

VISIBILIDAD E INTER- FERENCIA EN LAS PRÁCTICAS ESPACIALES

ÿ

BRUMARIA

DANIELLA BLEJER
OLIVER DAVIDSON
HUGO LÓPEZ-CASTRILLO
EUGENIO SANTANGELO
(Eds.)

Cristian Aravena
Ricardo Caballero
Darío Corbeira
Montserrat Rodríguez
Luis Enrique Escamilla
Forensic Architecture
Concepción González
José Hamra
Renzo Martens
Yermain Méndez
Carles Méndez
Hortensia Mínguez
Carme Nogueira
Iván Peñoñori
Pablo Posada
José Antonio Sánchez
Diego de Santiago
SUPERFLEX

17,

TÍTULO *Visibilidad e interferencia en las prácticas espaciales*

EDITORES Y COMPILADORES

Daniella Blejer, Oliver Davidson,
Hugo López-Castrillo y Eugenio Santangelo

TRADUCTOR

Oliver Davidson (de los textos de Forensic
Architecture, Renzo Martens y SUPERFLEX)

AUTORES

Cristian Aravena, Daniella Blejer,
Ricardo Caballero, Darío Corbeira y
Montserrat Rodríguez, Oliver Davidson,
Luis Enrique Escamilla Frías,
Forensic Architecture (Ariel Caine),
Concepción González, José Hamra Sassón,
Renzo Martens, Yerman Méndez Martínez,
Carles Méndez y Hortensia Mínguez,
Carme Nogueira, Iván Peñoñori,
Pablo Posada Varela, Diego de Santiago Delfín,
José Antonio Sánchez, Eugenio Santangelo y
SUPERFLEX (Barbara Steiner y Daniel McClean)

BRUMARIA + 17,

COEDITAN

Brumaria
Santa Isabel 28,
28012 Madrid, España.
brumaria@brumaria.net

17, Consultoría, S. C.
Benito Juárez 35-1, Colonia
El Carmen - Coyoacán,
Ciudad de México, México.
editorial@17edu.org

DIRECTORES

Darío Corbeira (Brumaria)
y Benjamín Mayer Foulkes
(Diecisiete)

COORDINADORES

EDITORIALES
Hugo Coria (Brumaria)
y Salomé Esper (Diecisiete)

DISEÑO

Brumaria

COLECCIÓN

Brumaria Uno, nº 60
Colección Diecisiete, nº 10

ISBN

978-84-121107-5-3 (España)
978-607-98039-6-4 (México)

DEPÓSITO LEGAL

M-14948-2020 (España)

IMPRENTA

Fragma (Madrid, España)

ESTA EDICIÓN

1ª edición (febrero, 2021)

VISIBILIDAD E INTERFERENCIA EN LAS PRÁCTICAS ESPACIALES

TABLA DE CONTENIDOS

PREFACIO	11
BLOQUE I – COORDENADAS EL ESPACIO COMO DISPOSITIVO MNEMÓNICO, HISTÓRICO Y POLÍTICO	
LOS LÍMITES DE LA FICCIÓN José Antonio Sánchez	25
CARTOGRAFÍAS DE LA DESOLACIÓN: DE AUSTERLITZ A CONSTITUCIÓN Daniella Blejer	45
CONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS AFECTIVOS: VISIBILIZAR LA MEMORIA PARA (RE)HABITAR LUGARES Carles Méndez y Hortensia Mínguez	77
MIRADA Y CENSURA: ¿OBJETOS ÉTICOS? Darío Corbeira y Montserrat Rodríguez	105
UNA POSIBILIDAD SE DISUELVE: HIPERCARTOGRAFÍAS DIGITALES Oliver Davidson	141
MODELO PARA ARMAR Y VIGILAR Ricardo Caballero	155
GROUND TRUTH Forensic Architecture (Ariel Caine)	171

**CONSTRUCCIÓN
DE ESPACIOS
AFECTIVOS:
VISIBILIZAR LA
MEMORIA PARA
(RE)HABITAR
LUGARES**

**CARLES MÉNDEZ
Y HORTENSIA MÍNGUEZ**

El tiempo del espacio en el arte

Nuestra relación experiencial con el tiempo, en el contexto hipermoderno en el que vivimos, ha cambiado profundamente en las últimas décadas. Hoy nos vemos sometidos a un proceso de aceleración constante de acontecimientos, tanto por el alcance de los medios como por la disolución de nuestra vida física en un mundo virtual. Nuestras sociedades de consumo se encuentran imbuidas en el capitalismo avanzado, en la fugacidad de las tendencias, en la dominación de lo efímero: «una sociedad cada vez más volcada hacia el presente y las novedades que trae, cada vez más regida por una lógica de seducción pensada bajo la forma de hedonización de la vida accesible a todas las capas sociales»¹. Una presenticidad tendente al autocentrismo y al ensimismamiento de sus propias dinámicas: de recogimiento narcisista que cambia también nuestra relación con el pasado, el auge de la virtualidad y el empobrecimiento de la relación emocional con el mundo sensible. Un momento que determina también nuestra relación con el pasado, instantes que viven en el deseo de una recuperación incesante de formas pretéritas, que se perpetúan cíclicamente como novedades inauténticas, como ficciones novedosas hijas del *remix*, del *sampleo* y la *mixtura* de ideas, épocas, procedimientos, materiales, narrativas y una larga lista de posibilidades semánticas e hibridaciones en potencia.

Las expresiones artísticas no solo no pueden ser ajenas a su época, sino que el arte siempre ha estado interesado en el tiempo, su conceptualización y su representación. Y más en este presente, cuando «este

1. Gilles Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 25.

mundo, hoy, es exageradamente bello»². De esta manera, los artistas, para sus producciones, obedecen a búsquedas ontológicas del tiempo, pero un tiempo finito, en el ejercicio que ocurre dentro del ciclo vida-muerte y su relación con el pasado, el presente y la visualización del futuro. Así, frente al triunfo de la aceleración de este mundo hipermoderno y el imperio «del inmediatez y el cortoplacismo»³, el arte pretende dar voz a la fugacidad del tiempo transformando o documentando el espacio circundante, así como mostrar aquello inalterable dentro del presente continuo y cambiante en el que se encuentra; aquello que, de alguna forma, perdura⁴. De hecho, la misma historia del arte nos enseña que una de sus hazañas es superar el tiempo consumado por la vida biológica con cada uno de sus fervientes intentos por añadir a nuestro frágil universo humano otras entidades, otras formas que «ostentan» o, al menos, «simulan» ser inmunes al tiempo dentro de un espacio de coexistencia.

Estos esfuerzos hicieron sus primeras apariciones en las ágiles pinceladas del impresionismo de finales del siglo XIX, representando la espontaneidad directa del mundo a través de la luz sobre los objetos, una luz que se fugaba dejando impresiones momentáneas en la realidad sensible. Le siguieron infinidad de artistas generacionalmente distantes como Alexander Calder, Damien Hirst, Antoni Muntadas, Hans-Peter Feldmann, Doris Salcedo, Christian Boltanski, On Kawara, Miyako Ishiuchi y Joanna Przybyła. Todos ellos son exploradores del movimiento, del cambio y la transfiguración de la materia en vida, en degradación constante, a la par que poetas y cultivadores de la muerte (olvido), de la memoria⁵ y del recuerdo (la vida).

2. Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2007, p. 10.

3. Jesús Martín-Barbero, «Estéticas de Comunicación y políticas de la memoria», *Calle 14*, nº 17, 2015, p. 18.

4. Zygmunt Bauman, *Arte líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007.

5. Memoria entendida como el proceso cognitivo y psicológico que no solo almacena información acerca de nuestro pasado, sino que además nos permite recuperar voluntaria o involuntariamente aquello que almacenamos (Cfr. S. Ballesteros, «Memoria humana: investigación y teo-

Sin duda, son tenaces combatientes contra la aceleración del tiempo en nuestro contexto posmoderno.

Ad hoc con el ímpetu de estos artistas, se hace patente que durante el último siglo ha habido un culto a la memoria que sigue la estela de la coyuntura global que Candau llama «mnemotropismo»⁶: un deseo incontenible por hablar del pasado para poder otorgarle «sentido(s) a nuestro presente»⁷, efecto sintomático de nuestro tiempo, en el que el ejercicio de la recuperación, la activación, revisitación o redescubrimiento de la memoria sustentan la necesidad de dejar de olvidar, de fosilizar momentos que, si bien no suelen ser fieles, otorgan vínculos e identidades individuales o colectivas. Las expresiones artísticas no solo manifiestan el paso del tiempo y la persistencia del olvido en su vivir espacialmente, sino que también se enfrentan a la crianza de sujetos impacientes y aislados de su cultura e historia, además de la superproducción de objetos de consumo, desde otras prácticas y otras búsquedas que perpetúen alguna clase de memoria social⁸.

El deseo de recuperar la memoria y reavivar el ciclo de vida de espacios arquitectónicos abandonados no es un tema ajeno al arte. Más bien al contrario, el arte como herramienta mnemotécnica nos advierte de la necesidad humana de recuperar los ciclos de vida de espacios consumidos y ahondar —a través de los recuerdos de cuando estos eran lugares habitados— en su acontecer, en lo que son y fueron,

ría», en *Psicothema* 11, n.º 4, 1999, pp. 705-723, disponible en: www.agingandcognitionlab.com/attachments/article/87/Ballesteros.Psicothema%201999.pdf. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2018. «Hablar de la memoria supone aludir a un proceso social en el que se condensa historicidad, tiempo, espacio, relaciones sociales, poder, subjetividad, prácticas sociales, conflicto y, por supuesto, transformación y permanencia», E. Kuri, «La construcción social de la memoria en el espacio: una aproximación sociológica», en *Península* 12, núm. 1, 2017, p. 11.

6. Joel Candau, *Antropología de la memoria*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

7. Alexis Pinilla Díaz, «La memoria y la construcción de lo subjetivo», *Folios* 34, 2011, p. 16.

8. «De acuerdo con Halbwachs, en contraste con la historia, la memoria es un proceso vivo, inconcluso, polimorfo, que se distingue por su multiplicidad, de modo tal que, como bien apunta, hay tantas memorias colectivas como grupos sociales». De hecho, «según este pensador, la dinámica de rememorización es posible gracias a un conjunto de dispositivos, los marcos de la memoria, a saber: el espacio, el tiempo y lenguaje», Kuri, *op. cit.*, p. 11. Cfr. Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Anthropos, Madrid, 2004.

pues es primordial aceptar al espacio como una situación, como algo que acaece y acaece como constructo social desde diferentes aristas.

Asimismo, desde la perspectiva de la arquitectura es conocida la diversidad de discursos poético-conceptuales —desde Bachelard⁹ a Pallasmaa¹⁰— que edifican la comprensión de los espacios habitados como la extensión misma de nuestra conciencia experiencial del mundo en el paso del tiempo. En este sentido, los artistas formulan diferentes espacios afectivos a partir de integrar los recuerdos, las imágenes, los rituales, ritmos, secretos y privacidades, e incluso identidades, expuestas en la superficie de esos lugares¹¹.

Así, algunos artistas contemporáneos, como veremos, recuperan la memoria histórica y colectiva de este tipo de espacios bajo la premisa de que son territorios de/en disputa contra el paso del tiempo —y por ende, del olvido— sujetos a la alienación de la fugacidad temporal del mundo globalizado y sus circunstancias sociopolíticas. Recuperan estos espacios al tomar como principio rector la metáfora, pues establecen una relación analógica entre los muros de dichos espacios arquitectónicos con la piel humana, esa membrana que separa liminalmente nuestro cuerpo¹² del espacio exterior que nos rodea. Al cabo, las arrugas, las cicatrices, son huellas que narran el pasado

9. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2000.

10. Juhani Pallasmaa, *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016.

11. Pallasmaa decía que: «El hogar no es un simple objeto o un edificio, sino un estado difuso y complejo que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente. El hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día», *op. cit.*, p. 18; «es donde escondemos nuestros secretos y expresamos nuestro yo privado», *ibid.*, p. 26; «un «refugio del cuerpo, la memoria y la identidad», *ibid.*, p. 98.

12. Finalmente, el cuerpo es nuestra herramienta principal para relacionarnos con el mundo. No es de extrañar que Pallasmaa (1996) hablase de la arquitectura como esos espacios construidos que debemos cimentar con miras a generar sensaciones y experiencias multisensoriales auténticas, pues de alguna forma, terminan siendo la extensión física de nuestro propio cuerpo a la par que de nuestra mente, psicológica y espiritualmente hablando. Decía Pallasmaa que «el significado primordial de un edificio cualquiera está más allá de la arquitectura; vuelve nuestra conciencia hacia el mundo y hacia nuestro propio sentido del yo y del ser. La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, esta es la gran función de todo arte significativo», *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 11.

de las superficies y, por ende, de los lugares que, tras haber sido deshabitados, esperan silenciosamente a ser recuperados por la misma sociedad que los relegó al abandono y a la proclividad del derrumbe.

De este modo, en el presente texto hablaremos de tres artistas contemporáneos, quienes en relación con el habitar nos ayudan a replantear la «decrépita» funcionalidad del espacio interior de lugares abandonados para rediseñarlos a partir de la búsqueda y la recuperación de la memoria que permite contener imaginación y tiempo almacenado. Esta acción, como invocación de objetos y lugares que se desvanecían en el mundo fenoménico por su uso y consumo, converge en obras que engrandecen la memoria del mundo: luchan por escapar de la mortalidad humana¹³ y alejarse del metabolismo de la vida. En suma, artistas que han conseguido diseñar diferentes tipos de estrategias de resistencia a partir de las cuales, básicamente, recuperan espacios abandonados para tornarlos «lugares de memoria» —desde la perspectiva de Pierre Nora¹⁴—, en aras de visibilizar —tanto a nivel perceptivo como simbólico— la historia acumulada de las cosas, de los espacios. Un intento por respirar eternidad.

Thomas Kilpper y la recuperación sociohistórica del espacio

En primer lugar, presentaremos la producción del alemán Thomas Kilpper (Stuttgart, 1956), uno de los artistas que más proyectos de recuperación de espacios abandonados ha producido gracias a diferentes instalaciones gráficas y de intervención urbana basadas en la memoria histórica del espacio. El proceso creativo de Kilpper inicia

13. Si nuestra época es característica por la desconstrucción de la inmortalidad en una sucesión de episodios del mundo que establecen nuestro estar en él (Cfr. Bauman, *op. cit.*), veremos también cómo la conclusión de ese habitar no es el límite del espacio, sino que este también resiste a los estatutos del envejecimiento, el olvido y la desaparición a través de la construcción artística de acontecimientos singulares e irrepetibles.

14. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, París, 1984.

con una exhaustiva indagación sobre los sucesos y experiencias que acontecieron en estos lugares, generalmente edificios ahora abandonados o a punto de ser demolidos. No solo le interesa cuándo fueron construidos o quiénes transitaron estos espacios, sino que también rescata la ideología que albergaron, los rostros que en ellos habitaron, su presencia política en cualquier cambio histórico-social, las causas de su desatención, el papel social que desempeñaban, etcétera. El autor, posteriormente, persigue el contacto directo con el espacio: se encierra en las instalaciones y talla sus suelos —sean de parqué o PVC— con representaciones visuales de su biografía, haciendo alusión por medio de imágenes a la proyección experiencial que envuelve las paredes. Se enclaustra así durante semanas o meses para grabar con gubias y cincel el piso del lugar bajo esa euforia mnemotrópica de la que hablábamos.

En este caso, a través del grabado de las imágenes, Kilpper dialoga con la materia de los espacios y los revive para dejarlos en manos de un nuevo mundo. Las imágenes, ahora talladas de manera permanente en los recovecos de sus suelos, se convierten en cicatrices de una memoria que permanecía suspendida en el lugar, ligeramente velada por el paso del tiempo. Las escenas visibilizan el trasegar de un espacio que fue habitado; inyecta en el presente parte de sus pasados.

Sin embargo, Kilpper va más allá. Las escenas resultantes, los personajes, los textos, anecdóticos y la rememoración visual talladas en las superficies del edificio, son finalmente compartidas con la sociedad. Para ello estampa los relieves como si fuesen xilografías monumentales. Primero entinta los metros tallados de suelo para estamparlos por medio de presión y fricción con la ayuda de un baren o un rodillo gigante —según convenga— sobre grandes telas o papeles. Su objetivo es utilizarlos como estandartes para revestir la verticalidad de los muros e incluso las fachadas de los edificios. Con esta estrategia, además de sitiar el espacio para generar múltiples relatos y diferentes esquemas de lectura, Kilpper construye un diálogo, un puente, entre la memoria de la materia, el lugar y el espacio en



Fig. 1

Thomas Kilpper, *Don't look back* (1998–1999), Frankfurt.

Proceso (izquierda) e instalación gráfica (derecha). Imagen: Cortesía del autor.

relatos visuales que se comunican entre sí y que, a la postre, transforman la memoria del espacio interior en dominio social. De ahí que podamos incurrir en la idea de que Kilpper politiza el espacio al mostrar en su piel parte de su construcción colectiva.

De tal modo, una vez reabiertos los espacios que Kilpper interviene, el artista busca diálogo entre el espacio interior develado y los visitantes. Así, las inauguraciones exigen interacción social, un cruce afectivo entre el presente y el pasado evocado. En ellas vemos cómo las personas transitan sobre las imágenes; pisándolas, a la par que viéndolas, experimentan de otra forma el mundo y redescubren sus identidades sociales, mientras afuera las estampas colgadas en la fachada iluminan las calles y la memoria del pasado que siempre habitó la urbe.

En su intervención gráfica *Don't Look Back* (Frankfurt, 2000), por ejemplo, Kilpper recuperó una cancha de baloncesto —de 300 m²— que fungió durante la Segunda Guerra Mundial como centro de interrogación de la Luftwaffe y, más tarde, como base del servicio secreto de los Estados Unidos. Es decir, pasó de ser un campamento nazi a constituirse como un complejo dedicado a interrogar conspiradores y militantes del gobierno nacionalsocialista. Insinuando esta polaridad, ese radicalismo ideológico sustentado en un mismo habitáculo inquietante y antagónico, Kilpper talló en el parque: *Wo bitte schön kann ich meine Grauwerte wiederfinden?*, que podría traducirse como «Por favor, ¿dónde puedo encontrar de nuevo mis tonos grises?». La frase señala a su vez la esencia metafórica de la xilografía

—una técnica de tallado sobre una matriz de madera para la impresión de imágenes que permite su reproducción gracias al entintado en relieve de su superficie— cuya particularidad estriba en la relación del opuesto entre el hueco y el relieve, entre el vacío y el lleno, el blanco y el negro.

Veinte años después de la caída del Muro de Berlín, la Neuer Berliner Kunstverein, en colaboración con Kilpper, buscó recuperar el Ministerio de Seguridad del Estado (MfS) de la antigua República Democrática Alemana con *State of Control* (2009). En otra época, el edificio sirvió como la sede berlinesa de la policía secreta alemana (*Stasi*), cuya extensión cubría un terreno de 1.600 m². La construcción, por tanto, permitía realizar un recorrido histórico en torno al concepto de represión en Alemania en dos etapas: desde el periodo nazi hasta la caída del Muro (1989-1990) y de ese punto a los acontecimientos del presente. De este modo, es posible leer estas panorámicas desde los conceptos de vigilancia y represión que ejerce el Estado, así como un posicionamiento frente a los sistemas normalizados de injusticia. «Comencé en febrero. El grabado tomó cerca de tres meses y comenzamos la impresión grande en mayo, se abrió el 19 de junio», recuerda Kilpper¹⁵. Los recortes de piso, en los que se mostraba la historia dividida de Alemania en diversas discusiones políticas, proporcionaban el primer acceso público al edificio desde la caída del Muro de Berlín, a la vez que sus estampas tapaban su fachada mostrando a los videntes lo que ocurría en el interior. «Sí, reflejo de 'adentro' a 'afuera'; reflejo mi narración al público. Si un edificio está en desuso, está de alguna manera muerto. No pasa nada, es una situación de parada. Devolverlo a la vida y darle mi huella personal es divertido y posible durante el tiempo que estoy trabajando en el lugar»¹⁶.

15. Thomas Kilpper, «Do Not Let The Past Rest in Peace. Thomas Kilpper in Dialogue with Annette Kierulf», *Kunstjournalen B-post* 9, n.º 1, 2009, disponible en: www.b-post.no/09_eng/do-not-let-the-past-rest-in-peace.-thomas-kilpper-in-dialogue-with-annette-kierulf. Fecha de consulta: 17 de junio de 2018.

16. *Ibid.*



Fig. 2

Thomas Kilpper, *State of Control* (2009) tallado del suelo de linóleo de una antigua sede berlinesa de la policía secreta alemana de 1600 m², Ministerio de Seguridad del Estado (Berlín, Alemania). A la derecha, vista de fachada del edificio con instalación de impresión del suelo. Imágenes: Cortesía del autor.

Volverlo a mirar, documentar su pasado y atestiguar su tiempo, es volver a darle vida, ofrecer cierta justicia social a un espacio y ubicarlo como dispositivo de recuperación y resucitación.

En cuanto a sus últimos trabajos, Kilpper ha ahondado en el desarrollo de proyectos con un enfoque crítico-social, más encaminados hacia la política actual que a cuestiones de rememoración histórica de edificios antiguos. En todo caso, hay que tener presente que Kilpper insiste en que no es un relator de la historia oficial —puesto que esta se encuentra en los libros—, sino un artista que vincula sus propias experiencias con las del espacio con el que trabaja y la sociedad que le

circunda. Así, es notable su intervención en el foso del Teatro Pablo Tobón Uribe, construido en 1967, y que Kilpper intervino en el 2011 a propósito del Encuentro Internacional de Medellín (MDE).

En esta obra, Kilpper se centró en encarnar el contexto político-cultural de Medellín. Para ello, durante los quince días de trabajo recibió a decenas de personas que, al acercarse al teatro, le contaban la memoria colectiva de su tierra y sus propios relatos biográficos, como la hambruna, la desocupación, las intimidaciones y presiones sociopolíticas sufridas por largo tiempo.

Kilpper talló varios de los elementos principales con la ayuda de otros siete artistas que le asistieron en el proceso de tallado y estampación de las piezas. A través de la interrogante «¿Cómo puede superarse el estado de negligencia?», el artista detona la reflexión acerca de la situación de Colombia, e inicia un nuevo trazado que necesariamente vuelve sobre cierto origen sostenido en los relatos de sus ciudadanos, y no en la normalización de la memoria del país. Asimismo, para hilar la historia de Colombia con sus propias experiencias y vivencias personales, Kilpper representó dieciséis rostros que personifican la historia de violencia de Colombia y el estado de negligencia que ha sufrido durante cuarenta años. Rostros como los de Lucy Amparo Oviedo de Arias, en alusión a casos sin resolver, a activistas y sindicalistas asesinados injustamente como Chico Mendes, y defensores de derechos humanos como el médico Héctor Abad Gómez. El cúmulo de rostros que Kilpper enzarza por medio del dibujo de plantas frutales hace referencia a la riqueza floral que perdura en Colombia, así como a sus recuerdos sobre el Valle del Cauca, lugar en el que su abuelo tuvo una plantación.

Estos tres proyectos, *Don't Look Back* (2000), *State of Control* (2009) y *¿Cómo puede superarse el estado de negligencia?* (2011), reflejan cómo un artista como Kilpper extrae lo de dentro hacia fuera —como es en el interior es en la superficie— y visibiliza la historia, los recuerdos depositados en estos espacios interiores, principalmente a través



del poder de la imagen que evidencia una presencia política de tales espacios. Dicho de otra forma, el artista excava en la piel del lugar, presentando en sus porosidades su propio proceso histórico-político, tatuando su biografía sobre el espacio. Una reconstrucción de la identidad a través del contacto con los lugares abandonados que requiere del acercamiento a sus sociedades y el transcurso del tiempo, para dirigirlo nuevamente a la vecindad en la edificación de relatos de ese lugar. Esta hermosa estrategia nos habla de cicatrices, de relatos, de identidades individuales, sociales y comunitarias, pues gracias a estas acciones los espacios abandonados finalmente se modificaron en aras de construir lugares para la memoria/resistencia social, lo que posibilita nuevas relaciones de pertenencia, convivencia e incluso ciudadanía.

Gómez y González, lugares para la memoria y viceversa

Otros proyectos excepcionales de recuperación mnemotécnica a través de estrategias artísticas son los del colectivo conformado por las españolas Patricia Gómez y María Jesús González, artistas ya con una amplia trayectoria en cuanto a los relatos que las memorias de los lugares pueden proporcionar para la construcción del presente. La belleza poética de la obra de Patricia y María Jesús radica en la relación que establecen entre su particular forma de indicar, problematizar y sustraer la memoria concentrada en espacios de aquellos que los habitaron durante un largo periodo de vida —voluntaria o involuntariamente—, y la forma por medio de la cual arrancan la piel de las paredes a través de técnicas murales con el fin de perpetuar su memoria grabada. Hablamos de relatos de prisioneros en las cárceles, de los migrantes y los centros de internamientos en los que se recluyeron; espacios construidos para la transitoriedad de las personas que, finalmente, acaban condensando los deseos, pensamientos, las cicatrices e infortunios de quienes allí permanecieron.

En este sentido, hallamos obras como *Depth of Surface* (2011) en las que las autoras escudriñaron en las más de 700 celdas de la prisión de Holmesburg¹⁷ (Filadelfia, EEUU) que forman diez bloques dispuestos radialmente en torno a un eje central —el perfecto panóptico—, en busca de relatos, dibujos, cicatrices.

Construida en el año 1896, la prisión cumplió su cometido durante casi un siglo, hasta que cerró sus puertas en 1995 y fue lentamente abandonada. Desde entonces, y aunque el deterioro se apoderó de sus muros, todavía son visibles las evidencias de las vidas que pasaron por el edificio, las huellas de las personas que allí habitaron: son reconocibles los escritos y dibujos de los internos (sobre el amor, la libertad, la vida, la muerte, la religión, el arrepentimiento, el perdón, etcétera) que mitigaban el tiempo de cautiverio. Resulta sorprendente, del mismo modo, que la reclusión y el diseño seriado de las celdas no impidiera intentos de personalización de los reclusos, que simulaban un hogar con murales originales, un interior más amable que disfrazara su sensación de aislamiento continuado.

Para la sustracción de la memoria de estos interiores, Patricia Gómez y María Jesús González exploraron la arquitectura y sus relatos a través de un proceso de rastreo, documentación y preservación de las experiencias de los reclusos y oficiales del centro. Su intervención consistió en reunir material fotográfico, registro de audio y arranque de pared a través de transferencia y estampado de la superficie, con lo que crearon un archivo físico (y vivo) de los rastros pasados. Si su proyecto señala la profundidad de la superficie es precisamente porque al observarla, al analizarla, va aumentando su densidad hasta hacerse de un calibre tan angosto que únicamente podemos imaginar sus estratos históricos e hilos narrativos.

17. *Depth of Surface* surge a partir de la invitación de Philagrafika para desarrollar un proyecto de intervención que se ocupara de explorar la arquitectura y la memoria de esta histórica prisión. Cfr. P. Gómez y M. J. González, *Depth of Surface*, disponible en: <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/>. Fecha de consulta: junio de 2018.

De este modo, los habitáculos, ya en proceso de descomposición y corrupción de su superficie, son revisitados por las artistas a fin de analizar el proceso de desaparición —de olvido—, que se apodera del lugar y lo fuerza a desvanecerse:

Al igual que nuestras intervenciones, como si del trabajo de un arqueólogo se tratase, ha sido esta vez la acción conjunta de los agentes ambientales y el paso del tiempo lo que ha acabado por desvelarnos tales decorados. Ilusiones ópticas todas ellas que seguramente sirvieron para mitigar los efectos psicológicos que el tiempo en reclusión llega a producir sobre el condenado. Ilusiones ópticas de las que seguramente se valió el recluso para liberarse de una escenografía alienadora¹⁸.

En esta práctica mnemotécnica, la dimensión histórica y la huella del tiempo son una segunda piel del espacio, reflejada en sus paredes. Una de sus series dentro de *Depth of Surface* se titula precisamente *Second Skin*, en la que la superficie es la protagonista, donde ocurren las cosas; la superficie es, paradójicamente, la sustancia que penetra en nuestra extensión del mundo, el lugar en el que se quedan vibrando nuestras vivencias, que podemos tocar y, por tanto, transformar. Cuando un espacio habitado permanece, aunque haya sido abandonado, transpira un silencio cargado de historias, un mutismo que carga el ambiente del lugar. A eso se refiere Berger cuando la particularidad de un espacio nos hace suspirar «¡Ay, si las paredes hablaran!»: es ese sigilo trágico del tiempo que confabula con el espacio, relatos de los vivientes y de los que marcharon, de los que allí pasaron. Las autoras arrancan «de los muros de una cárcel abandonada ciertas huellas de su memoria inaudible. Unas huellas que son al mismo tiempo retazos de violencia y de dolor humanos»¹⁹.

Siguiendo con la idea de que la piel de los lugares funge como membrana osmótica en la que se implantan nuestras experiencias sobre la

18. Patricia Gómez y María Jesús González, 2008-2017, www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

19. John Berger, «Si las paredes hablaran», en *Proyecto para cárcel abandonada*, Patricia Gómez y María Jesús González (eds.), Explorafoto/DA2, Salamanca, 2010, p. 92.



Fig. 4
Second skin. Cell 805 (2011). Paredes pintadas sobre tela. 600 × 900 cm.
Proyecto *Depth of Surface* en la antigua prisión de Homelburg (Filadelfia, EEUU)
Imagen: Cortesía de las autoras.

arquitectura, las artistas presentan en los espacios mismos la serie *Marks and Scars* (2011), que consiste en 150 impresiones que capturan los detalles de la pared en tela de gasa transparente. Literalmente, arrancan las «marcas y cicatrices» grabadas en la superficie de las celdas, como si de forma metafórica habláramos del espacio ocupado como un cuerpo, pero marcado por diferentes eventos que lo definen e identifican, vínculos específicos en el tiempo que evocan su historia. Así, podríamos pensar, como decía Le Breton, que Patricia Gómez y María Jesús González actúan «sobre el cuerpo para modificar el alma»²⁰; o más bien transportarla a otro lugar; o salvarla, quién sabe. En todo caso, esta relación entre el exterior y el interior, entre la superficie y los relatos —ocurridos en un adentro— permiten amalgamar el objeto que es el interior arquitectónico y los sujetos, los cuerpos entre sí y el mundo, como si todo ocurriera en la carne de las cosas²¹.

Pero, para llegar a percibir esta sangre bajo la piel, es necesaria una extracción dolorosa, estirla hasta arrancarla, desollar la vida para revivirla, pelar lo muerto para otorgarle recuerdo. Representarlo desde la magia de la ilusión no sería suficiente, no se acercaría al caos como lo hace la materia del pasado, que implica importar a nuestro tiempo un órgano y sumergirlo en formol, mostrarlo paralizado en una muerte ahora continuada. Se requiere hacerlo, además, señalando todas las marcas y accidentes del tegumento —como si fueran espejo de lo vivido, la memoria exteriorizada en el objeto—, pues continúa con la lógica de la histórica cicatriz penal, de la huella que registraba en este caso la «conversión del delincuente en mártir», del bandido redimido pero identificado públicamente. En la cicatriz se ponía «de manifiesto el camino hacia la gracia [...] La marca sobre la piel pretende hacer de esta el espejo del alma perversa. Es la encarnación del crimen, signo indeleble de la identidad delictiva. Se trata de grabar en



Fig. 5

Marks and scars (2011). 150 estampas de paredes capturadas sobre tela de gasa transparente. 71 × 45 cm. Imagen: Cortesía de las autoras.

el cuerpo la memoria de las malas acciones, que jamás podrá borrarse; y esta marca de infamia, como la simple fustigación [...], se inflige en público, siguiendo una escenificación similar a la del suplicio»²². La extracción de estas marcas desde la superficie del espacio supone la respiración de su piel, supone que en ella se da un intercambio que asienta matices del pasado, como organismo en comunicación.

Esta extracción de las heridas selladas y los tatuajes sobre los muros, que (re)presenta el vínculo de las vidas con los espacios y del tiempo con las superficies, permite volver a construir estas identidades y presencias cotidianas, aunque sea a partir de fragmentos que esbozan una totalidad siempre incompleta. Posibilita abrir un camino por el cual adentrarse en las diferentes dimensiones de dicho espacio —desde las objetuales hasta las sustanciales—, una senda que no se limita a la materialidad, sino que ofrece un sentir y pensar

20. David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p. 90.

21. Jorge Ferrada, *El cuerpo como arquitectura del sentido (Para una poética de la luz en la obra de Alfredo Jaar)*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2014.

22. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo. Volumen 2. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Taurus-Santillana, Madrid, 2005, pp. 216-217.

esa espacialidad desde la historia de los que allí vivieron. Como una resistencia de las circunstancias.

Otro proyecto arqueológico que rescata un (cierto) tiempo — muchas veces inespecífico—, esta vez desde una perspectiva de reconstrucción política e histórica, es *De Re Muraria* (2013-2014). Su extenso catálogo inicia con una cita del famoso libro de Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, que reza: «Cuanto más rápido nos vemos empujados hacia un futuro que no nos inspira confianza, tanto más fuerte es el deseo de desacelerar y tanto más nos volvemos hacia la memoria en busca de consuelo»²³, Y es que el pasado, y más en la actualidad, parece más estable que nuestro presente. Por eso, para reciclar la historia del modo en el que lo hacen estas dos artistas, es necesario el «afán protector del conservacionista, la tenacidad del coleccionista, la inquietud metódica del archivero y el amor matérico del arqueólogo»²⁴.

De Re Muraria pertenece a la convocatoria «El Vuelo de Hypnos», un «diálogo entre patrimonio histórico y arte contemporáneo que pretende asegurar, estructurar y representar la memoria local mediante la praxis artística, desde una dimensión pública, participativa y democrática que responda a las formas cambiantes de la ciudadanía y su identidad»²⁵. Dentro de esta amalgama de estratos y dimensiones del espacio sensible presentaremos las dos series que lo comprenden: *El Cortijo y la Villa* (2014) y *Los Tiempos del Color* (2013).

En *El Cortijo y la Villa* (2014), las artistas arrancan completamente las habitaciones del Cortijo de Lopera (Córdoba) para posteriormente instalarlas en El Ruedo, yacimiento arqueológico de la villa romana hallado en 1989 y localizado en Almedinilla (Córdoba, España).

23. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, p. 11.

24. Juan López, «Otra manera de contar la historia», en *El Vuelo de Hypnos (VIII). De Re Muraria*. Patricia Gómez y M^a Jesús González, Patricia Gómez y María José González (eds.), Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Almedinilla, 2014, p. 13.

25. *Ibid.*, p. 12.

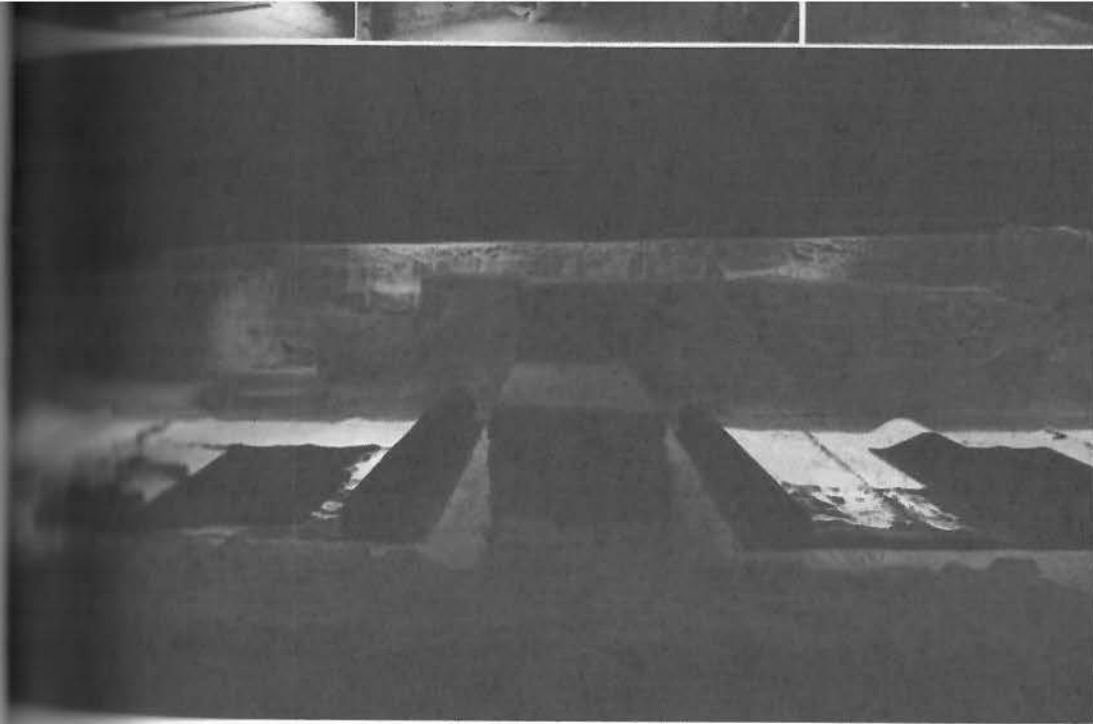


Fig. 6

El Cortijo y la Villa (2013). 4 superficies arrancadas sobre tela negra, 280 × 12000 cm. e instaladas en suelo. Villa Romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Imagen: Cortesía de las autoras.

Se retratan así las trazas y huellas de la arquitectura popular como muestra de un estrato histórico de los restos romanos, donde ambas arquitecturas entran en diálogo como formas de vida ya desaparecidas. Nos damos cuenta, entonces, que recordar implica de alguna manera también olvidar, pues se seleccionan características para abandonar otras de aquello que se recuerda, son pasados cuidadosamente escogidos: «recordar es decidir qué merece ser olvidado»²⁶.

26. Bernat Castany, «Reseña: *Los abusos de la Memoria*. Tzvetan Todorov Barcelona: Paidós, 2000», en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, nº 5, 2009, p. 202.

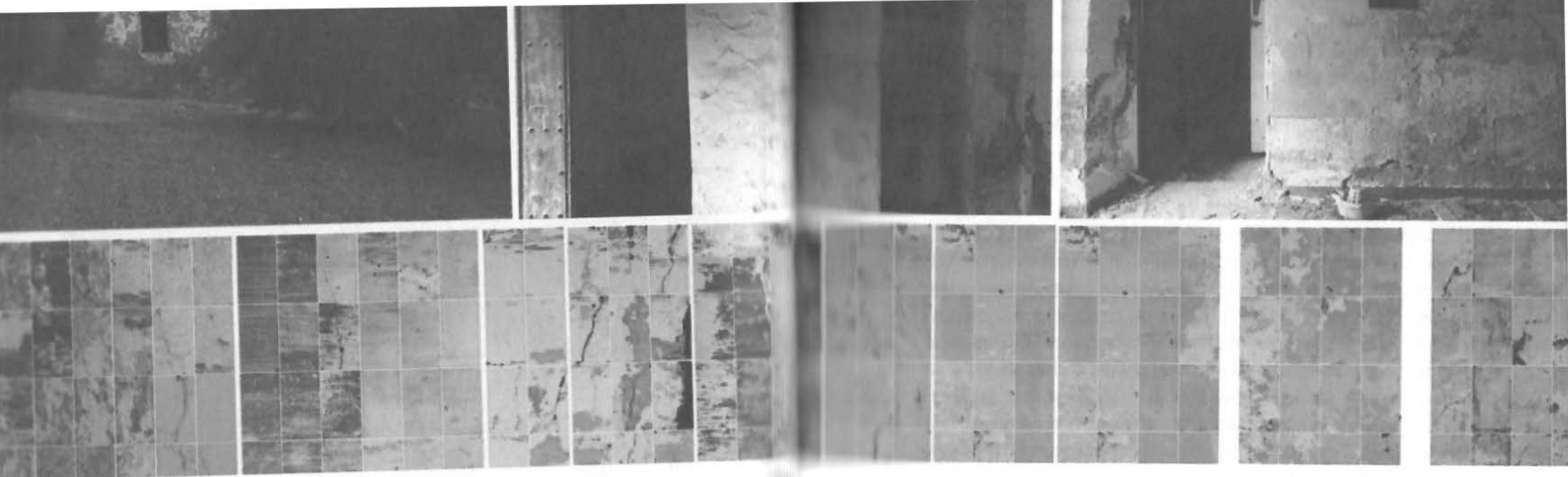


Fig. 7

Los tiempos del Color (2013) Intervención sobre 11 cortijos abandonados de la región de Almedinilla (Córdoba, España) y selección de los 19 mosaicos de color formados por 564 muestras. Arranque mural de 240 x 216 cm. Imagen: Cortesía de las autoras.

El Cortijo y la Villa, al arrancar fragmentos murales, supone ese diálogo entre el patrimonio histórico, la reflexión y la (re)construcción de la memoria local mediante la intervención artística. El abandono del espacio, la sensación de vacío, el silencio y la ausencia no detienen el relato de sus habitaciones, aunque parezcan mudas. Los estratos de pared sedimentados en las telas negras tras el arranque dan luces a un espacio presente, ahora desplegado en muchos tiempos posibles. Tapar las paredes para destapar su historia, velar el yacimiento para develarlo como sedimento histórico.

Cubrir silenciosamente El Ruedo y su monocroma villa romana con telas plenas de vivencias de otro lugar mediante sus muros supone

una alegoría a los distintos pasados, a pensarlos como estratificaciones acumulativas que contornean y balancean nuestros presentes, que los hace inteligibles. «La recuperación del pasado es indispensable»²⁷, pero no solo para permitir la supervivencia de los sedimentos oficiales de la historia, sino precisamente también para ponerlos en cuestión y levantar otros testimonios, las otras historias que no tienen que ver tanto con las convicciones sino con los sentimientos. La finalidad es expandir y conformar más espacios de experiencia, consistentes «en el conjunto de herencias del pasado cuyas huellas sedimentadas constituyen en cierto modo el suelo en el que descansan los deseos, los miedos,

²⁷ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 25.

las previsiones, los proyectos y, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hacia el futuro»²⁸. Es memoria e historia en intercambio mutuo.

La otra serie que comprende el proyecto *De Re Muraria* es *Los Tiempos del Color* (2013), que recupera el testimonio material —la presencia del color sobre los muros de los cortijos en ruinas— e inmaterial, con los diferentes relatos de los antiguos habitantes de aquellos lugares, ahora abandonados. Una filmación muestra el proceso arqueológico basado en la exploración, el descubrimiento, el estudio y la extracción de los colores, además de las conversaciones de los que vivieron en los cortijos y habitaron en sus colores: «Estas extracciones o muestras componen un archivo de colores que en otro tiempo formaban parte indispensable de la vida cotidiana y de la experiencia de habitar los espacios domésticos»²⁹. Con esta profusa recopilación de material alcanzamos a ver que no recordamos solos, sino con ayuda de los recuerdos de otros, con otras construcciones que erigen nuestra memoria.

De las diversas intervenciones realizadas en once cortijos abandonados se extrajeron 688 muestras de color, arrancadas de las paredes todavía impregnadas de pigmento, que mostraban la dominancia cromática, las repeticiones, las tendencias y ubicaciones de color y cal sobre tela negra. Aunque se respeta el mismo procedimiento de «extracción», la serie asume una sutileza archivística especial en la que se vuelve a jerarquizar el color a escala humana; es una arqueología de un orden cromático del pasado en los lugares. Son formas de entender de nuevo —en el tiempo— las relaciones del entorno cotidiano con el habitar del sujeto, que nos narran historias de los muros y nos descubren las huellas en dichos espacios.

28. Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1999, p. 22.

29. Juan López, «Otra manera de contar la historia», en *El Vuelo de Hypnos (VIII). De Re Muraria*, op. cit., p. 14.

El estudio —cromático en este caso— que hacen Patricia Gómez y María Jesús González nos permite cierta continuidad, nos garantiza colocar aquello ya dislocado por el pasado de nuevo en un presente, acercando cosas que nos hablan de otras cosas. Los colores recuperan la distancia temporal para evitar la pérdida inminente de un archivo tangible e intangible de los lugares. Cortijos como Las Casillas, Casa Bajeras, Del Cuqui, El Palomar, Los Cerrillos o el de Lopera, entre tantos otros, ahora son más que nombres: son parte de una memoria dinámica y viva que se niega a la extinción de los recuerdos al rescatarlos en sus interiores, en donde las memorias no son solo marcas, huellas e imágenes, sino presencias que habitan otro tiempo.

Conclusión: extracciones y construcciones espaciales

Para iniciar este atisbo de conclusiones, nos gustaría recordar aquella frase en la que Berger nos acercaba a los lugares: «Un lugar es algo más que un área. Un lugar rodea algo. Un lugar es la extensión de una presencia o la consecuencia de una acción. Un lugar es lo opuesto a un espacio vacío. Un lugar es donde un suceso ha tenido o está teniendo lugar»³⁰. Es natural que el artista esté atento a ese ciclo de vida de los lugares, que pretenda continuamente ahondar en el espacio que queda y recurra a su reconstrucción con los recuerdos, la memoria y las experiencias abandonadas en aquellos espacios vaciados. En las obras aquí estudiadas vemos la importancia de contactar con el espacio, repetirlo una y otra vez hasta unir sentidos y recuerdos, aspirando a la pregnancia táctil que proporciona el proceso mnemotécnico de recorrer una y otra vez sus recovecos, sus estratos, y de visibilizar las prácticas que hicieron lugares comunes a partir de aquello abstracto.

El proceso artístico de estos autores es un «volver a traer» a sí la remembranza a partir de prácticas de repetición. El arte, de este

30. John Berger, *La forma de un bolsillo*, Era, Ciudad de México, 2002, p. 21.

modo, se convierte en una afirmación de aquello que existe, de lo visible que nos rodea y que continuamente aparece y desaparece, así como de aquello invisible que construimos y destruimos. En este contexto, es lógico que se considere la desaparición como el centro de gravedad, pues el arte nos habla de permanencia, de afirmar aquello a lo que la humanidad se ve lanzada y en su silencio detiene —aunque sea por un momento— el triunfo de la aceleración. Tanto Kilpper como el colectivo Gómez-González recuperan las vivencias bajo la necesidad de visitar y recordar, de pasar de nuevo por la línea de tiempo. Inyectan, finalmente, fragmentos de pasado en nuestro presente; pero no lo hacen en cualquier lugar, sino que parten de «lugares deshabitados e inhabitables, ruinas que obstaculizan el despliegue ilimitado del espacio. Sin embargo, en la medida en que son féretros, señalan un lugar sagrado, una tierra consagrada que, aunque perfectamente inútil e insensata, se presenta como una barrera infranqueable para el progreso civilizatorio; exigen, como Antígona a Creonte, el respeto debido a los muertos»³¹. Lo anterior es de capital importancia, pues no se rescata cualquier cosa sino aquello merecedor de traerse a la vida. Es el objeto del que habla Huyssen, cuyo magma poético es equiparable a su degradación en el tiempo:

Cuanto más viejo sea un objeto, más presencia puede encarnar, más distinto es de los objetos actuales que pronto serán obsoletos, lo mismo que de los objetos recientes y ya obsoletos. Ya eso solo puede bastar para prestarle un aura, para reencantarlo más allá de las funciones instrumentales que pueda haber tenido en una época anterior. Puede ser precisamente el aislamiento del objeto respecto de su contexto genealógico lo que permita la experiencia a través de la mirada museística de reencanto [...] Cuanto más momificado esté un objeto, más intensa será su capacidad de brindar una experiencia, una sensación de lo auténtico³².

31. José Luis Pardo, *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Galaxia de Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 26.

32. Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 27.

Estos espacios abandonados y agrietados, en derrumbe o a punto de serlo, son un registro de realidad de aquellas vidas que albergaron, de aquellos sucesos que almacenaron. Así, estos artistas —aun a través de la imaginación— se niegan a dejar morir la memoria histórica, colectiva, social e individual que en su día hospedaron dichos lugares, con el afán de configurar nuevas presencias en el mundo a través de la construcción de espacios afectivos. Como hemos visto, esta preservación de la memoria utiliza el mismo interior arquitectónico como material plástico, articulando una reflexión sobre el espacio, su simbolismo y la construcción de experiencias sociopolíticas a partir de nuestras prácticas en él.

Así, si con el pasado vemos nuestro propio tiempo y si la memoria es un tipo de posesión, también lo es grabar el suelo y arrancar las paredes: es, de algún modo, conquistar aquello que se abandonó, que una vez fue del otro y ahora nos habla de él. Kilpper, Gómez y González cuidan la frágil existencia de los lugares, la contingencia de las experiencias simultáneas en un mismo espacio, y trasladan con sus representaciones —entre imaginación y memoria— diversas dimensiones espaciotemporales a los espectadores. De este modo, establecen dialécticas desde la creación contemporánea tanto con la (re)producción espacial como con los procesos de vida que la conforman; cambian el régimen histórico por el estético para ser retomado por apropiaciones en el presente. Sin embargo, no pretenden consolidar huellas fidedignas ni alcanzar exactitudes con el pasado sino, como narraba Berger al encajar cuidadosamente los fragmentos de un jarrón hecho pedazos: «Al final el jarrón está completo de nuevo, pero no es igual a como era antes. Se ha vuelto a la vez defectuoso y más precioso»³³. Algo similar nos pasa cuando nos topamos con estas obras: en su destrucción, en su decadencia en el tiempo, los artistas nos hacen ver el valor del olvido y la necesidad de la memoria.

33. John Berger, *op. cit.*, p. 39.