



METAMORFOSIS

TRANSFORMACIÓN Y PROCESOS CREATIVOS
EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR

Mario Ernesto Esparza Díaz de León
Coordinador

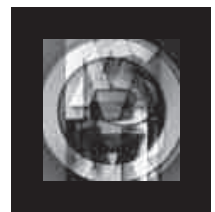


UDLAP



METAMORFOSIS

TRANSFORMACIÓN Y PROCESOS CREATIVOS
EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR



Mario Ernesto Esparza Díaz de León
Coordinador



UDLAP.



METAMORFOSIS

TRANSFORMACIÓN Y PROCESOS CREATIVOS
EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR

Primera edición 2019

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940
Ciudad Universitaria
C.P. 20131
Aguascalientes, Ags.
www.uaa.mx/direcciones/dgdv/editorial

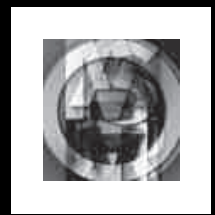
D.R. © Mario Ernesto Esparza Díaz de León (COORDINADOR)

D.R. © Mario Ernesto Esparza Díaz de León
Leticia Jacqueline Robles Cuéllar
Luis Enrique Santiago García
Aarón Alberto Ruiz Esparza Gutiérrez
Francisco José Mustieles Granell
Astrid Helena Petzold Rodríguez
Carles Méndez Llopis
Hortensia Mínguez García
Anne Kristiina Kurjenoja
Gema Rocío Guzmán Guerra
Laura Mesta Torres
Ernesto Ramon Rispoli
Fausto Enrique Aguirre Escárcega
Gabriela González Navarrete
Oscar Hagerman Mosquera
Shunichiro Higashi
Noemí del Carmen Ramos Escobar

ISBN 978-607-8652-83-9

Hecho en México / *Made in Mexico*

ÍNDICE



**Introducción. Un acercamiento al interior
como idea de transformación en el habitar cotidiano**

Mario Ernesto Esparza Díaz de León

Director General de la Red de Investigación Interling

13

**El espacio en la configuración de las actividades humanas
y sus escalas habitables: reflexiones teóricas**

Leticia Jacqueline Robles Cuéllar

Luis Enrique Santiago García

Aarón Alberto Ruiz Esparza Gutiérrez

Universidad Autónoma de Aguascalientes

19

**Dimensión simbólica y espacio interior:
dos estrategias arquitectónicas aplicadas**

Francisco José Mustieles Granell

Astrid Helena Petzold Rodríguez

Universidad de las Américas Puebla

39

**El extraño caso de la extracción de la memoria.
El espacio interior como material artístico**

Carles Méndez Llopis

Hortensia Mínguez García

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

55

**Del objeto en el espacio al objeto-espacio:
experiencias de aprendizaje en el contexto
de la economía creativa e innovación en interiorismo**

Anne Kristiina Kurjenoja

Universidad de las Américas Puebla

85

**Realidades alternativas: la reconfiguración
del espacio interior a través de herramientas digitales**

Gema Rocío Guzmán Guerra

Laura Mesta Torres

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

119

**Do architectures and spaces have politics?
Una aproximación sociopolítica
a la transformación del espacio**

Ernesto Ramon Rispoli

BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona

141

**El interior dentro de un interior.
Conciencia corpórea como fenómeno en la habitabilidad
de una espacialidad arquitectónica**

Mario Ernesto Esparza Díaz de León

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Fausto Enrique Aguirre Escárcega

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

163

- Estudio de la vivienda tradicional maya
y la vivienda mínima urbana: avances
para la optimización del espacio interior**
Gabriela González Navarrete
Oscar Hagerman Mosquera
Universidad Marista de Mérida 191
- Estudio fundamental sobre el color
de la arquitectura general en México**
Shunichiro Higashi
Universidad de Monterrey 221
- Valoración y análisis de las transformaciones
espaciales en la vivienda de tipo interés social**
Noemí del Carmen Ramos Escobar
Universidad Autónoma de Sinaloa 249

EL EXTRAÑO CASO DE LA EXTRACCIÓN
DE LA MEMORIA. EL ESPACIO INTERIOR
COMO MATERIAL ARTÍSTICO



Carles Méndez Llopis
Hortensia Mínguez García
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Resumen

El presente escrito plantea la exteriorización de los recuerdos contenidos en lugares abandonados a través de tácticas artísticas de diversos autores. Estos artistas utilizarán los espacios interiores como material plástico maleable; como una herramienta mnemotécnica que recupere la memoria intangible de la arquitectura ahora vaciada. De este modo, a través de los proyectos de Thomas Kilpper y el colectivo conformado por las valencianas Patricia Gómez y M^a Jesús González, presenciamos nuevos significados de la extensión afectiva del espacio –su tiempo y su consumo– a partir de diversos procedimientos de “extracción”. Se expone así, es decir, se “pone en un afuera” la construcción simbólica de ese interior, transportando fragmentos de su memoria para significarlos nuevamente con el fin de reorganizarlos en otro espacio que habitar, permitiendo nuevas operaciones semánticas.

Palabras clave

Habitar, memoria, espacio, arte múltiple.

Summary

This paper presents the externalization of memories in abandoned places through artistic tactics of various authors. These artists use the interior spaces as plastic malleable material, as a mnemonic tool that recovers the intangible memory of the now emptied architecture. In this way, through the projects of Thomas Kilpper and the group formed by the Valencian Patricia Gómez and M^a Jesús González, we witnessed new meanings of the affective extension of space –its time and its consumption–, from the different services of “extraction”. It is thus exposed –that is, “puts on an exterior”– the symbolic construction of that interior, the transport of fragments of its memory to signify them again, to reorganize them in another space to inhabit, thus allowing new semantic operations.

Keywords

Inhabiting, memory, space, multiple art.

Introducción

Del contexto hipermoderno y del interés del arte por el tiempo

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 parte 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” (Lipovetsky, 2006: 25). 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 sólo 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 mundo, hoy, es exageradamente bello” (Michaud, 2007: 10). Así, 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” (Martin-Barbero, 2015: 18), el arte pretende dar voz a la fugacidad del tiempo y

mostrar aquello inalterable dentro del presente continuo y cambiante en el que se encuentra, aquello que, de alguna forma, perdura (Bauman, 2007). De hecho, la misma historia del arte nos enseña que entre una de sus hazañas está la de 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.

Estos esfuerzos hicieron sus primeras apariciones en las ágiles pinceladas del impresionismo desde 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 infinitud de artistas generacionalmente distantes, como Alexander Calder, Damian Hirst, Antoni Muntadas, Hans-Peter Feldmann, Doris Salcedo, Christian Boltanski, On Kawara, Miyako Ishiuchi o Joanna Przybyła; todos ellos 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 memoria¹ y del recuerdo (la vida). Sin duda, tenaces combatientes contra la aceleración del tiempo en nuestro contexto posmoderno.

Ad hoc con el ímpetu de estos artistas, se hace patente cómo durante el último siglo ha habido un culto a la memoria, que sigue la estela de esa coyuntura global que Candau (2002) llama *mnemotropismo*: un deseo incontenible por hablar del pasado para poder otorgarle “sentido(s) a nuestro presente” (Pinilla, 2011: 16). Efecto sintomático de nuestros tiempos en donde 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, pues las expresiones artísticas no sólo manifiestan el paso del tiempo y la persistencia del olvido, sino también se enfrentan a la crianza de sujetos impacientes y aisla-

1 Memoria, entendida como ese proceso cognitivo y psicológico que no sólo almacena información acerca de nuestro pasado, sino que, además, nos permite recuperar voluntaria o involuntariamente aquello que almacenamos (Ballesteros, 1999).

dos de su cultura e historia, a la superproducción de objetos de consumo, desde otras prácticas y otras búsquedas que perpetúen alguna clase de memoria social, si es que puede hablarse en dichos términos.

Casos dirigidos a la recuperación de espacios deshabitados

El deseo de recuperar la memoria y reavivar el ciclo de vida de espacios arquitectónicos abandonados no es un tema ajeno al arte. 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 sus recuerdos cuando era un lugar habitado, en su acontecer, en lo que es y fue, pues es primordial aceptar al espacio como una situación, como algo que acaeció.

En el presente apartado hablaremos de varios artistas contemporáneos quienes, en relación al habitar, replantean la funcionalidad del espacio interior arquitectónico a partir de la búsqueda y recuperación de la memoria que permite contener imaginación y tiempo almacenado. Acción que, 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, que luchan por escapar de la mortalidad humana y alejarse del metabolismo de la vida; un intento de respirar eternidad.

Si nuestra época es característica por la deconstrucción de la inmortalidad en una sucesión de episodios del mundo que establecen nuestro estar en él (Bauman, 2007), vamos a ver también cómo la conclusión de ese habitar no es el límite del espacio, sino que éste también resiste a los estatutos del envejecimiento, del olvido y la desaparición a través de la construcción artística de acontecimientos singulares e irrepetibles. Del torbellino que encauza nuestras vidas, el arte se encarga de extraer y preservar nuestra fugacidad. Pero, ¿cómo extraer las memorias de los lugares?, ¿dónde quedan éstas cuando se abandonan los espacios? Sabemos que los artistas rescatan, de alguna manera, aquello que fue abandonado cuando el espacio ya no es habitable o dejó de ser habitado. Conquistán

de nuevo el terreno vaciado para revisar en su piel experiencias almacenadas, memorias de lo acontecido en el lugar. Ya es conocida la diversidad de discursos poético-conceptuales –desde Bachelard (2000) a Pallasmaa (2016)– 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 lugares.² Seguidamente, presentaremos algunas propuestas que entienden el interior arquitectónico como material artístico que ayuda a recobrar las memorias impregnadas en dichos espacios.

En primer lugar, queremos presentar la producción del alemán Thomas Kilpper (Stuttgart, 1956), uno de los artistas que más proyectos de recuperación de espacios abandonados ha generado a través de diferentes instalaciones gráficas y de intervención urbana basadas en su memoria histórica. El proceso creativo de Kilpper inicia en una exhaustiva indagación sobre los sucesos y experiencias que acontecieron en estos lugares –generalmente edificios–, ahora abandonados o incluso a punto de ser demolidos. No sólo le interesa cuándo fueron construidos o quiénes transitaron en aquellos espacios, también rescata la ideología que albergaron, los rostros que en él habitaron, su presencia en cualquier cambio socio-histórico, las causas de su desatención, el papel social que desempeñaban, etc. El autor, posteriormente, persigue el contacto directo con el espacio: se encierra en las instalaciones y talla sus suelos –sea 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 a grabar con gubias y cincel el piso del lugar bajo esa euforia mnemotrópica de la que hablábamos.

2 Pallasmaa (2016: 18) 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”, “[...] es donde escondemos nuestros secretos y expresamos nuestro yo privado” (p. 26), “un refugio del cuerpo, la memoria y la identidad” (p. 98).

En este caso, es a través del grabado de las imágenes como Kilpper dialoga con la materia de los espacios y los revive para dejarlos a manos de un nuevo mundo. Las imágenes, ahora talladas de manera permanente en cada uno de los recovecos de sus suelos, se tornan cicatrices de una memoria que permanecía suspendida en el lugar ligeramente velada por el paso del tiempo.

Sin embargo, Kilpper decide ir más allá. Las escenas resultantes, los personajes, los textos, anecdóticos y la rememoración visual talladas en las superficies del edificio son posteriormente trabajadas con el fin de compartirlas con la sociedad. Para ello, Kilpper estampa cada uno de los relieves tal y como si fuesen xilografías monumentales. En el proceso, tinta de negro u otros colores los metros tallados de suelo para, por medio de presión y fricción, estamparlos con la ayuda de un *baren* o rodillo gigante –según convenga– sobre grandes telas o papeles; el objetivo: utilizarlos como estandartes para revestir la verticalidad de los muros, e inclusive, las fachadas de los edificios. Una estrategia con la que Kilpper, además de sitiar el espacio para generar múltiples relatos y diferentes esquemas de lectura, construye un diálogo, un puente entre la memoria de la materia, el lugar y el espacio en relatos visuales que se intercomunican entre sí y que, a la postre, transforman la memoria del espacio interior en dominio social.

De este modo, una vez reabiertos los espacios intervenidos por Kilpper, el artista busca parlamento entre el espacio interior develado y los visitantes. Así, las inauguraciones demandan 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.

Por ejemplo, en su intervención gráfica *Don't look back* (Fráncfort, 2000), Kilpper recuperó un espacio de 300 m², una cancha de baloncesto que durante la Segunda Guerra Mundial fungió como centro del ejército del aire del Tercer Reich y, más tarde, como base de la American Military Force. Es decir, de campamento nazi a complejo interrogatorio de conspiradores y militan-

tes del gobierno nacionalsocialista. Insinuando esta polaridad, ese radicalismo ideológico sustentado en un mismo habitáculo, inquietante y antagónico, Kilpper talló en el parqué: “*wo bitte schon kann ich meine wieder grauwerte finden*”, algo así como: “Por favor, ¿dónde puedo encontrar de nuevo mis tonos grises?”. Señalando, a su vez, la esencia metafórica de la xilografía, un procedimiento 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.

Imágenes 3.1-3.4 Thomas Kilpper, *Don't look back* (1998-1999), Fráncfort. Instalación gráfica. Diferentes vistas: proceso de tallado, exposición interior y vista de la fachada



Fuente: cortesía del autor.

En otra ocasión, 20 años después de la caída del Muro de Berlín, la Neuer Berliner Kunstverein, en coalición con Kilpper, proyectan con *State of Control* (2009) recuperar el antiguo Ministerio de Seguridad del Estado (MfS) de la antigua República Democrática Alemana. Un edificio que sirvió, además, como sede berlinesa de la policía secreta alemana (Stasi) y cuya extensión a trabajar cubría un terreno de 1,600 m². La construcción, por tanto, permitía realizar un recorrido histórico acerca del 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, donde se pueden leer estas panorámicas desde los conceptos de vigilancia y represión ejercidos por 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”, atestigua Kilpper (2009). 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 viandantes lo que ocurría en el interior: “Sí, reflejo ‘dentro’ a ‘fuera’; reflejo mi narración al público. Si un edificio está en desuso, está de alguna manera muerto. No pasa nada, es una situación de parada. Para volverlo a la vida y darle mi huella personal, es divertido y posible para el tiempo que estoy trabajando en el sitio” (Kilpper, 2009).

Imágenes 3.5 y 3.6 Thomas Kilpper, *State of Control* (2009). Tallado del suelo de linóleo de una antigua sede berlinesa de la policía secreta alemana de 1,600 m². Ministerio de Seguridad del Estado (Berlín, Alemania). A la derecha, vista de fachada del edificio con instalación de impresión del suelo.



Fuente: cortesía del autor.

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. Al cabo, hay que tener presente que Kilpper siempre incide en el hecho de que él no es un relator de la historia oficial –ya que ésta se halla 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, se encuentran obras como su intervención en el foso del Teatro Pablo Tobón Uribe, un edificio histórico construido

en 1967 que Kilpper intervino en el 2011 a colación del Encuentro Internacional de Medellín (MDE). En esta obra, Kilpper se centró en encarnar el contexto político-cultural de Medellín; para ello, durante los 15 días que estuvo trabajando, recibió decenas de personas que, acercándose al teatro, le contaban acerca de la memoria colectiva de su tierra y sus propios relatos biográficos, relatándole acerca de la hambruna, la desocupación, las intimidaciones y presiones sociopolíticas sufridas a lo largo del tiempo.

Kilpper decidió tallar varios elementos principales con la ayuda de otros siete artistas que le estuvieron asistiendo para el proceso del tallado de la imagen y la estampación de las piezas. Por un lado, es a través de la interrogante “¿Cómo puede superarse el estado de negligencia?” que el artista detona la reflexión acerca de la situación de este país. Asimismo, para hilar la historia de Colombia con sus propias experiencias y vivencias personales, Kilpper representa 16 rostros que personifican la historia de la violencia de Colombia y el estado de negligencia que ha sufrido los últimos 40 años. Rostros como los de Lucy Amparo Oviedo de Arias, en alusión a casos sin resolver, o activistas y sindicalistas asesinados injustamente, como Chico Mendes, y defensores de derechos humanos, como el médico Héctor Abad Gómez. Cúmulo de rostros que Kilpper enzarza por medio del dibujo de plantas frutales, referenciando la riqueza floral y frutal que todavía está presente en Colombia, así como a sus recuerdos sobre el Valle del Cauca, lugar en el que su abuelo tuvo una plantación.

Finalmente, 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 afuera* –como es en el interior, es en la superficie–, visibilizando la historia, los recuerdos depositados en cada uno de estos espacios interiores. Dicho de otra forma, es de este modo en que el artista excava en la piel del lugar, presentando en sus porosidades su propio proceso histórico, tatuando su biografía sobre el mismo espacio. Una reconstrucción de 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.

Imágenes 3.7-3.9 Thomas Kilpper, *¿Cómo puede superarse el estado de negligencia?* (2011). Tallado del foso del Teatro Pablo Tobón Uribe, Medellín (Colombia). Abajo: estampaciones colgadas frente al foso. A la derecha: estampa expuesta en la fachada exterior de la Casa del Encuentro en un edificio del Museo de Antioquía. Tamaño aproximado: 10 m.



Fuente: cortesía del autor.

Otros proyectos excepcionales de recuperación mnemotécnica a través de estrategias artísticas son los del colectivo conformado por Patricia Gómez y M^a Jesús González, artistas ya con una amplia trayectoria en cuanto a los relatos que las memorias pueden proporcionar para la construcción del presente. En *Depth of Surface*³ (2011) escudriñan en las 732 celdas de la prisión de Holmesburg (Filadelfia, EE.UU.), que forman diez bloques dispuestos radialmente en torno a un eje central. El perfecto panóptico. Los habitáculos, ya en proceso de descomposición y corrupción de su superficie, son revisitados a fin de analizar su 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 la 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 alienadora (Gómez y González, 2017).

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

3 El proyecto *Depth of Surface* realizado en 2011 en la antigua prisión de Holmesburg (Filadelfia, EE.UU.) 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 (Gómez y González, 2017).

Imágenes 3.10 y 3.11 Vista aérea de la prisión de Holmesburg (Filadelfia, EE.UU.). A la derecha: *Domus* (2011); una de las doce fotografías análogas impresas en papel de algodón de 78 x 80 cm c/u. Centro de control de la antigua prisión de Holmesburg (Filadelfia, EE.UU.).



Fuente: izquierda: imagen de dominio público por Marduk. Recuperada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12604517>; derecha: cortesía de las autoras.

Para la sustracción de la memoria de estos interiores, Patricia Gómez y M^a Jesús González llevaron a cabo una exploración de la arquitectura y sus relatos a través de un proceso de rastreo, documentación y preservación de las experiencias dejadas atrás por reclusos y oficiales del centro. Su intervención consiste tanto en material fotográfico, registro de audio y arranque de pared a través de transferencia y estampado de la superficie, creando un archivo físico, pero también vivo de los rastros pasados.

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 *Second Skin*, donde es precisamente la superficie la protagonista, es donde ocurren las cosas, es paradójicamente la sustancia que penetra en nuestra extensión del mundo, el lugar en el que se quedan vibrando nuestras vivencias. Cuando la permanencia de un espacio habitado sigue, pero éste ha sido abandonado, transpira un silencio cargado de

historias, un mutismo que carga el ambiente del lugar. A eso se refiere Berger (2009) 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” (Berger, 2009).

Imágenes 3.12-3.15 *Second skin. Cell 805* (2011). Paredes pintadas sobre tela, 6 x 9 m. Proyecto *Depth of Surface* en la antigua prisión de Holmesburg (Filadelfia, EE.UU.)



Fuente: cortesía de las autoras.

METAMORFOSIS. Transformación y procesos creativos en la configuración del espacio interior

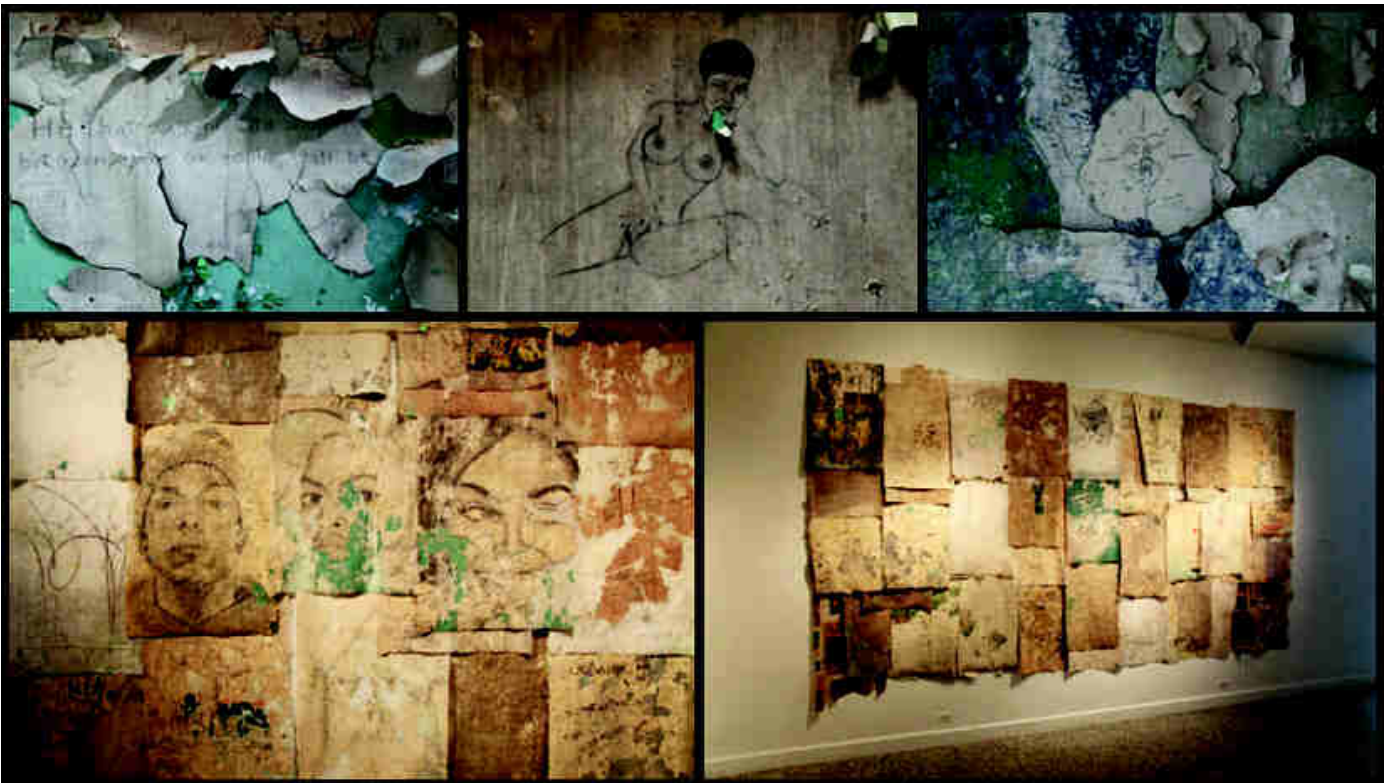
Imágenes 3.16-3.22 *Second skin. Cell 560* (2011). Paredes pintadas sobre tela, 6 x 18 m. Proyecto *Depth of Surface* en la antigua prisión de Holmesburg (1896-1995, Filadelfia, EE.UU.)



Fuente: cortesía de las autoras.

Siguiendo con la idea de que la piel de los lugares funge de membrana osmótica en la que se implantan nuestras experiencias en la arquitectura, las artistas presentan la serie *Marks and scars* (2011), 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 un cuerpo 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 (2002), que Patricia Gómez y M^a Jesús González actúan “sobre el cuerpo para modificar el alma” (p. 90), o más bien, transportarla a otro lugar, o salvarla. 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 cosas” (Ferrada, 2014).

Imágenes 3.23-3.27 *Marks and scars* (2011). 150 estampas de paredes capturadas sobre tela de gasa transparente, 71 x 45 cm



Fuente: cortesía de las autoras.

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 los 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 limite a la materialidad, sino que ofrezca un sentir y pensar esa espacialidad desde la historia de los que allí moraron.

Otro de estos proyectos arqueológicos de rescate de un (cierto) tiempo –muchas veces inespecífico–, pero esta vez desde una perspectiva de reconstrucción 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* (2007), 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” (p. 11). Y es que el pasado, más en la actualidad, parece más estable que nuestro presente. Por eso, vamos a ver cómo *reciclar* la historia del modo en el que estas dos artistas lo hacen necesita del “afán protector del conservacionista, la tenacidad del coleccionista, la inquietud metódica del archivero y el amor matérico del arqueólogo” (López, 2014: 13). Este proyecto pertenece a la convocatoria del 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” (López, 2014: 12). 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 ser posteriormente instaladas en el yacimiento arqueológico hallado en 1989 en la villa romana del Ruedo, localizada en Almedinilla (Córdoba, España). 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 olvidar también, pues se seleccionan características para abandonar otras de aquello que se recuerda; son pasados cuidadosamente escogidos: “recordar es decidir qué merece ser olvidado” (Castany, 2009: 202).

Imágenes 3.28-3.35 *El Cortijo y la Villa* (2013). Cuatro superficies arrancadas sobre tela negra, 2.80 x 12 m. Cortijo de Lopera (Almedinilla, Córdoba)



Fuente: cortesía de las autoras.

Vemos cómo *El Cortijo y la Villa*, desde el mismo arranque de fragmentos murales, supone ese diálogo entre el patrimonio histórico, la reflexión y la (re) construcción de la memoria local mediante la intervención artística. El aban-

dono 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.

Imágenes 3.36-3.39 *El Cortijo y la Villa* (2014). Cuatro superficies arrancadas sobre tela negra, 2.80 x 12 m, instaladas en suelo. Villa Romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)



Fuente: cortesía de las autoras.

Cubrir silenciosamente al Ruedo y su monocroma villa romana con telas atestadas de vivencias de otro lugar a través de sus muros, supone una alegoría a los pasados, a pensarlos como estratificaciones acumulativas que contornean y balancean nuestros presentes, que los hace entendibles. “La recuperación del pasado es indispensable” (Todorov, 2000: 25), pero no sólo para permitir la supervivencia de los sedimentos oficiales de la historia, sino precisamente para ponerlos en cuestión y levantar otros testimonios, las otras historias que no tienen que ver tanto con convicciones, sino con sentimientos (Todorov, 2000); para expandir y conformar más espacios de experiencia, que Ricoeur (1999) definía como aquellos 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, las previsiones, los proyectos y, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hacia el futuro” (p. 22). Es memoria e historia en intercambio mutuo.

La otra serie que comprende el proyecto *De Re Muraria es Los tiempos del color* (2013), basada en la recuperación del testimonio material, de la presencia del color sobre los muros de los cortijos en ruinas, así como del inmaterial con los diferentes relatos de los antiguos habitantes de aquellos lugares, ahora abandonados. A través de una filmación se 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 dichos 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” (López, 2014: 14). Con esta profusa recopilación de material es cuando divisamos que no recordamos solos, sino con ayuda de los recuerdos de otros, con otras construcciones que erigen la nuestra también.

De las diversas intervenciones realizadas en 11 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. Por lo que, aun-

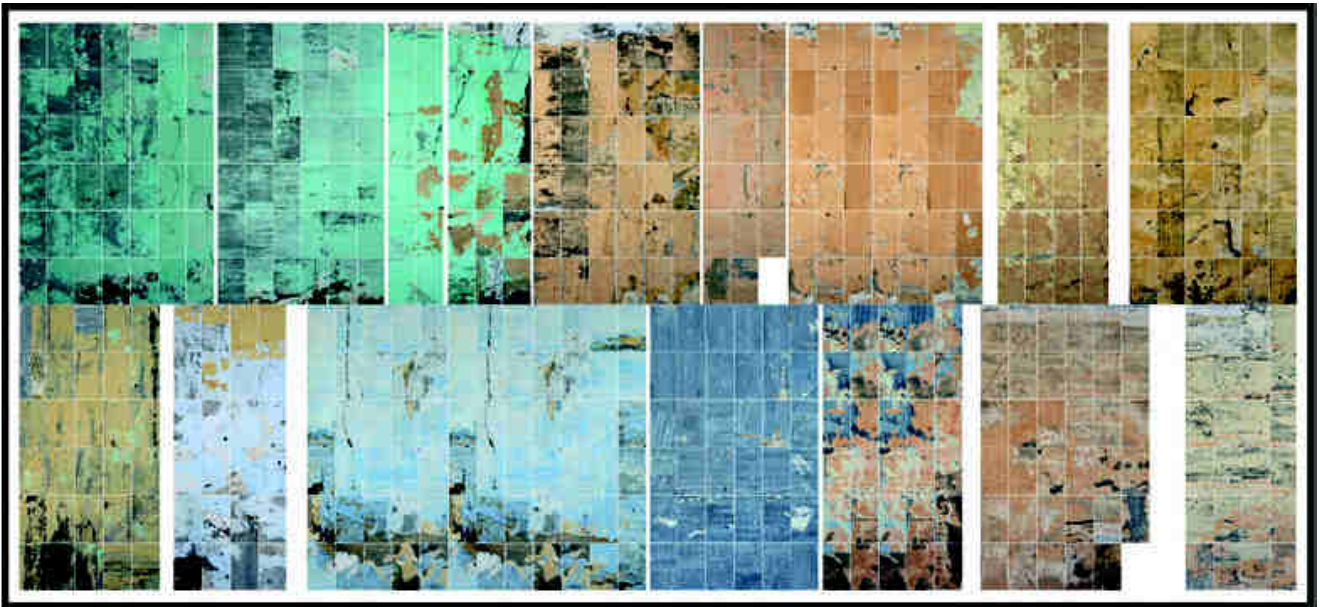
que se respeta el mismo procedimiento de “extracción”, la serie asume una sutilidad archivística especial donde se vuelve a jerarquizar el color a escala humana; es una arqueología de un orden cromático del pasado en los lugares. Son formas de entender de nuevo –en el tiempo– las relaciones del entorno cotidiano con el habitar del sujeto, que nos narran historias de los muros y nos descubren las huellas en dichos espacios.

Imágenes 3.40-3.45 *Los tiempos del color* (2013). Intervención sobre 11 cortijos abandonados de la región de Almedinilla (Córdoba)



Fuente: cortesía de las autoras.

Imagen 3.46 *Los tiempos del color* (2013). Selección de los 19 mosaicos de color formados por 564 muestras. Arranque mural de 2.40 x 21.6 m. Varios cortijos (Almedinilla, Córdoba)



Fuente: cortesía de las autoras.

El estudio –cromático en este caso– proporcionado por Patricia Gómez y M^a Jesús González nos está permitiendo cierta continuidad; garantiza colocar aquello ya dislocado por el pasado de nuevo en un presente, acercando cosas que nos hablan de otras. Colores que recuperan la distancia temporal para que no se dé 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 niega la extinción de los recuerdos al rescatarlos en sus interiores, en los que las memorias no son sólo marcas, huellas e imágenes, sino presencias que habitan otro tiempo.

Acabar con una extracción

Para iniciar este atisbo de conclusiones, nos gustaría recordar aquella frase en la que Berger (2002) nos acerca 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" (p. 21). Por eso 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, con la memoria y experiencias abandonadas en aquellos espacios vaciados. En los artistas mencionados vemos la importancia de contactar con el espacio, con 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.

El proceso artístico de estos autores es un "volver a traer" la remembranza a partir de las prácticas de repetición que hemos podido observar. El arte, de este modo, se convierte en una afirmación de aquello que existe, de lo visible que nos rodea y que continuamente aparece y desaparece. Y es lógico que tome la desaparición como centro de gravedad, porque en este sentido, el arte nos está hablando 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, como anuncia Pardo (2010), 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" (Pardo, 2010: 26).

Punto relevante, pues no se rescata cualquier cosa, sino aquello merecedor de traerse a la vida, es el objeto del que habla Huyssen (2007: 27), de aquel 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 auténtico.

Por lo que estos espacios abandonados, en derrumbe o a punto de ser derrumbados y agrietados, son un registro de realidad de aquellas vidas que albergaron, de aquellos sucesos que almacenaron. Así, estos artistas –aún a través de la imaginación– se rehúyen a dejar morir la memoria histórica, colectiva, social e individual que en su día hospedaron dichos espacios, con el afán de configurar nuevas presencias en el mundo a través de la *construcción de espacios afectivos*. Una preservación de la memoria que, como hemos visto, utiliza el mismo interior arquitectónico como material plástico.

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. Los artistas en este texto 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. Cambian el régimen histórico por el estético para ser retomado por apropiaciones en el presente, pero no pretenden huellas fidedignas ni alcanzar exactitudes con el pasado, sino como

narraba Berger (2002) 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" (p. 39). 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.

Fuentes de consulta

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Ballesteros, S. (1999). Memoria humana: investigación y teoría. *Psicothema*, 11(4), 705-723. Madrid: CODEN PSOTEG. Recuperado de: <http://www.agingandcognitionlab.com/attachments/article/87/Ballesteros.Psicothema%201999.pdf>
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Berger, J. (2002). *La forma de un bolsillo*. México: Era.
- Berger, J. (2009). *Si las paredes hablaran*. Proyecto para cárcel abandonada. Salamanca: Explorafoto/DA2.
- Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Colección Claves.
- Castany, B. (2009). Los abusos de la memoria. Tzvetan Todorov. *Cartaphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética*, 1(5), 200-203.
- El Mundo* (29/06/2006). El tiburón que usó el artista británico Damien Hirst en una instalación se está descomponiendo. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/06/28/cultura/1151506406.html>
- Ferrada, J. (2014). *El cuerpo como arquitectura del sentido (Para una poética de la luz en la obra de Alfredo Jaar)*. (Tesis de doctorado). Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- Gómez, P. y González, M. J. (2017). Recuperado de: <http://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com>

- Huysen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE.
- Kilpper, T. (2009). Do not let the past rest in peace. Thomas Kilpper in dialogue with Annette Kierulf. *Kunstjournalen B-post*. The Norwegian Council for Cultural Affairs. Recuperado de: http://www.b-post.no/09_eng/do-not-let-the-past-rest-in-peace.-thomas-kilpper-in-dialogue-with-annette-kierulf
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- López, J. (2014). Otra manera de contar la historia. *El Vuelo de Hypnos (VIII). De Re Muraria*. Patricia Gómez y M^a Jesús González. Almedinilla: Fund. Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Recuperado de: <https://issuu.com/patriciaymariajesus/docs/de-re-muraria>
- Martin-Barbero, J. (2015). Estéticas de comunicación y políticas de la memoria. *Revista Calle 14*, 10(17), 17-29.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: FCE.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo, J. L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pinilla Díaz, A. V. (2011). La memoria y la construcción de lo subjetivo. *Folios*, (34), 15-24. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So123-48702011000200002&lng=en&tlng=es
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.



METAMORFOSIS
TRANSFORMACIÓN Y PROCESOS CREATIVOS
EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR

Primera edición 2019

El cuidado de la edición estuvo a cargo
del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión
y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.