsterdam en 1961 de Roode y Lefaivre, Aldo van Eyck: *The Playgrounds and the City*, NAi Publishers, Rotterdam, 2002.

guerra.

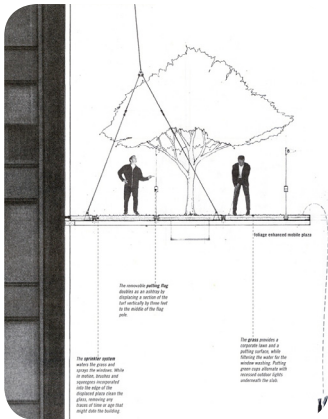
Sin embargo, la seriación propuesta por van Eyck en sus más de setecientos *Playgrounds* dotó al entorno de significado, creó una red de lugares reconocibles en la ciudad, capaces de potenciar o adaptarse a los cambios que suelen ocurrir a lo largo del tiempo. Los *Playgrounds* quedaron finalmente inscritos en el paisaje urbano a través de la repetición, reordenación, renovación y asociación de los distintos juegos. Redescubriendo de algún modo también el paisaje urbano. Al proponer los juegos como elementos repetibles en infinitas combinaciones, van Eyck crea un código reconocible en la ciudad, y la extensa implantación convierte los *Playgrounds* en una red de espacios encontrados.

El éxito de los *Playgrounds* se constata por el intenso uso que generó y por la rápida multiplicación que tuvo por toda la ciudad debido a las numerosas peticiones populares pidiendo la implantación de nuevos *Playgrounds* en sus respectivos distritos. La rápida apropiación y proliferación de estos espacios encontrados demuestra la función social que han ejercido en la vida cotidiana de los ciudadanos de Ámsterdam, como ilustran los treinta años que se han seguido implantando por toda la ciudad, alcanzando un nivel muy profundo de cotidianeidad e identidad con el lugar y los usuarios.

Intervenciones como las de Gordon Matta-Clark y Aldo van Eyck nos recuerdan la existencia de espacios latentes en nuestra ciudad, la reutilización de las infraestructuras obsoletas, de los solares abandonados, de porosidades de la ciudad y el territorio que han establecido una relación de esponjamiento con la masa construida se ofrece como posibilidad encontrada de lugares de disfrute y expansión no planificados pero ya asumidos como espacios libres por las relaciones establecidas a lo largo de años. Espacios encontrados donde reconocer potencialidades, donde estar atento a la ambigüedad del negativo que queda entre la estructura hegemónica de la ciudad, en los márgenes como lugares de creación y de vida, imaginando ocupaciones y relaciones diversas para estos espacios ocultos. Lugares desde donde mirar la realidad desde una nueva perspectiva, con otra escala y estableciendo distintas relaciones con el medio físico.

Esta nueva visión desde el margen trastoca la relación de los habitantes con los espacios olvidados de su ciudad, una representación de la ciudad que atendiera a esta situación difusa habría de llenarse de adherencias casuales, que matizarían el tradicional parcelario de calles y propiedades. En la trama densa, estos lugares híbridos son susceptibles de ser compartidos como espacios de resonancia, lugares de encuentro de la ciudadanía. El espacio público de la ciudad contemporánea no está en realidad donde suele pensarse que está, mejor dicho, no sólo allí. Existe un amplio catálogo de espacios entre lo público y lo privado que se activan con la presencia de los grupos humanos que los ocupan, superficies con propietarios privados pero con servidumbres públicas que podrían ser incorporadas a la ciudad, en el común provecho, mediante mecanismos que permitan simultaneidad de usos u ocupaciones en horarios alternativos. El extrañamiento que produce en el ciudadano la naturaleza del espacio encontrado trastoca las relaciones entre el usuario y la arquitectura. ¿Cómo reaccionaría un individuo si al despertar y abrir la ventana de su habitación encontrase el solar baldío y lleno de escombros que veía cada mañana convertido en un hermoso jardín?

En el Soho neoyorquino de vidas paupérrimas y mentes efervescentes de los años setenta, Matta-Clark propuso la idea de los jardines “relámpago”, según la cual artistas y paisajistas debían reunirse por la



Lewis, Tsurumaki y Lewis, Mies on a beam, Nueva York, 1998



Sternfeld, Joel, Liz Christy Garden, Bowery and Houston Streets de Sweet Earth: Experimental Utopias in America, New York, 2005

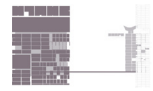
noche en un solar vacío y trabajar hasta la salida del sol, de manera que cuando los vecinos se despertasen, encontrasen un hermoso jardín nuevo donde antes sólo había basura y desechos. La acción artística proponía el descubrimiento de los espacios en desuso de la ciudad entendiendo éstos como lugares potenciales de creación y vida. Lugares latentes, no intervenidos por la gestión oficial de la ciudad, que podían ser incorporados a la red espacios públicos a través de una intervención ligera.

En la propuesta de Matta-Clark adivinamos no sólo la intención de reconvertir el uso de un espacio abandonado, acción ya de por sí sugerente que habla de la acción civil directa frente a la especulación, existe en la estrategia “relámpago” una vocación por provocar la sorpresa de los ciudadanos, por observar cómo reacciona el individuo ante una realidad cotidiana que ha cambiado sorpresivamente y que requiere un nuevo modo de relación. Podemos imaginar a Matta-clark agazapado, esperando al amanecer que las persianas de los cientos de huecos de las fachadas de los edificios comenzasen a desperezarse y a abrirse completamente ante la sorpresa del nuevo jardín “relámpago”.

Él y su amigo Robert Smithson compartían también la idea de los jardines móviles plantados sobre las barcas del río, que podían ser desplazados flotando a diferentes vecindarios alrededor de la isla de Manhattan. Esta acción comparte la búsqueda de la capacidad de sorpresa y el encuentro de una nueva relación; un vecino del puerto industrial de Chelsea quedaría boquiabierto al poder disfrutar de un “trozo” de Central Park en el otoño de 2005 cuando finalmente se llevó a cabo tras la muerte de Smithson. Antes, en 1998, Lewis, Tsurumaki y Lewis nos recordaban desde *Pamphlet* cómo el espacio encontrado, si no existe, puede ser creado, provocando la sorpresa deseada en el ciudadano, y como la barcaza de Smithson, una serie de góndolas descolgadas del Seagram que utilizarían el muro cortina como raíles permitirían ofrecer un trozo de parque y ocio a las oficinas neoyorquinas.

Aquellos años setenta en Nueva York supusieron el comienzo del cuestionamiento ciudadano y artístico de las políticas espaciales de la ciudad contemporánea. Acciones como los jardines “relámpagos” de Matta-Clark iniciaron la observación del espacio olvidado como áreas de la ciudad en sombra que podían ser desveladas y puestas al servicio del ciudadano. En 2005 el fotógrafo neoyorquino Joel Sternfeld llevó a cabo una fotografía de su serie *Sweet Earth: Experimental Utopias in America*, titulada *Liz Christy Garden, Bowery and Houston Streets*. La fotografía mostraba el primero de los jardines de Liz Christy, una artista del Lower East Side que colaboró con Matta-Clark, que comenzó con un grupo de amigos a limpiar y ocupar una esquina de las calles Bowery y Houston en Manhattan. Intelectuales, artistas, arquitectos, maestros y estudiantes, jubilados y parados pusieron su tiempo y talento al servicio de la causa. Cuando los vecinos encontraban un espacio libre, enseguida el grupo, autodenominado *The Green Guerrillas*, encontraba la posibilidad de otro jardín para la comunidad. Dichos solares pasaban a formar parte del sistema de espacios verdes de cada barrio siendo gestionado y cuidado por los propios vecinos. Este sistema de espacios urbanos reciclados llegó a contar con más de setecientos solares abandonados distribuidos por todos los barrios de Nueva York, tan diversos como el Bronx, Harlem, Manhattan o Brooklyn.

Aún hoy podemos encontrar varias decenas de estos jardines por Manhattan, los vecinos los observan con indiferencia y se reúnen en ellos los domingos para mantenerlos. El valor de la iniciativa de *The Green Guerrillas* tiene una clara lectura social que ha permitido mantener estos jardines a lo largo de los años, incluso la propuesta se ha institucionalizado al quedar incluida dentro los programas *Parks & Re-*



Sternfeld, Joel, Walking the High Line, Nueva York, 2001

creation del ayuntamiento de Nueva York, y el ejemplo ha cundido en otros lugares, como en el cercano caso de la Huerta del Rey Moro en el barrio de San Julián en Sevilla, donde grupos vecinales desarrollan diversas actividades como respuesta a la presión inmobiliaria que amenaza este vacío catalogado como Bien de Interés Cultural. Sin embargo, además del interés social de estas propuestas, podríamos resaltar de las acciones artísticas de Matta-Clark, Christy o Sternfeld su exploración de la capacidad de sorpresa que supone la reutilización de estos fragmentos de ciudad ocultos, en ellas se subraya el momento crítico donde un espacio obsoleto se convierte en un espacio deseado recordando la perplejidad que surge en el ciudadano ante el nuevo significado y las nuevas relaciones que se establecen.

Treinta años después de *Sweet Earth: Experimental Utopias in America* y de que el último tren recorriese *The High Line*, una antigua línea para trenes de mercancías de mil novecientos metros de largo que recorría el lado oeste de la zona sur de Manhattan y que hoy permanece abandonada, Joel Sternfeld lleva a cabo su trabajo *Walking the High Line* en el cual fotografía la antigua vía de mercancías que aparece hoy invadida por la vegetación exuberante proporcionando la ilusión de grandes parques flotantes en la ciudad de Nueva York que ocupan los espacios vacíos y abandonados de la ciudad. Como si *The Green Guerrillas* y Gordon Matta-Clark hubieran triunfado finalmente, las fotografías de Joel Sternfeld subrayan la posibilidad de reutilización de las infraestructuras obsoletas, de los solares abandonados, de porosidades de la ciudad y el territorio que han establecido una relación de esponjamiento con la masa construida y que se ofrecen como posibilidad encontrada de lugares de disfrute y expansión no planificados pero ya asumidos como espacios libres por las relaciones establecidas a lo largo de años. En ambos trabajos, *Sweet Earth: Experimental Utopias in America* y *Walking the High Line*, Sternfeld fotografía un espacio encontrado, a partir del hallazgo del vacío infrautilizado, uniendo ambas experiencias a través del tiempo.

La visión que Sternfeld ofrece en 2001 de apropiación de una infraestructura abandonada es recuperada en 2004 por el equipo de arquitectos neoyorquinos Field Operations y los también arquitectos Diller & Scofidio junto al artista Olafur Eliasson. Bajo el título de *The High Line, Phase I*, proponen la reutilización de *The High Line* como un instrumento post-industrial de ocio a partir de la belleza encontrada y extraña que presenta esta infraestructura como ellos mismos relatan:

“El proyecto plantea proporcionar respuesta a las necesidades efímeras, oportunidades y deseos provocados por este contexto, la experiencia lineal del nuevo paisaje de The High Line quedará marcada por la lentitud, la distracción y el carácter de “otro mundo” que preserva su condición extraña y salvaje, permaneciendo siempre inacabada a través de un crecimiento emergente y cambiante a través del tiempo.”

Al igual que los fotógrafos Bern y Hilla Becher ofrecieron una mirada sobre elementos fabriles, silos y depósitos que anticipaba el nacimiento de una sensibilidad hacia el patrimonio industrial, las fotografías de Sternfeld y la propuesta de Field Operations suponen una sugerente y premonitoria visión sobre las infraestructuras y las comunicaciones considerándolas una lección más de anatomía contemporánea e inquietan sobre su futuro y posible reutilización una vez hayan quedado en desuso.

Podemos observar estos lugares abandonados, recovecos parcelarios y fragmentos olvidados de las



Almarcegui, Lara, Guía de descampados de la ría de Bilbao, dársena de Axpe, Bilbao, 2008

ciudades como espacios latentes a la espera de ser activados mediante la ocupación provechosa por parte de los ciudadanos. Espacios potenciales que pueden ser incorporados a la ciudad entendidos como una extensión de la red de espacios públicos, transformando la relación de la ciudad planeada sobre sus propios retales y obsolescencias como lugares de encuentro y actividad de apropiación ágil por parte de los ciudadanos.

En una línea de trabajo parecida a la de Joel Sternfeld en *Walking the High Line* la artista Lara Almarcegui desarrolla su *Guía de descampados de la Ría de Bilbao* en la cual lleva a cabo un exhaustivo trabajo de catalogación de diferentes solares vacíos de la periferia de la ciudad de Bilbao que son observados como paraísos de libertad para la vegetación y los usuarios y que permiten otra forma de ver cómo cambia la ciudad.

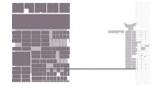
Esta guía de terrenos vacíos constituye un recorrido por la industrialización de la ciudad, su crisis y su reconversión. A pesar de la aparente neutralidad del trabajo, el mismo soporta un importante peso crítico. Huelga decir que la crisis industrial de la década de los ochenta provocó el cierre y la modernización de importantes industrias del entorno de la ría, circunstancia que ha sido aprovechada para recuperar sus márgenes una vez trasladadas las actividades portuarias hacia la bahía exterior. En esa transición se han producido la creación espontánea de terrenos baldíos, que se han quedado ahí, latentes, y esos han sido los que ha recogido la artista para este trabajo.

“Un descampado es un terreno sin construir que no corresponde a un área natural definida, ni a un parque o jardín. A menudo, los descampados son lugares inútiles que han quedado olvidados entre nuevas comunicaciones o son el resultado del cierre y la retirada de instalaciones industriales que han dado lugar a amplias brechas vacías. Su principal interés reside en que son algunos de los pocos lugares de la ciudad que no corresponden a la realización de un diseño, aunque sí tienen propietario, y su existencia se relaciona con planes de urbanismo del futuro o del pasado que, por diversas razones, están detenidos. Los descampados son lugares donde casi todo es posible porque en ellos no hay nada. A menudo, en los descampados la naturaleza es muy salvaje. Algunos de los descampados de la Ría de Bilbao son paraísos de pájaros y se pueden utilizar para la observación de animales y plantas. Como los descampados carecen de mantenimiento, en ellos se pueden ver procesos naturales de decadencia, mezcla y entropía que afectan a todos los lugares y edificios pero que en el resto de la ciudad se esconden.”

Lara Almarcegui

Quizá Almarcegui desconozca el tratado que el naturalista Richard Fitter publicó en 1945 titulado *London's Natural History* y en el cual describía la fauna y flora que emergió con profusión en los solares londinenses resultantes de los bombardeos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, pero ambos coinciden en observar estos vacíos como paraísos de libertad para la vegetación y los usuarios que permiten otra forma de ver cómo cambia la ciudad.

Frente a los procesos de *gentrificación* y *musealización* de las ciudades, la protección paranoica de sus intersticios y del entendimiento de la misma como un tablero de juego donde todas las funciones están

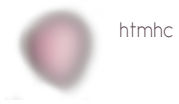


predeterminadas, se revelan especialmente oportunas estrategias de descubrimiento y puesta en valor de lugares al margen, de reconocimiento y posesión de espacios olvidados que actuarían como un *acto de insumisión espacial*. Podemos observar estos lugares abandonados, recovecos parcelarios y fragmentos olvidados de las ciudades, como espacios latentes que una vez reconocidos transformen la relación de la ciudad planeada sobre sus propios retales y obsolescencias, como lugares de encuentro y actividad de apropiación rápida por parte de los ciudadanos que señalen el momento crítico donde un espacio obsoleto se convierte en un espacio deseado.

El descubrimiento que determina en la mayoría de los casos la decisión de la intervención remite a un proceso abierto, a la espera de lo que pueda acontecer, que nos obliga a mantenernos con los ojos como platos dispuestos a observar lo que no es evidente. El hallazgo azaroso no lo es tanto en la medida que no se descarta trabajar con lo existente, aunque sea un desperdicio, u ocupar un recoveco aunque sea residual. El descubrimiento llega por la comprensión de los distintos significados que nos ofrece el espacio encontrado. La reincorporación a nuestro mundo material y cultural de los espacios que permanecen ocultos requiere de una nueva mirada capaz de situarlos en un nuevo contexto y de establecer lecturas desplazadas de su anterior vida. Significados, tiempos y relaciones, consideraciones sobre la ciudad que se repiten sin cesar, cada vez con una nueva interpretación, definiciones que sólo pueden alcanzar un significado concreto a través de quien descubra los espacios velados que la ciudad hegemónica posee y los vuelva a situar en el mundo a través de su interpretación. Ideas como empezar de cero, tabula rasa o destrucción se antojan insuficientes; hacer y volver a hacer, redescubrir y repensar las cosas, nuestro universo es una acumulación y todo tiene que ver con todo, el descubrimiento desde la nada es irreal y el vacío una ficción, siempre habrá habido algo que está por encontrar.

[REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS]

- AA.VV., *Catálogo PhotoEspaña 2006*, Ministerio de Cultura de España, Madrid, 2006.
- AA.VV., Team 10, 1953-81, *In search of a Utopia of the present*, NAI Publishers, Rotterdam, 2005.
- ALMARCEGUI, Lara, *Descampados, solares y demoliciones en Arquitectos nº 182*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 2007.
- ALMARCEGUI, Lara, *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Sala Rekalde, Bilbao, 2008.
- BARTELSTONE, John, *Robert Smithson: Floating island to travel around Manhattan Island en Pasajes de Arquitectura y Crítica nº 73*, América-Ibérica, Madrid, 2006.
- BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena y LLUL LLOBERA, Paula, *Guía de buenas prácticas: Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*, Fundación NMAC, Cádiz, 2002.
- CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Alianza editorial, Madrid, 2007.
- CANTZ, Hatje, *Acconci, Holl, Storefront for Art and Architecture*, Kunsthauus Bregenz, archiv kunstarchitektur, Bregenz, 2000.
- CHÁVEZ, Brenda, *Territorios urbanos protegidos en El País de 2 de enero de 2008*, Prisa, Madrid, 2008.
- CRAWFORD, Jane, *Gordon Matta-Clark. A Utopian Community: Soho During the 1970s*, Documenta 12 magazines, Kassel, 2007.
- DE ROODE, Ingeborg y LEFAIVRE, Liane, *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, NAI Publishers, Rotterdam, 2002.
- DILLER + SCOFIDIO y FIELD OPERATIONS, *The High Line, Phase I en a+t In Common I*, a+t ediciones, Barcelona, 2005.
- DUCHAMP, Marcel, *A proposal of Ready-mades en The Writings of Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet y Elmer Peterson, Oxford University Press, Nueva York, 1973.
- HOLL, Steven, *Galería Storefront en El Croquis Nº 78*, El Croquis editorial, Madrid, 1996.
- LEWIS, David J., LEWIS, Pau y TSURUMAKI, Marc, *Situation normal en Pamphlet Architecture nº 21*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998.
- LIGTELIJN, Vincent, *Aldo van Eyck: Works*, Birkhäuser, 1999.
- MOURE, Gloria, *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.
- STERNFELD, Joel, *Walking the High Line*, Steidl, Göttingen, 2001.



SUSSMAN, Elizabeth, Gordon Matta-Clark: You are the measure, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2007.

TOMKINS, Calvin, Duchamp, Anagrama, Barcelona, 1996.