

1 D I C ————— 4 F E B
T T T T T T T T T T T T
T T T E N T A T I V A S
P P P P P P P P P P P P
P P P P A R A A A A A A
A A A A A A A A A A A A
A A A A G O T A R R R R R
U N N N N N N N N N N N
E E E E E E E E E E E E
E E E E S P A C I O O O O
O O O O O O O O O O O O
T A B A C A L E R A A A
L A • P R I N C I P A L
L L L L L

Mirar la grieta.

Marco histórico-artístico para agotar un espacio.

En 1921 los dadaístas realizaron una excursión a la iglesia de origen medieval Saint-Julien-le Pauvre en París, una de las más antiguas de la ciudad. Esta construcción, pese a su singularidad y encontrarse a escasos metros de la catedral de Notre-Dame, había pasado desapercibida a lo largo de la historia. Precisamente por este motivo es escogida por los dadaístas, que prefieren alejarse de los discursos hegemónicos en favor de cuestiones aparentemente secundarias. Deambular por un lugar poco frecuentado permitía reparar en cuestiones marginales y revelar particularidades escondidas. Esta acción, considerada como un *ready-made* urbano, supone un punto de inflexión en la manera de acercarse a un lugar, a un espacio, ya que implicaba un intencionado sentido estético y simbólico.

De una manera similar, autores del movimiento surrealista —como André Breton en los callejeos que describe en *Nadja* (1928) o Louis Aragon en *Le paysan de Paris* (1926), repararon en ciertos aspectos de la cotidianeidad de la ciudad consiguiendo desvelar elementos sorprendentes en los que, según el imaginario surrealista, se manifestaba el azar objetivo y se producían fenómenos de sincronicidad—. Las derivas y deambulaciones urbanas posteriores encabezadas por los situacionistas oscilaron entre el análisis crítico sujeto a la psicogeografía y la aproximación lúdica introducida por los dadaístas. Este tipo de *flâneur* no era un observador pasivo sino un transformador de la mirada habitual que favorecía la interpretación novedosa de la ciudad. Su perspectiva podía centrarse en la dimensión afectiva del medio urbano, en lo inconsciente —como hacían los surrealistas— o en lo azaroso, revelando habitualmente algo que permanecía oculto.

Décadas más tarde, siguiendo esta estela pero de una manera más analítica, Georges Perec anota en *Tentativa de agotar un lugar parisino* (1975) todo lo que ocurre en la plaza Saint-Sulpice de París durante tres días: ‘lo que pasa cuando no pasa nada’. El autor se detiene para observar los detalles imperceptibles de la cotidianeidad de la ciudad en un acto reflexivo alejado de cualquier automatismo. Con una exhaustividad entre científica y detectivesca, Perec disecciona la plaza hasta conocer las mínimas particularidades que allí ocurren en un intento de agotar las posibilidades de observación del lugar, siempre desde la perspectiva con la que asume su mirada: objetiva y concisa y, al mismo tiempo, particular y personal.

Este tipo de acercamientos, tanto los del paseante como los de quien se detiene y observa, se pueden relacionar con los procesos de trabajo utilizados por artistas que proyectan una obra a partir de un espacio concreto. En la exposición *Tentativa para agotar un espacio*, ocho artistas reciben el encargo de trabajar a partir del edificio de Tabacalera. Impulsados por la potencialidad del propio edificio, tratan de hacer suyo el espacio, aprehenderlo, y extraer información e ideas capaces de generar nuevas reflexiones, indagar en su pasado, reactivarlo o dotarlo de nuevos significados. A partir de la realidad concreta y alejándose de prácticas meramente representativas, los creadores reinterpretan el lugar repetidamente, deteniéndose en el detalle que permanece oculto o que, a fuerza de ser visto, ya no es visible —lo accidental, anecdótico o circunstancial—; en lo que no está; en lo que estuvo o en lo que podría ser. Inciden en las grietas del edificio,

entendidas como aquellos resquicios donde, al mismo tiempo, se esconde y se manifiesta alguna particularidad del lugar —el tiempo solapado que asoma como memoria, una posibilidad atisbada que no ha tenido lugar- revelando a su vez la potencia simbólica de la arquitectura. Estas realidades y posibilidades poco visibles a los ojos de muchos se materializan en piezas, intervenciones e instalaciones de diversa naturaleza.

El interés por generar múltiples puntos de vista, además de la búsqueda ya mencionada de lo que el hábito percibe como anecdótico, explica la relación con el texto *Tentativa de agotar un lugar parisino*. La reflexión sobre un espacio hasta agotarlo se ha convertido incluso en el eje que vertebra algunos corpus artísticos, como es el caso del de Daniel Chust Peters, cuyo método de trabajo es similar al de Perec. Peters reduce el planteamiento de partida de su obra a la representación de un mismo motivo arquitectónico: su taller. Realizando numerosas variaciones de su entorno inmediato, este artista busca todo aquello que hace diferente a un espacio, incidiendo en su funcionalidad e identidad.

Tanto Peters como Perec ilustran cómo la reflexión sobre un único espacio, al multiplicar los puntos de vista sobre él, revelan tanto sus particularidades (descripción de lo real) como sus posibilidades (apertura a una acción de lo posible). Ambos proponen obligarse a mirar lentamente aquello que no tiene interés, aquello que es común o evidente (como es el taller para Peters) para volver a hacerlo una y otra vez. Sin embargo, el estudio de este autor se aproxima al resultado de la exposición *Tentativa para agotar un espacio* en su planteamiento inicial pero no en las perspectivas desde las que se observa y analiza el edificio de Tabacalera. Las ocho propuestas realizadas para la muestra responden, en un análisis más profundo, a las formas utilizadas por autores como Walter Benjamin o W. G. Sebald. En *El libro de los pasajes*¹, Benjamin analiza las galerías de París inauguradas durante el Segundo Imperio bajo diferentes epígrafes como ‘moda’, ‘catacumbas’ o *flâneur*, señalando aquello aparentemente anecdótico pero vinculado, a diferencia de Perec, a la experiencia y no solamente a la observación. Benjamin no sólo enumera y recoge datos sino que reflexiona sobre los cambios que se producen y descubre en detalles aparentemente triviales la manifestación de las principales fuerzas históricas. Sebald, por su parte, conjuga una nostalgia del sueño europeo a la vez que la constatación de su colapso. En obras como *Austerlitz* (2001), el relato se construye a través de una superposición de tiempos que tienen su lugar de encuentro en los detalles, visibles pero desapercibidos, de ciertos edificios.

Responsabilidad sociopolítica.

De la misma manera que la ciudad y su entramado urbano son el reflejo del poder político, económico, religioso y social, la arquitectura, como estructura autónoma, encierra igualmente connotaciones ideológicas antes señaladas: un edificio público o un monumento —como señala Javier Maderuelo: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008, p. 220. —, además de configurar el vocabulario estético y arquitectónico de la ciudad, son también signos de la ideología dominante por lo que están cargados de connotaciones, valores y significados. La arquitectura puede desvelar los defectos y virtudes de la sociedad

que la construye y habita ya que responde a las formas de vida de sus habitantes y usuarios.

El aspecto político y social del edificio es, por tanto, una de las aproximaciones artísticas más comunes. Gordon Matta-Clark, interviniendo la arquitectura e investigando sus posibilidades plásticas transformándola en escultura, se manifiesta contra su tradicional condición social. Estos gestos artísticos convertidos en incisiones arquitectónicas, en grietas, mostraban la posibilidad mutable y alternativa de los espacios. Las acciones poéticas que realizaba este artista trataban de buscar la belleza e interés en lugares que aparentemente carecían de estas cualidades como son los vertederos o los descampados. Su mirada recae en aquello que no está a la vista o estándolo pasa desapercibido. Así por ejemplo, al cortar un edificio en dos, las capas antes consideradas insignificantes son resaltadas convirtiéndose en testimonio de la historia de la construcción. Matta-Clark se sitúa como uno de los estandartes de un arte que interactúa directamente con su entorno y contexto asumiendo por tanto responsabilidades sociopolíticas. Se trata de una práctica artística que cuestiona el pensamiento hegemónico y cuyas piezas se transforman en símbolos de la relación directa entre el arte y la historia en la que se inscriben.

La implicación del artista.

Este tipo de prácticas proviene de toda una tradición anterior heredera, desde un punto de vista ideológico y no formal, del realismo, donde el contexto ya no se trata como mero escenario sino que se convierte en objeto y, posteriormente, en sujeto en sí mismo. Al intervenir de diversas maneras esos espacios, se da pie a que ellos mismos se manifiesten. Se tienden puentes entre la obra y aquello que consideramos *real*. Es decir, se crea una imbricación entre la obra y aquello a lo que hace referencia sin buscar la representación formal de esa realidad en la que se inscribe directamente y con la que necesariamente se compromete.

El nexo del artista con ese espacio —que supone habitualmente su desplazamiento físico— nace de un anhelo de implicación, ya sea política, estética, histórica o autobiográfica, con ese lugar. Este puente entre artista y espacio se puede denominar experiencia, término que, como señala Paul Ardenne³, proviene de *experiri* (hacer el intento) y apunta a realizar una prueba desde una perspectiva exploratoria con la finalidad de aumentar el conocimiento y el saber. Ese lugar intermedio señalado por la experiencia no es, sin embargo, un espacio conocido sino un sistema complejo y en parte inexplorado que invita a ser observado y revisitado una y otra vez. El Lissitzky, a principios del siglo XX, construye dispositivos en tres dimensiones que, a través de la percepción, modifican los espacios de manera que sea el propio espacio el que se manifieste. Éste, al activarse y mostrarse, señala su potencialidad, sus posibilidades. Implicando física y emocionalmente al espectador, así como subrayando el carácter procesual de las obras, se produce una oposición a la concepción clásica del arte como objeto simbólico y de contemplación. Estas experiencias, tanto del artista como del espectador, alteran el orden preestablecido de las cosas favoreciendo la comprensión del espacio y cuestionando los modos de habitar.

1. Benjamin trabajó en esta obra inacabada desde 1927 hasta su muerte en 1940. Edición en español: *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

2. Javier Maderuelo: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008, p. 220.

3. Paul Ardenne: *Un art contextuel*, Paris, Champs arts, 2002, p. 43.

El espacio como posibilidad.

La experimentación comienza con la comprensión y apropiación del espacio para indagar en sus posibilidades. Esta relación personal con el espacio junto a la capacidad del arte de generar ficciones que se asemejen a la realidad hacen que esas posibilidades contemplen aquello que no es, no está o podría ser. Este tipo obras, en su mayoría instalaciones, se separan de nuevo de la representación, modificando y reactivando los espacios con el propósito, bien de cuestionarlos, bien de generar nuevas perspectivas. En 2001, los artistas Ingrid Luche y Franck Scurti se apropian del espacio expositivo de La BF15 de Lyon transformándolo en un taller de confección de camisetas de bajo coste durante los dos meses que duró la muestra. La obra ilustra la posibilidad de dominación de la arquitectura antes mencionada y su interés recae en la propia acción y el gesto de los artistas al reconfigurar el uso de la sala. Al generar nuevas funciones del espacio o al rescatar los anteriores usos del lugar, como puede ser el caso del trabajo de las cigarreras en Tabacalera, se resaltan igualmente cuestiones sociopolíticas.

De una manera diferente, ciertos artistas que utilizan la arquitectura como punto de partida asumen concepciones del espacio donde se trampea la realidad jugando con la escala o creando realidades visuales ficticias. Por ejemplo, Felice Varini, desde los años ochenta, interviene espacios utilizando la técnica de la anamorfosis para generar ilusiones ópticas. Este artista aporta diferentes perspectivas: por un lado, el punto aventajado en el que la intervención pictórica ha adquirido dimensiones tridimensionales y, por otro, el resto de infinitos puntos en los que las formas geométricas se vuelven abstractas. Varini se enmarca en un tipo de estrategias artísticas que se encuentran condicionadas por un espacio pero que, al mismo tiempo, ofrecen infinidad de aproximaciones al lugar. La intervención de estos espacios (paredes, suelo, columnas, grietas) por medio de la luz, la pintura o la escultura y mostrada a través de fotografías, vídeos o de manera directa, permite proyectar en ellos nuevas realidades: maneras diferentes de abordar los lugares favoreciendo la reflexión en torno a aspectos como la construcción y la utilidad del edificio.

Tras las huellas del edificio.

Precisamente los aspectos puramente materiales del edificio, como su estado de conservación, manchas, objetos, planos y todo tipo de archivos y documentación, pueden revelar aspectos de su pasado. Estos materiales históricos ocultos, fragmentarios o simplemente no señalados son utilizados para construir y legitimar discursos en torno al pasado particular del lugar donde, de nuevo, pueden surgir cuestiones políticas. La intervención realizada por Hans Haacke en el Pabellón Alemán de la Bienal de Venecia de 1993 da buena cuenta de ello: *Germania* hacía alusión al pasado fascista del edificio durante la Bienal del 34.

Este tipo de estrategias donde se materializa una idea en relación al pasado del lugar reactivan su memoria subrayando además el carácter emocional y simbólico del edificio, como apuntaban los cortes realizados por Matta-Clark. A partir del edificio, entendido como contenedor de memoria, pueden rescatarse tanto historias personales como historias colectivas. Se fomenta

así el análisis y el vínculo pasado-presente señalando y definiendo no sólo la historia pasada sino también el contexto contemporáneo en el que se encuentra. Estas obras se encargan de traer al presente aspectos relevantes y olvidados del pasado pudiendo ser reinterpretados, resignificados una y otra vez generando narraciones y lecturas diferentes en cada caso.

En la muestra *Tentativas para agotar un espacio*, el edificio de Tabacalera se convierte no sólo en un contenedor de obras sino en objeto sobre el que reflexionar y con el que interactuar. El espacio por y para el que están realizadas las piezas, marcado por una evidente memoria industrial y social, se vuelve por un lado, argumento y motivo de las obras y por otro, escenario activo donde mostrar los trabajos añadiendo así una aproximación sensible originaria de su propio contexto. Cada una de las ocho propuestas artísticas recogidas en la muestra se inscribe en uno o varios de los puntos ya señalados: la memoria y la huella; la ficción, la ilusión y la realidad espacial así como cuestiones políticas, sociales y de género; aspectos que se revelan a partir de diferentes teorías, lenguajes, medios y prácticas generando nuevas perspectivas en torno al edificio. Al igual que los surrealistas o autores como Benjamin observaron la ciudad como si fuera un texto del que extraer múltiples lecturas, los artistas agotan las posibilidades interpretativas del edificio de Tabacalera reparando en sus grietas, esto es, en las aperturas que se abren en la superficie, para mirar en ellas y atender a su capacidad reveladora.

Érika Goyarrola

Sobre el espacio.

Veintinueve notas y un poema de Rilke.

Respiración oh tú, invisible poema,
puro, incesante intercambio
de nuestro ser y los espacios. Contrapeso
en el que rítmicamente me cumplo.

Ola única
de la que soy el mar creciente
el más estricto de los posibles mares
y apresador de espacio.
¿Cuántos de esos lugares espaciales
antes dentro estuvieron? Oh, más de un viento
es como mi propio hijo.

¿Me reconoces, aire, lleno de la que ya fue en mí
tú, en otro tiempo tersa corteza,
comba y filo de mis palabras?

R.M. Rilke, *Sonetos a Orfeo (II, I)*¹

La primera sensación del espacio es prenatal. Dimensión porosa de un absoluto interior donde todavía no hay dentro / fuera. En esa indistinción todo es un puro flotar, o una inmersión. La pura inmanencia en la suspensión. Flotar inmóvil que se produce, como dice Nancy, «en el seno de un elemento, de un mundo en el cual todo se relaciona con todo, todo tiende hacia todo y se distancia de todo». En «la indiferencia viscosa de las direcciones». Casi diríamos que, propiamente, no podríamos hablar de espacio. Cuando todo es nada más que inmanencia, inmersión, inmovilidad: indistinción. Inespacio, pues, o reino absoluto del IN, del adentro, la neta interioridad sin ningún afuera, ninguna trascendencia. Por tanto: no-espacio. De él hay que salir, para entrar en la luz, y en la *ex-sistencia*.

○○○

Como en la *Noche de Walpurgis* de Goethe, ese espacio ha de tener un carácter larvario, genésico, eruptivo: «Aquí viene a trote corto una banda de pigmeos...bullendo como un hormiguero de gusanos relucientes.» (*Fausto*).

○○○

Pero vivir es extensión. Extenderse. En el espacio que es elástico. Rítmico, como el mar. Una eterna distensión: un ente en eterna expansión (ley de Hubble). El espacio construye la transitividad, que es relación en la extensión.

○○○

Así pues, todo ser es un *Da-sein*. Está en un ahí, va hacia y en la exterioridad. Respira. Con lo Otro y con los otros. Cada yo es (en) el acto de su relación tendida hacia el afuera y el mundo, hacia eso que llamamos lo otro.

○○○

Osper sárma eíkhe kechrouménon ó kállistos ó cosmos: Como polvo esparcido al azar es el más hermoso cosmos. (Heráclito)

○○○

Posibilidad (del) laberinto: visión de líneas que desvarían, como si el ojo vagase por una sucesión que lo desorienta. Entonces nos perdemos a través de las orientaciones innombrables del espacio: es el laberinto. Precisamente por ello el laberinto es el lugar cuya capacidad para la generación de formas es abismal. No se le puede poner límite.

○○○

Teoría del confin. Horizonte. El sentido, cualquier sentido, no comienza más que por su fin.

○○○

Declives del silencio, espacios del tiempo.

—¿Qué es la voz?
— Aquello que clama en el desierto.

○○○

El espacio (se) expresa. En sus pliegues resuena la fecunda violencia de la presencia y la presión. La materia prensada. El rostro geológico con mirada de fuego, como en el propio semblante de Schelling.

○○○

Contrapeso. Incesante intercambio. Reticula, celosía: cada mañana descubrir con la misma sorpresa el levantarse del día en el trazo ritmado de las luces y las sombras. «Ritmo incapturable, esbozo provisorio de todos los ritmos del mundo» (Henri Maldiney). Fuga perpetua del instante presente:

Respiración oh tú, invisible poema,
puro, incesante intercambio
de nuestro ser y los espacios. Contrapeso
en el que rítmicamente me cumplo.

○○○

Las primeras presencias cifradas del mundo: una sombra, una fisura, la exaltación de una luz primitiva. Sentimos que estamos en el mundo aún sin las cosas.

○○○

Incertidumbre esencial que reposa en la profundidad del espacio. Y el fenómeno ilocalizable de la ubicuidad del mundo en la movilidad de la mirada. En una percepción aún no tematizada, sin perspectiva, sin contorno.

○○○

Allí el espacio del mundo es un tejido y un contacto poroso, oscuro. No hay el aislamiento orgulloso y triste de la cosa. No se ha dado todavía (en) la distancia. Ambigüedad: unidad. Hay un arte que quiere ser el retorno a este lugar perdido, a esta pureza central.

○○○

Es este un movimiento en cierto modo sin *arjé*, sin principio ni fundamento, anarquitectónico. Movimiento abierto, ilimitado. No obedece en absoluto a ninguna voluntad de cierre o de definición. Más bien a la insinuación y las lejanías. Pasajes indivisibles y furtivos. Estallidos y temblores. Emanaciones. Vibración, dispersión más allá — antes— de toda forma asignable. Fuga de vida. Momento trémulo de la aparición, presencia perturbadora. No es posible aquí la acción, solo la escucha. La tensa atención, la vigilancia, la espera.

La única respuesta: el gesto ritmado, un cierto impulso coreográfico. El contrapeso, el ritmo, modular la respiración.

○○○

A ese espacio de presencias impalpables algunos lo consideraron sagrado. Con temor y estremecimiento trataron luego de imponer los hombres una otra presencia: sus signos, los trazos frágiles de sus gestos. La mano, por ejemplo, abierta en la oscuridad de la piel de una caverna. Impregnación y ciframiento del espacio con un

motivo humano, una caricia o un roce fraternal. Acaso el primer pacto.

Tal vez, también, en el fondo, se trate de una cuestión de escala, y toda materia sea, en fin, como un mar o una montaña en potencia. Pero también un muro: he ahí el límite, la figura arquetípica de la imposibilidad y, al tiempo, de la pura virtualidad.

○○○

Viejo tema, el del muro y la montaña como símbolo de un obstáculo ante la conciencia, como bloqueo de toda salida. Ambivalencia de la ayuda y del obstáculo que los seres resistentes siempre trazan: seres por dominar, seres que nos dan también el ser de nuestra pericia, de nuestra energía. El bloque o el muro encarna la prohibición del tránsito hacia una presencia que él mismo oculta o defiende, pero que a la vez, incluso, sugiere; siquiera sea por vía negativa, como quien dice: en su reverso.

○○○

Y sin embargo, ese carácter liminar es de todo punto determinante, regulativo; constituye, en fin, el principio mismo de la posibilidad de habitar.

○○○

El límite — decía Heidegger— no es aquello en lo que algo se acaba, sino aquello a partir de lo que algo inicia su esencia. Un espacio o un lugar significan, por tanto, algo encuadrado, dejado libre, en un límite. La arquitectura y la escultura, como la música, dan forma al *ambiente*, a lo que nos rodea o envuelve, a lo que también nos acosa. Música, escultura y arquitectura, artes del habitar y la protección, son la primera determinación de lo físico, de la materia elemental (la tierra en un caso, el aire en otro).

○○○

Música, escultura y arquitectura establecen, pues, las fronteras ontológicas de lo propio y de lo común, lo determinado, lo estable y formado frente al *afuera*, lo extraño o lo informe, lo impropio. Límite o umbral de la conciencia, para la conciencia, piedra y cimiento que nos separa de la primera y féraz, voraz naturaleza salvaje, sin cultivar, sin respiro, sin piedad. El equilibrio de la piedra nos protege, en fin, de la fusión o deglución hipnótica del limo originario.

○○○

Diríamos, por seguir *heideggerianos*, que en la juntura de cielo y tierra es donde parece surgir la manifestación de lo que salva. Que lo estable, el dibujo del mundo, se traza desde este horizonte (así, *horizein* significa *dibujar* en griego). En la co-implicación recíproca de lo más próximo, del aquí, y de su horizonte. El horizonte determina el espacio, lo cierra, traza sus límites, establece una medida, una medida, un campo de visibilidad en lo abierto que de otra forma no habría de sentirse más que como puro abismo. Es tan sobrecogedor como simple: el horizonte *hace* el lugar.

○○○

Lo material sensible ha de buscar, pues, este su lugar; su habitación y hábito a través de la irradiación de aquella línea o límite de luz. Ha de clamar por su ventura y, una vez conseguida, concentrarse en su elocuencia y elogio. La oposición primordial es la que se da entre el fondo y el ritmo. Toda obra es un rítmico respirar, rítmico texto o tejido, o textura. Hecho ya única ola, onda única que avanza poco a poco. Pues la forma no existe más que en formación.

○○○

La obra también es, por ello, un llamamiento que invoca la presencia del dios del lugar, de los *manes* de tierra-cielo. Pasión de lo elemental.Y lo material sostiene así su vocación espiritual. Una obra, no hay duda, es un convocar ese espíritu, un clamar en el desierto antes del tiempo de la fecundación del material sensible por la idea del espíritu. Por eso la materia se tensa al máximo en esa espera en que ella misma fuerza sus lindes hasta la ruptura. La emanación de la forma forja el ritmo mismo de la materia, la articulación rítmica de sus potencias y sus resistencias.

○○○

Para arrancarse, acaso, de la desgracia de la finitud y de la deformidad del azar, se tensiona, se contrae en un clamor silencioso y excelso antes quizás de ese momento cumbre y final en que, grito originario de parto o partida, estallará en mil pedazos. El artista rotura, ordena la disposición más conveniente para ese acontecimiento por venir, cuya inminencia, sin embargo, debe contarse por siglos, pues no estamos ante un tiempo que pertenezca al hombre, sino que él, el hombre, habrá de ganárselo.

○○○

El poema, cada obra, supone esa ganancia: la ganancia de un ámbito, un mar hecho espacio, ya suyo. La fijación de un punto en el caos constituye el momento cosmogénético, dijo Paul Klee.

○○○

Pero no para encontrar, como quien dice detrás del muro de las apariencias sensibles, un fundamento que esté más allá de esa prohibición o límite —como si la materia no fuese más que la superficie donde reposan los vestigios de una realidad superior o trascendente—, donde culminase y se justificase de algún modo todo el sentido de lo real. Más bien, el sujeto dirige la mirada hacia lo que está muy cerca, lo más cerca de nosotros, a fin de ver a través de los gestos o los vestigios y las cosas aparentemente más insignificantes y más tenues. Se trata de una aproximación a la realidad por los caminos más angostos para llegar tal vez a su límite, pero, justamente, porque este límite bien podría ser el centro de otro comienzo del mundo, con certeza, como decimos, más secreto, más íntimo:

¿Cuántos de esos lugares espaciales antes dentro estuvieron? Oh, más de un viento es como mi propio hijo.

¿Me reconoces, aire, lleno de la que ya fue en mí tú, en otro tiempo tersa corteza, comba y filo de mis palabras?

○○○

Por él fueron, en definitiva, creados, expresados (recibidos del mundo y al mundo de nuevo devueltos, depurados, respirados), recreados de nuevo como mundo. Porque el ojo hace el esfuerzo de buscar, sobre esa pared de las cosas, enfrentado a esos volúmenes sólidos o fugaces, a esas formas como pantallas o sombras aparentemente infranqueables, la oscura posibilidad de una falla, un punto de inserción; una brecha apta para dejar que se perfile la línea de la mirada. Lo que aquí se forma es, entonces, un conjunto de proyecciones que no sólo no niegan la condición de lo real, sino que se disponen con el objeto de propiciar una vía que permita precisamente concebirlo, profundizarlo, sutizarlo. Un encaminamiento y a la vez una atención extremadamente exigentes que consisten en un dejar acudir al lugar toda la complejidad de un territorio con fronteras indefinibles y que dispone de toda su ambigüedad en la misma medida en que se mantiene y nos mantiene al margen de cualquier certidumbre confortable. Allí, en fin, el (entre)ver plástico se vincula con la paciencia, con la presteza, la perseverancia y el ardor suficientes para mantener la mirada, el cuerpo y la mano en medio de una relación que presupone la reciprocidad y al tiempo la fluidez del sujeto y del mundo. Coreografía estricta de las formas emergentes.

○○○

Sólo que este esfuerzo y esta concentración llevarán aparejados como una videncia y el surgimiento de una sobrenaturaleza que acabarán por (de)mostrarnos, finalmente, lo que siempre estaba ahí, como quien dice delante de nuestros ojos. La insurgente sedimentación de una perturbadora energía original que impregna las formas con que alzamos la realidad y que, ahora ya, tras estos ajustes, proyecciones y movimientos que el sujeto ha promovido, no se puede no ver, o dejar de ver: la presencia —acaso hasta entonces insensible— en que nace, efectivamente, y con eficacia, todo un mundo.

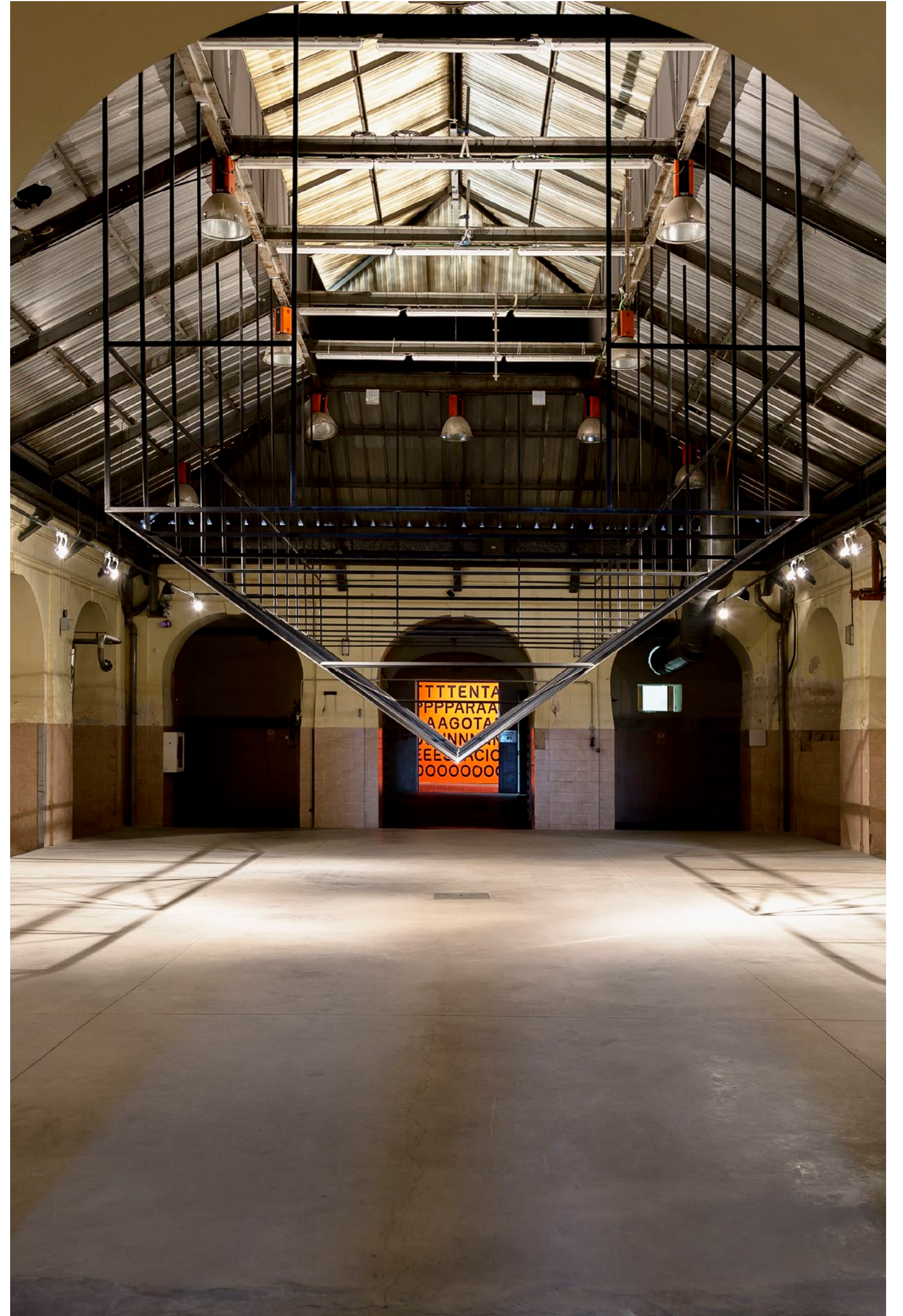
○○○

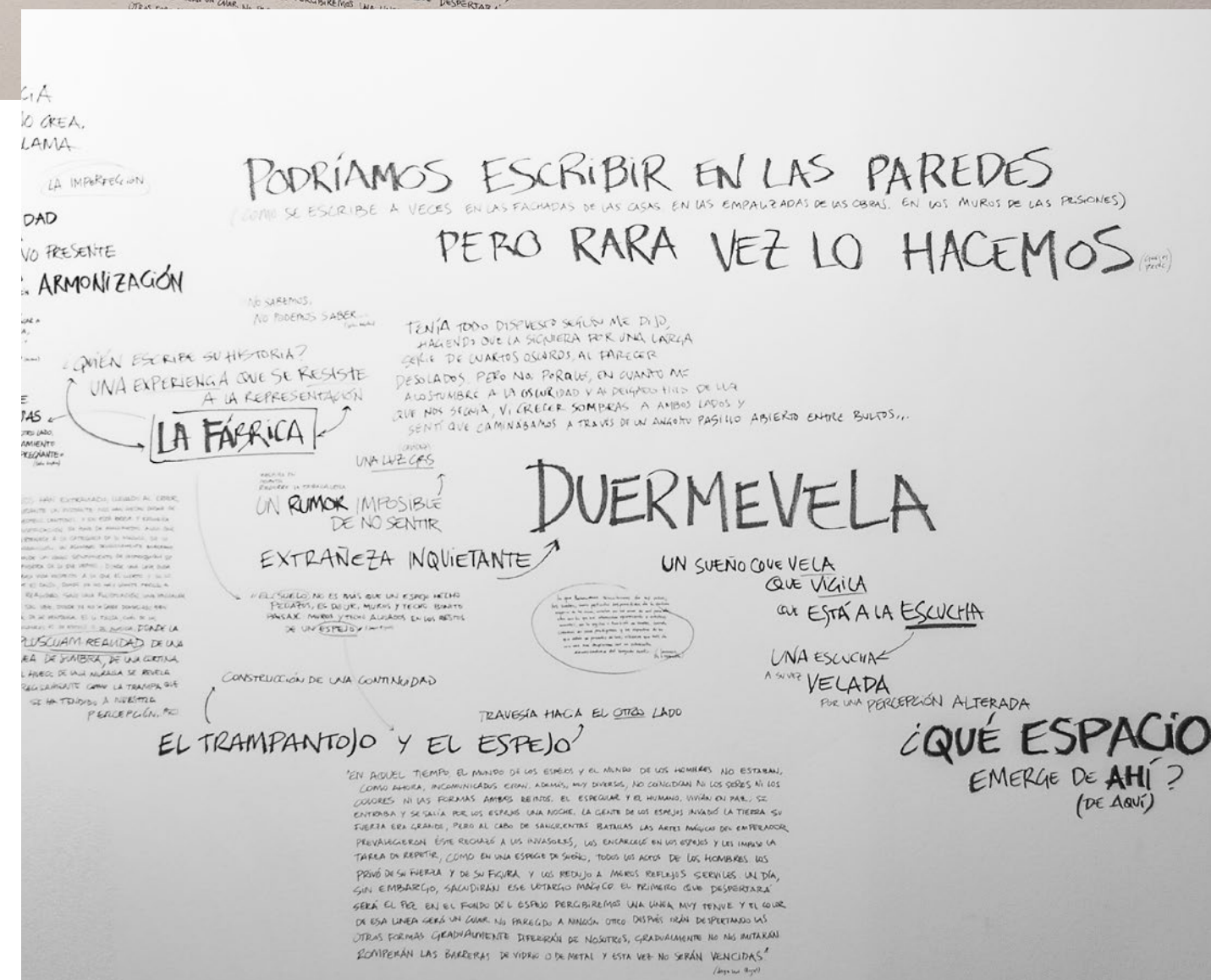
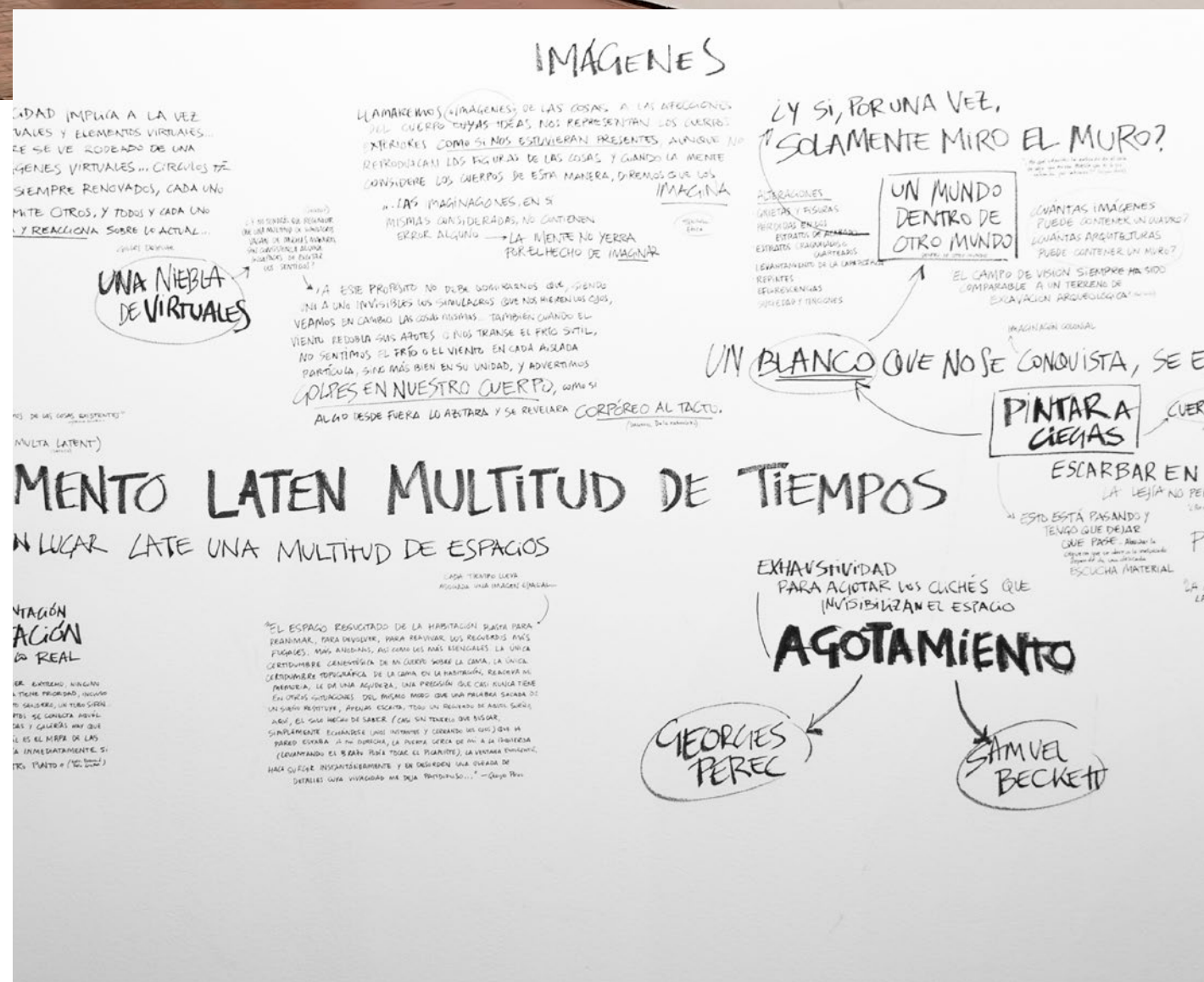
El espacio, cualquier espacio, solo está, en suma, dibujado por las tensiones que lo constituyen. Cada fibra o flujo de espacio es el lugar de reencuentro o de reajuste de sus horizontes. Respiración, contrapeso. De un ritmo de resistencias y de potencias nace el espacio mismo de la obra, un mar de espacio, el más estricto de todos los posibles. La obra deviene, entonces, no solo la liberación de una apariencia, sino la aparición misma de una esencia que se muestra. Y cuando ella entra, por decir así —y usando una expresión ya conocida— *en el mundo de la vida*, no queda retenida en esto cotidiano. Sucede, más bien, que lo cotidiano se sobrepasa o se supera hacia una nueva y más alta dimensión de la presencia,alzada como en una única onda que todo lo abarca, interior y exterior, el yo, el ser, las cosas, su dibujo, su gesto:

Ola única
de la que soy el mar creciente
el más estricto de los posibles mares
y apresador de espacio.

○○○○○

Alberto Ruiz de Samaniego







Una geometría operatoria que «no se representa, sino que se engendra y se recorre.» Esta es una de las muchas definiciones que Gilles Deleuze y Félix Guattari dan en *Mil mesetas* de esta forma de geometría que nace de la experiencia singular y no de la ley general: «Aquí cabría oponer las ciencias menores a las ciencias mayores: por ejemplo, la progresión de la línea quebrada hacia la curva, toda una geometría operativa del trazo y del movimiento, una ciencia pragmática de las puestas en variación, que procede de forma distinta que la ciencia mayor o real de las invariantes de Euclides. (...) La ciencia que trataría de [las esencias morfológicas difusas], la proto geometría, también sería difusa, en el sentido de vagabunda: no sería ni inexacta como las cosas sensibles, ni exacta como las esencias ideales, sino anexacta y sin embargo rigurosa («inexacta por esencia y no por azar»). (...) Una geometría casi analfabeta, amétrica, en la que el número ya no tiene como función medir tamaños...»

Nave invertida, 2017.
Estructura de hierro negro.
1241 x 430 x 560 cm.
Acero soldado y acoplado
en el espacio.



A lo largo de nueve sesiones Georges Perec se propuso en 1975 *agotar* una plaza de París. Línea a línea, enumerando autobuses, colores, trayectorias, palomas, vestimentas o meteoros, el escritor disolvía las convenciones que encierran nuestra comprensión del lugar para hacer emerger la vibración de una espacialidad singular. Pocos años después, Samuel Beckett definía minuciosamente las trayectorias posibles para *agotar* un cuadrado de seis pasos de lado en Quad. Con cada variación, realizada por uno, dos, tres y cuatro cuerpos, desaparecía progresivamente la extensión del cuadrado e irrumpía otro sentido de espacio. Un pequeño cuadrado central, punto E en los esquemas preparados por el autor, permanecía intacto, reserva expresiva de un espacio real y absolutamente inagotable. En las *Tentativas para agotar un espacio* promovidas por el grupo REAR, el patio central de la Tabacalera concentra tras su perímetro infranqueable la saturación del espacio conjurada por las distintas intervenciones. «En varias ocasiones he tratado de pensar en un apartamento donde hubiera una pieza inútil, absoluta y deliberadamente inútil. (...) Jamás llegué a algo realmente satisfactorio. Pero creo que no perdí completamente el tiempo al tratar de franquear ese límite improbable: (...) a través de este esfuerzo se transparenta algo que podría tener estatuto de habitable...» Así describía Perec en sus *Especies de espacios* un ejercicio próximo a sus tentativas, intento de emplazar una habitabilidad que desborda el espacio como escenario dibujado por muros y suelos de piedra o ladrillo, para hacer resonar lo real en toda su plenitud. «No existe objeto alguno que sea únicamente actual. Lo actual siempre se ve rodeado de una niebla de imágenes virtuales...» escribía Gilles Deleuze en uno de sus últimos textos. La realidad del espacio de la Tabacalera no es sólo su arquitectura, también la forma esa niebla fecunda que la envuelve y que las distintas intervenciones hacen aparecer ante el cuerpo del visitante. A través de ella la Tabacalera aparece ante nosotros con una claridad a la que no estamos habituados... ¿Qué constituye esa niebla? Los mundos posibles, los mundos pasados, los que fueron y pudieron ser, los que podrían ser, los que serán... los que son: las más insignificantes historias y gestos de quienes han respirado sus espacios a lo largo de los siglos, la potencia de luchas inagotables y la experiencia de sus cansancios, los ecos lejanos de un mundo de expansión colonial pero también de una ciudad próxima que fuma sus cigarrillos con estilo *art déco*, la profundidad de sus superficies o las locas geometrías e imposibles equilibrios escondidos en su regular estructura... En *De la naturaleza*, el poeta Lucrecio escribía que, en cada momento, late una multitud de tiempos distintos; las *Tentativas* demuestran que cada uno de esos tiempos trae consigo una espacialidad propia. Su superposición viva en la Tabacalera confiere una suavidad misteriosa a sus formas, envolviéndolas en un rumor que desasosiega al cuerpo, pero que también le acoge. Esta es la inquietante travesía que se propone al visitante.

Para acompañarle, se ofrece a continuación un ejercicio de (des)orientación textual, una conversación a varias voces (y tipografías) con los artistas, las historias y los personajes que sus obras convocan.

Lucía Jalón

FOD Nave invertida

«Aunque parezcan pertenecer a la geometría por su aspecto perfectamente regular, puede que estén entre las líneas menos geométricas jamás dibujadas.»¹

[Lucía Jalón]: Esta descripción realizada por Robin Evans en 1984 para transmitir su extrañeza ante las líneas de los *Chamber Works* de Daniel Libeskind nos sirven para adentrarnos en una forma de geometría operatoria, anexacta o menor, menor u operatoria. [FOD]: quería hacer un dibujo de línea en el aire, la idea de esqueleto o estructura desnuda, de tal forma que lo primero que veas a la entrada sea el croquis de un arquitecto.



Así define FOD su acción cuando nos encontramos en el hall de entrada de la sala de exposiciones. Las barras de hierro negro que articularán su instalación están en el suelo, recién descargadas y dispuestas en la posición precisa para poder comenzar el montaje al día siguiente. Había pensado en pintarla, pero creo que la voy a dejar desnuda. El hierro está tal cual, lo único que he hecho ha sido limpiarlo con un trapo y un poco de disolvente... me gusta ese punto salvaje.

Ese punto salvaje expulsa la línea del plano de la abstracción para devolverla a un mundo material gobernado por la irregularidad. Un movimiento que implica pasar de una geometría entendida desde un plano matemático distanciado de lo real a una geometría operativa que se despliega, no en el papel, sino en el suelo (→ Nicolás Combarro: «el arte es de este mundo. No es algo ideal, es real, se puede tocar, palpar»),

La geometría va al suelo. Todo esto lo dibujamos con tiza blanca en el suelo y a partir de ahí empieza el proceso de construcción. Por eso lo bueno es trabajar en el taller, con un suelo de cemento pulido que tiene unas líneas tiradas perfectas y paralelas que son las que aprovechamos. A partir de una línea vas tomando decisiones en el mismo proceso. Las medidas están calculadas un poco a ojo, no son exactas. Me gusta la exactitud de la pieza, pero sin perder ese punto visual, como cuando vas a colgar un cuadro y no mides, sino que dices, sube, baja... ¡ahí!

Teníamos todas las medidas exactas, pero quise prescindir de eso y fijarme más en la parte del suelo, todas estas líneas marcadas... me puse aquí mirando hacia arriba con una plomada y vi que daba justo. Para esta construcción anexacta, es imprescindible la diferencia mínima en alguna medida para hacer que las cosas encajen, una diferencia que, aunque no se percibe, me interesa mucho. Y es que, si la exactitud construye el orden en el plano del papel, la irregularidad sostiene el orden de lo real. (→ Nicolás Combarro. La imperfección. + Belén Rodríguez. El error.)

1. Robin Evans, "In front of lines that leave nothing behind," en K. Michael Hays, *Architectural Theory since 1968*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), pp. 480-489.





«El trapero es la figura provocativa de la miseria humana. Es un proletario desaharrapado en el doble sentido de vestirse con harapos y ocuparse de ellos. «Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute.» (Sobre el vino y el hachís, en Obras, I, pp. 249-250). Baudelaire, como resulta evidente por esta descripción en prosa del trapero, de 1851, se reconoce en él. El poema recoge otra afinidad, que califica de inmediata, con el poeta: «Se ve venir al trapero, moviendo la cabeza, l tropezando y chocándose con las paredes como un poeta, l y, sin preocuparse de los soplones, sus súbditos, l desahoga todo su corazón en gloriosos proyectos.» Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, J 68, 4. Como ingeniero trapero a lo largo de la conversación FOD se desvía en varias ocasiones por otros gloriosos proyectos, proyectos escritos, imaginados, que le gustaría hacer —el material universal para mi es la chapa ondulada, allí donde vayas siempre hay chapa ondulada. Es el material, no del futuro, sino de toda la vida. Quiero hacer un proyecto con ello—, o que hará —al desmontar la pieza, sus restos prometen ser la base para una cabaña para sus sobrinos...—.

Placas de Pladur. Rodríguez-Méndez aparece como un trapero de lo íntimo, atento a lo insignificante dentro de su propio espacio de trabajo. Aparecen así las placas de Pladur y las pelotas de tenis, caídas como un regalo, y recogidas poco a poco en el taller, y que introducidas en calcetines formarán la base de cada pieza: el vacío que se transforma en esfera.

En el dibujo que acompaña la obra, la línea tampoco es perfecta. Al final de su trazo rojo, se acumula la tinta y se genera un ensanchamiento(→ Rodríguez-Méndez; el corte imperfecto. Belén Rodríguez; Mordedura de la lejía. Sébastien Rémy; El umbral del duermevela.) de la línea que transforma la representación en presencia, y la abstracción geométrica, incluso en el dibujo, en espacio construido.

El agotamiento de la convención, en tanto emergencia de los espacios silenciados que vibran en la arquitectura del hall, nace en *Nave invertida* de FOD de esta escucha de lo irregular. Su obra tiene su origen en ese ojo atento capaz de reconocer el mundo como extensión material cargada de posibles; un mundo nunca totalmente determinado en una actualidad inamovible. Todo lo contrario frente al ojo aletargado por la representación —ojos cojos que utilizan la precisión de la regla como refugio mientras habitan en cuerpos sordos a las vibraciones caóticas e incontrolables que definen el espacio—. Resulta fascinante escucharle lanzar números y cálculos al aire donde claramente los ve tomando forma, detallar la explicación del montaje, paso a paso, cada giro, polea, punto de soldadura—cuatro puntitos y fuera—, la comprensión de cada ensamblaje, peso y movimiento... Lo ideal sería que quedase rígida, pero la realidad es otra cosa.

La escucha atenta a la realidad que se vislumbra en el discurso de FOD recuerda a la del trapero que obsesinó a Charles Baudelaire y a Walter Benjamin. Siempre me ha atraído la idea de autoconstrucción, por ejemplo, en las chabolas, ese punto azaroso en el que parece que los materiales están cogidos sin más, pero en el que al final percibes un punto de intención, algo así como un azar intencionado que tiene una dimensión estética. La escucha atenta, una vez más, que cuando ve un tubo de hierro negro, un trozo de madera o una piedra, no ve simplemente su forma actual, su figura tirada en el suelo, sino su espacialidad real, la extensión creada por todas sus posibilidades de uso. (→ Intro. Nube de imágenes.) Para esta mirada atenta los objetos aparecen borrosos, porque son expresión de una vitalidad singular. Yo soy así, me llaman y me dicen «Oye, que vamos a tirar una tela.» No la tires. Cojo la furgoneta, vamos a por ella y nos encontramos con tres rollos de un color que yo jamás habría utilizado pero que Belén ha sabido descubrir... Apropiarse de algo significa hacer renacer la cosa, devolverla a la vida, pues «liberando la energía que en ellas se almacena, las cosas devienen trabajadoras en cooperación, potenciales amigas, incluso amantes.»²

... soy un poco ingeniero. Tengo un punto de no dormir, de ingeniar—yo trabajo mucho de noche, no de noche escribiendo sino acostado, durmiendo sin dormir, y anotando procesos—, incluso las esculturas que hago, tengo que pensar en cómo acoplarlas, cómo acoplo un trozo de piedra y otro de madera, movidas de ingeniería constructiva inventada. Un término único que resuena con la figura del arquitecto loco que imagina detrás de su dibujo

en el aire, personaje que podría haber salido de la imaginación de Lewis Carroll. Su ingenio nos lanza sin duda a una forma de *otro lado* donde la percepción habitual del lugar y la arquitectura enloquece. La inversión de la cubierta—es como sacarle la cabeza del pulpo; no es un espejo, es un reverso, darle la vuelta como si fuera un calcetín—, violenta el centro de gravedad del visitante. La inversión entre suelo y techo supone que la pieza, que llega por debajo de los dos metros sobre el suelo, provoca al pasar por debajo una extraña sensación de vértigo; también los recorridos naturales del espacio se violentan y la presencia de la cúpula invertida empuja al visitante hacia los lados...³(...) A medida que te mueves la pieza se mueve contigo y aparecen puntos de vista rarísimos, aparece una percepción dislocada con la que el cuerpo se enfrentará al resto de tentativas.

«...no percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos siempre menos que eso, sólo percibimos lo que estamos interesados en percibir, o, mejor dicho, lo que tenemos interés en percibir a causa de nuestros intereses económicos, de nuestras creencias ideológicas, de nuestras exigencias psicológicas. Así pues, de ordinario no percibimos más que tópicos. Pero si nuestros esquemas sensoriomotores se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable...»⁴

RODRÍGUEZ-MÉNDEZ Los hechos

«La continuidad del revés y el derecho sustituye a todos los niveles de profundidad. (...) Es a fuerza de deslizarse que se pasará del otro lado, ya que el otro lado no es sino el sentido inverso. Y si no hay nada que ver detrás del telón, es que todo lo visible, o más bien toda la ciencia posible está a lo largo del telón, que basta con seguir lo bastante lejos y lo bastante estrechamente, lo bastante superficialmente, para invertir lo derecho, para hacer que la derecha se vuelva izquierda e inversamente. No hay pues unas aventuras de Alicia, sino una aventura: su subida a la superficie, su repudio de la falsa profundidad, su descubrimiento de que todo ocurre en la frontera.»⁵

[Rodríguez-Méndez] *Los hechos* son acto, esta acción deviene en espacio y en él todos los presentes por venir. En una conversación en las que las voces se van enmarcando entre anotaciones y sensaciones compartidas, Rodríguez-Méndez me explica su voluntad de adentrarse en la superficie, explorar la región de validez de un material, el punto límite en el que deja de ser lo que era y deviene otra cosa que, sin embargo, sigue implicada en la primera. Al cortar una serie de placas de Pladur de 15 x 1200 x 3000 milímetros parece perseguir los umbrales de esa frontera, la topografía invisible de un plano aparentemente sin accidentes. «Es siguiendo la frontera, costearo la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporal.»⁶

2. Esto escribe Hito Steyerl en «Una cosa como tú y yo,» donde invita a repensar la estrategia de *apropiación* de Walter Benjamin quien, al escribir sobre el surrealismo, había subrayado «la fuerza liberadora que anida en las cosas. En el fetiche mercantilizado, las pulsiones materiales se intersectan con el afecto y el deseo, y Benjamin fantasea con movilizar estas fuerzas comprimidas con el fin de despertar «lo que se va marchitando» para acceder a estas fuerzas. (...) Las cosas podrían hablar las unas con las otras por medio de estas fuerzas, (y) afirma que es posible sumarse a esta sinfonía de la materia.» *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2014), 48-61. Esa sinfonía de la materia es la que define la vibración de los espacios, sólo la atención a sus frecuencias permite operar desde una arquitectónica menor capaz de jugar con ella como hace FOD.

3. "By and large people follow the same routes all the time. If the conditions come together amid various unstable connections, including non-architectural elements,

a circulation path of a certain stability is revealed. (...) People trace a winding path for some reason, despite being able to walk straight if they wish. Spaces are born out of the relationship between architectural and non-architectural elements, and the relationship with the people who perceive these. A building is no more than one of the many conditions that make up myriad environments. The extent to which architecture and other things can be rendered equivalent is the key to expanding the possibilities of architecture." Junya Ishigami, *Another scale of architecture* (Kyoto: Seigensha Art Publishing, 2015), pp. 76-87.

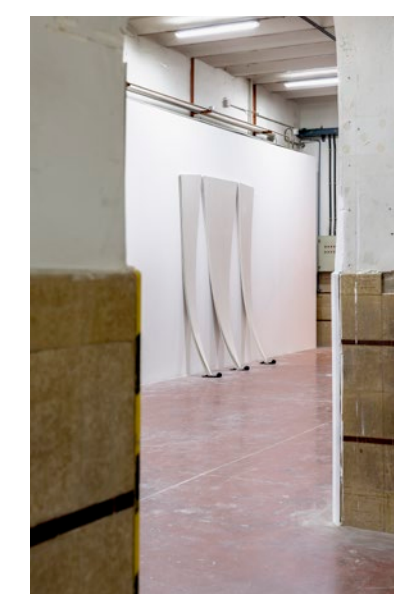
4. Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo* (Barcelona: Paidós, 1985), p. 35

5. Gilles Deleuze, *La lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 2005), p. 36.

6. Ibid.



Los hechos, 2017.
39 Placas de Pladur
de 300 x 120 x 13cm.
12 Calcetines y 12 Pelotas
de tenis.





Perfección

«Pero cuando los hombres empezaron a formar ideas universales, y a representarse modelos ideales de casas, edificios, torres, etc., así como a preferir unos modelos a otros, resultó que cada cual llamó 'perfecto' a lo que parecía acomodarse a la idea universal que se había formado de las cosas de la misma clase, e 'imperfecto', por el contrario, a lo que le parecía acomodarse menos a su concepto del modelo, aunque hubiera sido llevado a cabo completamente de acuerdo con el designio del autor de la obra. (...) Vemos, pues, que los hombres se han habituado a llamar perfectas o imperfectas a las cosas de la naturaleza, más en virtud de un prejuicio, que por verdadero conocimiento de ellas. (Pero) la naturaleza no obra a causa de un fin, (sino) en virtud de la misma necesidad por la que existe.» Spinoza, *Ética*, Parte IV, Prefacio.

Actúa sin nombrarlo

No atreverse a nombrarlo no es un problema de cobardía, sino de prudencia. *Cautela* escribirá Spinoza al comienzo de todas sus cartas: cuidado en la organización del encuentro con el mundo. Una cautela que reconoce la importancia de la escucha atenta del mundo, de la minuciosa atención en la negociación de la convivencia, de los acuerdos e influencias. Véase Chantal Jaquet, *Spinoza o la prudencia* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2008).

Perfección

Esto ocurre en la serie *Lo Perfecto*. *Arriba*, proyecto en curso que consiste en que un poeta o escritor cuente todas las palabras de libros de poemas como «Las Elegías de Duino» de Rilke, «Digte» del poeta noruego Sigbjørn Obstfelder o «Cordero del abismo» de Juan Eduardo Cirlot, entre otros. Uno de los propósitos es buscar, durante este largo y extenuante proceso, el encuentro entre las dos frecuencias perfectas, la de la palabra poética y la de la cifra exacta que la nombra. En este caso no se trata de explorar la región de validez como umbral de cualquier material, sino encontrar la vibración exacta que abre la superficie, que abre un mundo. Tal y como señala Giorgio Agamben, la magia no crea desde la nada sino que llama, encuentra la palabra o gesto adecuado, la armonía o relación precisa, para trastornar los hechos y hacer presentes las dimensiones silenciadas de lo real.

Los hechos actúan como indicadores hacia «puntos», que a modo de núcleos son fruto de la narración de lo que fue, de lo sucedido, y que tiene repercusión en el momento del ahora. Bien a través de una palabra dicha, tan perfecta que es centro y a la vez parte de una extensión mayor, o bien es la suma de numerosas palabras que concluyen y son reducidas a un solo punto también. (...) Empiezo trazando un corte desde el centro a los extremos. Los vértices de cada pieza son orientados hacia el suelo. El calcetín y su vacío interfiere y es base. La Esfera en su interior reorganiza ese vacío hacia su exacta forma.

Aparece una amenaza del error, que es también apertura. El error entendido como parte inseparable de una perfección de ecos spinozianos: «por realidad entiendo lo mismo que por perfección.»⁷ Invitación a atender el mundo en su necesidad, es decir, tal y como no puede dejar de ser, y actuar en consecuencia... *Los hechos* hablan del pasado. Es un pasado que ha tenido el poder de influir en su presente al mismo tiempo que ese pasado era pronunciado. Son una fundación de lo absoluto y asumimos la incapacidad de señalar el lugar exacto donde se sitúa lo perfecto. El material variable y frágil como las placas de yeso blanco, no lo puede hacer con precisión. Los puntos señalados por ellas, como centros de posibles circunferencias, proyectadas sobre el espacio expositivo, originarán siempre una anomalía. Siempre será un acto incorrecto e impreciso⁸.

Hablando con Rodríguez-Méndez la perfección se comprende como frecuencia del misterio y creadora del presente, y el error o el resto que siempre queda, parte esencial de la misma, prueba concluyente de la existencia de dicho movimiento. Vibración que quiere llamar, desde una intuición cargada de vértigo, amor. El amor como frecuencia perfecta y el arte como estrategia para poder acercarse a ella. Estrategia que actúa sin nombrarlo—pues lo reduciría al cliché—, manteniendo su misterio y ambigüedad⁹ pero reconociendo su presencia innegable en los hechos. Presencia que funciona como una llamada sutil, mínima. Una voz que nos habla muy bajito, como un susurro y un rumor, al mismo tiempo próximo e inalcanzable.

Esa presencia silenciosa exige una forma de escucha activa, y en la obra de Rodríguez-Méndez se multiplican los dispositivos para escuchar esa vibración que mantiene vivo el misterio de lo real.

En la percepción de esa convivencia el momento presente se hace eterno y se convierte en una realidad completa. Eternidad como no lugar al que aproximarse a través del material, buscando umbrales en la frontera, sus regiones de validez, o frecuencias exactas que en su sincronía den acceso a la perfección (→ Nicolás Combarro). Adentrarse en la superficie entendida como plenitud de lo real, en la que los hechos vibran mucho más allá de su inmediata actualidad, violentan la experiencia y el conocimiento transformándolos de manera irreversible. Atisbar la perfección, verse envuelta por ella y volver con los ojos enrojecidos «por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido.»¹⁰

IRMA ÁLVAREZ-LAVIADA Apuntar al blanco

«Repetir es comportarse de una cierta manera, pero con respecto a algo único o singular que no tiene semejante o equivalente. Y, tal vez, esta repetición como conducta externa se hace eco, por su cuenta, de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que la anima.»¹¹

[Lucía Jalón] Georges Perec emprende el agotamiento de la plaza Saint-Sulpice línea a línea, consignando mediante su escritura cada cosa que aparece ante sus ojos. Cada vez que la acción de una paloma, la trayectoria de un autobús, un telegrafista en bici o el color de una vestimenta, se traducen en palabra escrita, una línea trazada sobre la realidad parece tachar la figura original. En *Apuntar al blanco*, Irma Álvarez-Laviada se acerca a los muros interiores de la Tabacalera como si fueran una pintura mural, de tal forma que, para la mirada atenta de la artista, los desconchones que presenta su superficie se convierten en lagunas pictóricas propias de la restauración de cuadros o pinturas murales, lagunas que muestran el yeso blanco bajo la pintura que va a reintegrar mediante diferentes técnicas. Dentro de éstas, por ejemplo, la técnica del rayado «consiste en efectuar un rayado paralelo, uniforme y regular, que mediante el grosor, longitud y superposición de las líneas logra un acabado perceptible pero que no desmerece el efecto visual.»¹² Al igual que cada línea escrita por Perec no borra las figuras, sino que subraya la importancia de su *fondo*, la minuciosidad repetitiva con la que se restituye el muro, no hace tanto por camuflar la laguna como por convocar en el espacio el poder del blanco que habita en esos muros: [Irma Álvarez-Laviada] un blanco que tenemos asociado a una idea de carencia de color, pero que tiene también la potencialidad de proyectarlos todos. Un blanco que permite ver que el espacio vacío está asociado a un no color en tanto lugar en el que no hay nada, pero donde todo puede ocurrir. (...) Es la idea de apuntar a esa parte de la materia que tiene un eco, y el espacio vacío es donde la materia encuentra ese eco¹³, en un juego de presencias y ausencias...

(...) La forma en la que nos enfrentamos a ese muro como un fondo donde todo ha ocurrido, pero todo está aún por venir, nos hace ver que, como escribe Mel Bochner, «la percepción se aplica a cancelar todo lo disperso o injustificable, mientras que el «fonido» se caracteriza negativamente como incierto, indistinto y no articulado. Pero el fondo no es un margen, ni periferia ni lo implícito,» sino un umbral que, en su ofrecerse, nos abre «un pasaje a la densidad de las cosas» (...) El fondo como espacio donde todo está aún por venir y que obliga a pensar qué le pasa a la mirada en ese fondo¹⁴, en un campo desarticulado y sin márgenes.

7. Spinoza, *Ética*, II, def. VI.

8. Distintas obras, acciones, palabras, se hacen presentes en el momento actual de tal forma que la distancia, espacial o temporal, no impide el efecto real sobre la percepción. En obras pasadas, me cuenta Rodríguez-Méndez, he diseñado proyectos (siempre bajo el dominio de la escultura), mediante intervenciones que, a modo de fragmentos, iban apareciendo de tal forma que cada una de estas acciones eran entendidas como una palabra que producía finalmente un texto por interpretar. Fragmentos distantes, disociados, que pueden parecer inconexos e incluso excesivos. Hay una inviolable condición para que estén ahí, construyen y agitan una convivencia, ejercen autoridad y método y se provocan continuamente entre ellas (se interpelan y obligan a la escucha). Si cada palabra o acción, allí donde esté, posee sus propios ritmos, es en la convivencia no necesariamente directa, donde se construye el misterio de su vibración compartida.

9. La poesía se sitúa en una frecuencia sobre la que podría asegurar que sencillamente es otra, ella puede nombrar el amor.

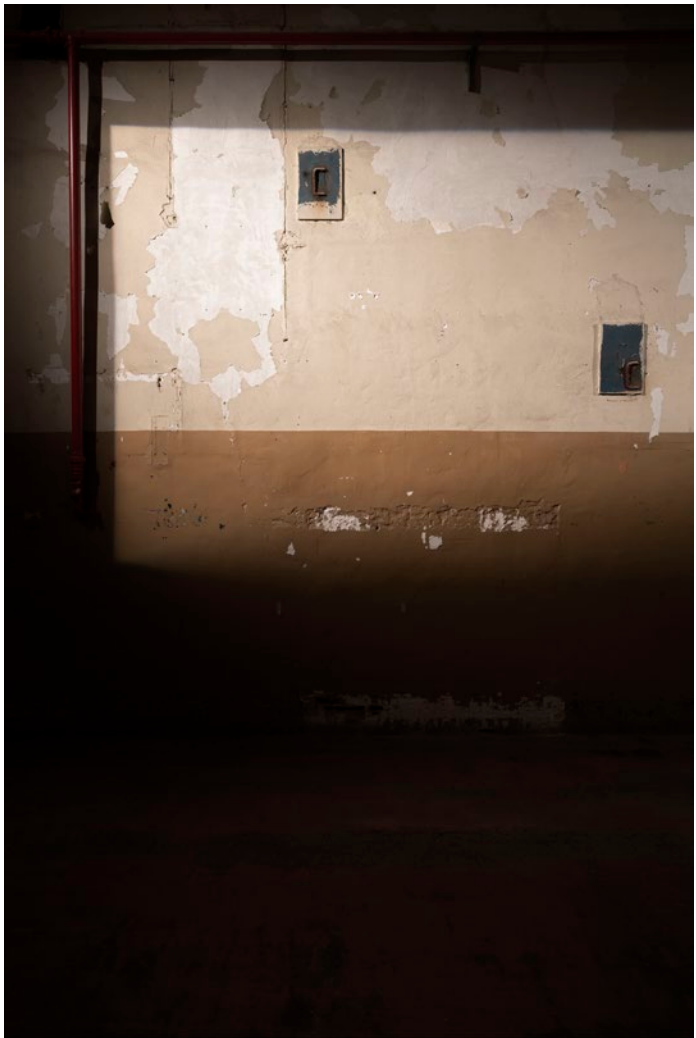
10. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993), p. 174.

11. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), p. 21.

12. Vicente Viñas y Ruth Viñas, *Las técnicas tradicionales de restauración: un estudio del RAMP* (París: UNESCO, 1988), p. 11.

13. Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas* (Pontevedra: Servicio de Publicaciones, 2001).

14. Michael Fried, *Art and Objecthood* (Chicago: University of Chicago Press, 1967).



Apuntar al blanco, 2017.
Reintegración cromática
sobre pared, audioguías
y hoja de sala. Medidas
variables.



Apuntar al blanco.

Madrid, noviembre de 2017

Causas de deterioro	Alteraciones	Desarrollo de la intervención
1. Las derivadas del espacio arquitectónico	1. Grietas y fisuras	1. Readhesión policromía: sentado de color
2. Las derivadas de la actividad humana	2. Pérdidas en los estratos de acabado (capa pictórica)	2. Reintegración material
3. Las derivadas de la naturaleza de cada material	3. Estratos craquelados o cuarteados	3. Reintegración cromática
	4. Levantamiento de la capa pictórica	
	5. Repintes	
	6. Eflorescencias puntuales	
	7. Suciedad y Tinciones	
	8. Presencia de elementos espureos	

Intervención puntual de Restauración realizada en el edificio de Tabacalera de Madrid
Rosa Plaza Santiago (Conservadora-Restauradora de BBCC) y Clara M. Prieto (Conservadora-Restauradora de documento gráfico y fotográfico)

Informe de la intervención temporal de Restauración realizada en el edificio de Tabacalera de Madrid
Rosa Plaza Santiago (Conservadora-Restauradora de BBCC)



Alteraciones Las principales alteraciones documentadas como consecuencia de la acción de los distintos agentes de deterioro son las siguientes: *Grietas y fisuras* Su aparición es consecuencia de un movimiento producido en la estructura del inmueble, pero que en la actualidad se encuentra estabilizado. También aparecen grietas y fisuras de menor entidad que pueden tener su causa en la natural respuesta de los enlucidos al paso del tiempo y a la presencia de cambios bruscos de temperatura y de humedad relativa, y en posibles movimientos del edificio por reformas en el inmueble. *Pérdidas en los estratos de acabado (capa pictórica)* asociadas con los levantamientos de los mismos. Se localizan en las áreas con grietas, fisuras y cuarteados. Son consecuencia de los repintes, de la superposición de acabados. También se distinguen otras pedidas en el estrato de enlucido, asociadas a un mal mantenimiento de las estructuras: golpes, roces, desconchados... *Estratos craquelados o cuarteados* en las capas de acabado final de forma puntual e irregular. Su origen puede provenir de diferentes factores: movimientos del soporte que no pueden ser seguidos por la pintura, tensiones entre los diferentes estratos de la pintura, daños mecánicos producidos por la cristalización de sales, etc. A partir del examen organoléptico realizado, se estima que muchos de los craquelados presentes en la pintura mural son consecuencia de la distinta naturaleza de cada uno de los distintos estratos de pintura, lo que ha provocado tensiones diferenciales y a veces contrapuestas entre las diversas capas. Algunos de estos motivos son: los distintos coeficientes de dilatación de cada material y la presencia de capas de pintura con fuerza distinta y diferente flexibilidad según el aglutinante. *Levantamiento de la capa pictórica:* asociada con los estratos craquelados. En ocasiones los estratos craquelados se encuentran separados del soporte y presentan graves problemas de adhesión debido a los diferentes coeficientes de dilatación de los diferentes estratos que conforman los acabados. *Repintes* como consecuencia de modificaciones en el gusto estético o por higiene. *Eflorescencias* provocadas por la exposición periódica a humectaciones y desecaciones del agua presente en los yesos con la consiguiente remoción de sales solubles y aparición de eflorescencias salinas, provocando, entre otras cosas, el deterioro y la disgregación de yesos. La propagación de humedad a través del muro ha generado la disolución de parte de sus componentes y la aparición de eflorescencias, que pueden ser solubles e insolubles. Esta migración se revela como depósitos blanquecinos continuos que aparecen sobre la pintura y en zonas de pérdidas materiales. *Suciedad y Tinciones* o manchas asociadas a la presencia de materiales que han degradado la apariencia original. Presencia de *elementos espurios* tales como clavos y puntas metálicas en desuso.

Mientras las técnicas de restitución pictórica de la laguna utilizan los métodos de la *Gestalt* y la psicología de la percepción para ocultar su propia presencia¹⁵, su restitución y transformación en espacio escultórico que invita a ser contemplado devuelve la laguna a su sentido de vacío *saturado de fondo*¹⁶. Esta contradicción a la que se somete al visitante genera una discordancia en su percepción, la ralentiza y convierte la instalación en dispositivo de escucha de un espacio-tiempo plural (→ Intro. Lucrecio); un tiempo lento y la posibilidad, incluso, de no ver nada. ¿Qué pasa cuando no hay nada para ver? Ahí hay algo, pero ¿y si no? ¿Y si solamente miro el muro por una vez?

Cuando miro el muro aparece un mundo. Y como escribe Paul Virilio en la cita que Irma Álvarez-Laviada sitúa como punto de partida del proyecto, «el campo de visión siempre ha sido comparable a un terreno de excavación arqueológica.»¹⁷ El muro-mundo invita a adentrarse y desplazarse por él en una experiencia borgiana de *mise en abyme* en la que aparece un mundo dentro de otro mundo dentro de otro mundo.¹⁸ (...) Como cuando en la Restauración te acercas a un fragmento de un cuadro, un fragmento aparentemente negro, por ejemplo, y de pronto aparecen ante ti unos colores increíbles. De repente ves un cuadro dentro de otro cuadro, como si fuera infinito. ¿Cuántas imágenes puede contener un cuadro? ¿Cuántas arquitecturas puede contener un muro? (→ Miguel Ángel Delgado. Familias de espacios)

(...) Yo vengo del terreno de la pintura, pero en un momento dado decidí parar de pintar al descubrirme encerrada en un proceso muy ensimismado. (...) Dejé de pintar, pero iba todos los días al estudio—ahí algo tiene que ocurrir, algo tiene que haber porque ha habido tanta energía metida que de alguna manera tiene que aflorar—. Así que allí empecé, primero, a dar la vuelta a los cuadros, después a embalarlos, después a fijarme en los materiales que había por el estudio que hablaban de las obras porque habían formado parte de ellas o porque habían contribuido a su elaboración, y cómo ese material decía algo de la obra aun sin tener la obra delante. Entonces empecé un registro de esos materiales, inseparables de mismo tiempo menospreciados y poco es-derivando hacia la idea de estrategias de ocultación, de tapar obras y repintar, pero de una manera muy intuitiva. De pronto tuve que sacar las piezas que estaban dadas la vuelta en el estudio y decidí embalarlas. Al final no las saqué, pero quedaron embaladas, y ese material que las cubría se reveló también como algo sobre lo que trabajar, porque normalmente la negación de la obra se trabaja a través de la huella, pero en este caso, el material destinado a la protección me parecía revelador porque contenía en sí mismo ese índice de negación. (...) En los tiempos lentos que permite el estudio —jugando por ahí—, y con esta «suerte de experimentación titubeante»¹⁹ aparece el tránsito desde una pintura que ha dejado de escuchar ecos

—que ha perdido al otro (→ Intro. Presencia de otros mundos)—, a una obra que, apropiándose del discurso de la Restauración, se despliega mucho más allá del cuadro y dialoga con los plurales que invocan esas preguntas —¿Cuántas imágenes puede contener un cuadro? ¿Cuántas arquitecturas puede contener un muro?—, abriéndose plenamente al rumor de lo posible.

BELÉN RODRÍGUEZ Schönbrunn

[Lucia Jalón] Hasta finales del siglo XVIII los mapas de África estaban llenos de reinos y monstruos, algunos de ellos ficticios, otros cuyo conocimiento distante venía de la mano de comerciantes o historiadores clásicos. Pero justo en el momento en que dan comienzo las dinámicas de expansión colonial que caracterizarán el mundo del siglo XIX, los mapas se vacían para transformarse en un papel en blanco que debe ser rellenado (y, casi en el mismo movimiento, repartido). El conocimiento desencantado de la era moderna, no es tanto un movimiento exploratorio a la búsqueda de nuevas áreas desconocidas, —donde un problema aparentemente resuelto se multiplica siempre en otros, y donde al iluminar una zona de sombra aparece otro rincón en penumbra que no había sido considerado antes—, sino que se ha convertido en un problema de conquista que actúa convencido de su propia invención: que el blanco abstracto es real y no una plenitud saturada de voces. (→ Irma Álvarez-Laviada. Un blanco que tiene ecos)

Si hay una figura característica que personifica este contraste es la del *geógrafo de sillón* quien, desde las metrópolis, se encargaba de trazar cuidadosamente los mapas oficiales del imperio a partir de las narraciones, descripciones e informaciones enviadas por los exploradores sobre el terreno. Mientras unos, protegidos por la distancia, podían imaginar cualquier cosa y darla por válida—como ocurrió con las montañas Kong que aparecieron en numerosos mapas durante décadas sin que nadie nunca las viera realmente—, el explorador en el terreno se veía inmerso en un *cuerpo a cuerpo* con la realidad que modificaba sus medidas, percepciones y visiones.

Las pinturas de Johann Wenzel Bergl que cubren las paredes del Palacio de Schönbrunn en Viena, resuenan profundamente con esta experiencia. Con sus murales en la Tabacalera, Belén Rodríguez establece un diálogo pictórico con aquellos capaz de alumbrar una



15. Me parece muy interesante cómo nuestra atención se dirige a una u otra zona dependiendo del sentido de la identificación, y la Restauración juega a anular eso, es tramposa. (...) A una cierta distancia tenemos la totalidad de la imagen, podemos decir, «eso es un Ribera en su totalidad.» pero cuando nos acercamos es cuando percibimos ese elemento diferenciador de la zona restaurada.
16. «¿Por qué admitir la entrada en el arte de algo que no sea poesía, que es lo que entiendo por saturado?» Virginia Woolf, *Diarios* (Madrid: Siruela, 2006).
17. Paul Virilio, *L'horizon négatif* (Paris: Éditions Galilée, 1984), citado en Pedro Barateiro, *The negative reader* (Barcelona: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació, 2012).
18. De esta forma, vemos como la *mise en abyme*, es un terreno también muy característico de la Restauración, una disciplina que habita en un extraño

entre, implicada en el mundo del arte, pero también de la ciencia, de tal forma que si utiliza técnicas precisas que le permiten ver las huellas de los fantasmas necesita habitar al mismo tiempo en lo incierto, en la realidad de quien cree en los fantasmas. Así, mientras las técnicas de la restauración articulan el acceso a lo invisible, las estrategias del arte buscan convocarlo e implicarlo en una espacialidad viva, encarnar la imagen de su presencia.
19. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993), p. 46.



Schönbrunn, 2107.
Lejía y agua sobre loneta
de diferentes colores.
5 x 12 x 1'5 m.



Donde la distancia se rompe
«Victor Hugo en aquel libro inclu-
ye a Lucrecio, y cita un verso:
«Entonces Venus, en las selvas /
unía los cuerpos de los amantes».
Y uno nota cómo ambas
imágenes se entrelazan y se
apoyan también, ¿no? ... Porque
la selva sugiere la idea de árboles
uniéndose, y luego, los cuerpos
de los amantes también; ya la
palabra «selvas» es una palabra
entreverada, digamos, ¿no?»
Jorge Luis Borges, En diálogo II.
(Buenos Aires: Grijalbo, 1985)

experiencia crítica de la distancia etnocentrista que las hizo posibles y reivindicar un *cuerpo a cuerpo* del conocimiento y la acción que se aproximan y escuchan, atentos y empáticos.

Lo va a hacer desde su propio hacer... [Belén Rodríguez] Me gusta la sensación de saberme yo sola resolviendo este problema, me hace estar verdaderamente cerca de ello. (...) Me supone un reto que está en relación con mi cuerpo, un *cuerpo a cuerpo* que puedo controlar yo, donde la distancia se rompe—por ejemplo, para comprender la escala de un rinoceronte que pinto me tumbo a su lado y veo si me impone—. (...) En ese proceso voy viendo los problemas que surgen y si hay un punto de improvisación que te puede perder, es también porque te abre nuevos caminos. Caminos que no están claros, en los que no sé muy bien qué es lo que tiene que salir, y que por eso me causan un cierto miedo que, al mismo tiempo, me ayuda a ver otras cosas.

Pero también desde la experiencia con la que va a envolver al visitante que se encuentra con su obra. En ella en su obra la representación no funciona como imaginario único que es impuesto, tal y como era frecuente en las dinámicas coloniales, sino como una presencia exuberante que posee una marcada dimensión espacial. Me interesa intervenir el muro central de una de las salas de la Tabacalera con una suerte de «vestido» es decir, una construcción de tela con una interpretación de los murales de Schönbrunn, que preste especial atención a la adaptación de estos motivos florales a la morfología de los arcos. (...) Creo que fue lo que más me llamó la atención de los murales originales de Bergl, la adaptación que hacía a la arquitectura aprovechando las esquinas, los dinteles, las ventanas, para adecuar los volúmenes de la arquitectura a la imagen que recrea. He tratado de remarcarlo aprovechando los arcos y las esquinas para recrearme en los detalles y que transmitan así más emoción... Vestir un edificio implica reconocer la condición corpórea de su arquitectura, a través de la costura y el pliegue la tela, que es una superficie bidimensional, se transforma en tridimensional. (...) Va a parecer como si hubiera muchas dobles en el espacio, como si te pudieras meter también dentro. En este punto, por ejemplo, estará la arista que se mete hacia dentro y aunque el paisaje continúa, al cambiar de color produce un punto de extrañeza... Esta tela, al *vestir* los arcos sin pegarse a ellos, produce un detrás cargado de posibles entre pared y paraíso que se transmite en el leve tremor de la tela que al estar colgada puede moverse con la respiración propia del edificio. (eco del producido en su obra *Dibujo de la Pared de mi Habitación*, Escala 1:1, de 2006)

Aunque la imagen nace de los murales de Bergl, tanto en Schönbrunn como en Schloss Laudon, no los replica, sino que genera un nuevo concepto de paraíso desde aquellas. Para construir esta nueva naturaleza encarnada el textil se trabaja como un material de escultura en bruto en el que se quita material—como en la talla—a través de la corrosión de la lejía. (...) La lejía es tremendamente directa, no hay trampa, y no hay marcha atrás. (...) Pintar con lejía es pintar a ciegas. Actúa con efecto retardado y de forma impredecible, porque depende de la tela y de la solución en agua, tarda minutos u horas en sacar el color definitivo y produce efectos misteriosos. Por ejemplo, al decolorar, hace aflorar otros

colores que forman parte del tintado y que no eran visibles. (...) Parte del poder arquitectónico de la pieza deriva de la fuerza escultórica que adquiere la imagen cuando el efecto de la lejía se estabiliza: Mi labor es como la de quien talla una piedra, estoy «escarbando» la tela. Estoy corroyéndola, y a vista del microscopio sería como una acción comparable al esculpido de la tela. (...) La imagen que queda es muy construida y hace difícil recordar que se ha producido en negativo, porque la lejía va mordiendo la tinta y tienes que ir dibujando al revés, reservando. Lo que construye es el borrado, mientras que el original era todo un plano de color. Mientras hablamos la lejía va lanzando gradualmente sus *mordiscos* sobre la tela y el tiempo lento que exige del proceso se hace sensible. Tan acostumbrados como estamos a ver situaciones donde los cambios o resultan obvios o nos parecen imperceptibles, cada vez más ciegos a los procesos sutiles de la materia o a escala de lo invisible, ignoramos la inquietud esencial de lo real. Destaca la humildad de Belén Rodríguez cuando se reconoce sólo cómplice (→ Miguel Ángel Delgado. Víctima, no demiurgo) del proceso, no creadora única: esto está pasando y tengo que dejar que pase... Abrazar la ceguera que se abre a lo inesperado depende de una delicada y singular escucha material.

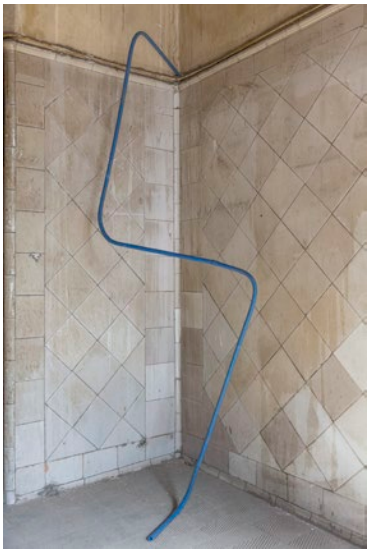
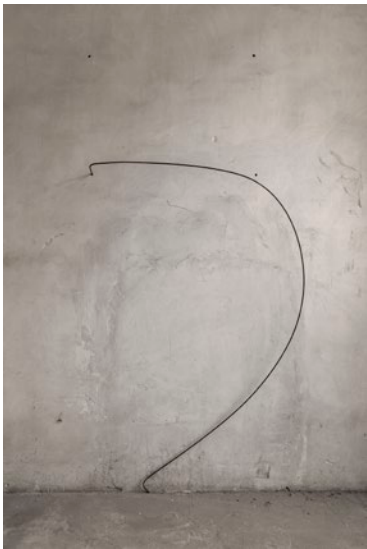
«¿Por qué no pintar sobre fondo negro? (...) De la noche viene lo inexplicado, lo no detallado, lo que no puede remitirse a causas visibles, el ataque por sorpresa, lo misterioso, lo religioso, el temor... y los monstruos, aquello que sale de la nada, no de una madre»²⁰ (→ Nicolás Combarro. La noche. Miguel Ángel Delgado. Los monstruos). La tela sobre la que empieza trabajando es un plano continuo de color , y al contrario que los geógrafos de sillón que inventan un blanco conquistado de oscuridad, ella avanza disfrutando de la composición del umbral en diálogo y conflicto con el color. El límite borroso que se dibuja, como una membrana que asegurase, que asegura la vida de ese paraíso, exige, para poder existir, la oscuridad que nunca queda lejos, con todos sus monstruos, como una presencia necesaria, *inagotable*.



Podemos imaginar a Bergl recorriendo las innumerables páginas detalladas de descripciones de la ciencia natural que llegaban desde el Nuevo Mundo, su intento de recoger hasta el más mínimo detalle para recrear la vida y movimiento de aquellos paraísos en la fría y racional Viena. Entre aquellas clasificaciones de la época destaca la del Reino Animal realizada por el naturalista sueco Linneo desde 1735. En las primeras versiones de su obra, la tabla con la que recoge todas las especies animales tiene una casilla titulada *Paradoxa*, en la que introduce aquellas criaturas que no tienen cabida en el resto de celdas. Allí dentro aparece la hidra o el unicornio, pero también el pelícano, del que había sabido a través de las expediciones científicas al que no acababa de encontrar creíble.

La paradoja era la especie animal que, en su excesiva diferencia, contravenía la norma, aquella que sólo aparece cuando la historia natural agota las





NICOLÁS COMBARRO. S.T. (Tentativas para ocupar un espacio) S.T. (Desvelar, desplazar)

comparaciones posibles entre las distintas especies; La paradoja es aquella realidad que se resiste a ser representada —o enumerada por Perec en la plaza Saint-Sulpice—, aquella que, en palabras de Belén Rodríguez, *está pasando...*

Entreverados en su paraíso habitan dos pelícanos.

NICOLÁS COMBARRO S.T. (Tentativas para ocupar un espacio)

S.T. (Desvelar, desplazar)

[Nicolás Combarro] Me lo decía siempre Kounellis, una vez que tú haces un gesto y modificas una realidad esa realidad cambia y se convierte en otra, es decir, no estás haciendo una representación sino generando un nuevo presente... [Lucía Jalón] Franz Kafka escribió que esa es la esencia de la magia, que no crea, sino llama. Lo recuerda Giorgio Agamben para explicar que el nombre secreto, la palabra mágica que convoca ese *nuevo presente* y provoca la transformación de la realidad, no es tanto una palabra como un gesto capaz de trastornar el orden de las cosas para convocar las dimensiones silenciadas de lo real. En cierta forma el trabajo de Nicolás Combarro, ya sea con los materiales encontrados en el espacio o con la luz proyectada sobre el mismo, nos remite a esa búsqueda del gesto capaz de producir una dislocación que hace presentes otros tiempos y espacios. Cada uno de sus gestos—por el día con los restos encontrados en el espacio, en un proceso de adición, y por la noche, con la luz, en un trabajo de sus-tracción—, tienen la función del diagrama que permite la diferenciación de un nuevo mundo²¹.



Durante la noche se podría decir que hay una ocupación en cuanto a la presencia de la luz pero en realidad proyecto vacíos arquitectónicos. Es como si me metiese en un espacio hacia dentro, no hacia fuera (→ FOD. No es el otro lado sino el envés), como si fuera un espacio cóncavo, no convexo, de tal forma que permite adentrarse en otro lugar de la arquitectura. (...) Se proyectan formas muy básicas, planas, de tal forma que, cuando se encuentran con el espacio, se acoplan al volumen tridimensional del mismo, se rompen y toman vida en cierto modo, y es ahí donde se desvela la imperfección de la geometría(→ FOD/ Rodríguez-Méndez. Geometría anexacta). Cuando la aplicas, nunca es perfecta: las líneas tienen imperfecciones, los volúmenes se superponen unos sobre otros, hay manchas, veladuras...²² De lo contrario estaríamos hablando de un mundo no real... y para mí el arte es de este mundo. No es algo ideal, es real, se puede tocar, palpar²³.

Durante la noche se podría decir que hay una ocupación en cuanto a la presencia de la luz pero en realidad proyecto vacíos arquitectónicos. Es como si me metiese en un espacio hacia dentro, no hacia fuera (→ FOD. No es el otro lado sino el envés), como si fuera un espacio cóncavo, no convexo, de tal forma que permite adentrarse en otro lugar de la arquitectura. (...) Se proyectan formas muy básicas, planas, de tal forma que, cuando se encuentran con el espacio, se acoplan al volumen tridimensional del mismo, se rompen y toman vida en cierto modo, y es ahí donde se desvela la imperfección de la geometría(→ FOD/ Rodríguez-Méndez. Geometría anexacta). Cuando la aplicas, nunca es perfecta: las líneas tienen imperfecciones, los volúmenes se superponen unos sobre otros, hay manchas, veladuras...²² De lo contrario estaríamos hablando de un mundo no real... y para mí el arte es de este mundo. No es algo ideal, es real, se puede tocar, palpar²³.

(...) Hay un límite que es el de la luz, pero incluso la parte no iluminada está contaminada, es un límite que está roto y no pretende ser un muro, sino más bien una membrana

que está en proceso de ósmosis con el entorno (→ Belén Rodríguez. Membrana + Sébastien Rémy. Smithson y el color contagios). Este límite blando y permeable cuestiona la posibilidad de un mundo de hipervisibilidad. La noche, como territorio de potencia, se reivindica disponiendo nuestro cuerpo a otro tipo de escucha. Ya Diderot escribía cómo «La noche roba su contorno a las formas e impregna de terror cada ruido; aunque sea sólo el de una hoja que cae en lo más profundo del bosque, la imaginación se dispara.»²⁴ La noche hace temblar nuestra percepción, la hace más excitable y confusa, pero también más atenta, provocando a la imaginación para que detecte otros mundos posibles.



Las dos series juegan con la idea de una geometría básica, formas simples que van de la línea a las escuadras, cuadrados o prismas, y en ambos casos esa geometría busca la composición de equilibrios en los que las cosas deben sostenerse. En la noche, se trata de armonizar las frecuencias de los distintos espacios que se hacen presentes, que irrumpen unos en otros, de tal forma que encontrar el punto de equilibrio es encontrar el punto de acceso al nuevo espacio múltiple que se ha conjurado. Durante el día, el problema es otro, se trata de construir un equilibrio de fuerzas físico, a la hora de componer un orden material nuevo.

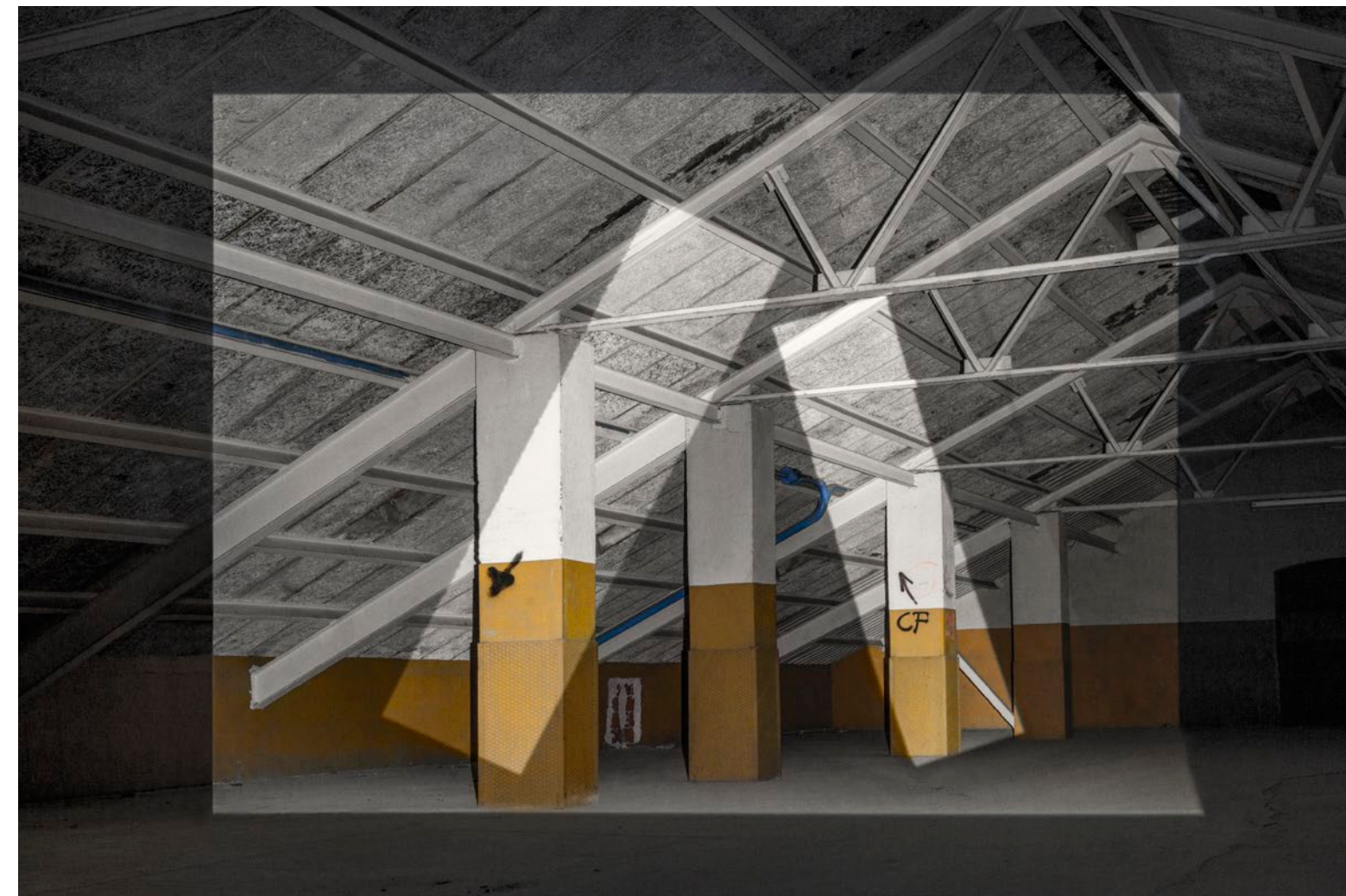
La exhaustividad propia del agotamiento aparece de manera distinta durante la noche y el día. En los gestos diurnos se utilizan todos los elementos que podía utilizar, he agotado todos los residuos que quedaban en el espacio, todos aquellos con los que podía interactuar; por la noche, mientras tanto, se generan distintas posibilidades en el encuentro entre forma geométrica y forma arquitectónica, hasta que se descubre la que mejor se inscribe en ese espacio múltiple que nace del encuentro entre proyección y sombra. A lo largo del trabajo la Tabacalera acaba revelándose como un espacio inagotable, frente a otros *espacios sin apertura* que no permiten trabajar.

Esta apertura funciona de manera absolutamente intuitiva y depende de una arquitectura alejada de los discursos de la Arquitectura, así, a la hora de acercarme a la arquitectura intento mantener una cierta ingenuidad: entrar en un sitio y buscar la respuesta más naif posible. ¿Te sientes bien o te sientes mal? ¿Qué es lo que te gusta? ¿Lo que no te gusta? ¿Es un sitio que te permite imaginar o es lo contrario, un espacio taxativo que te dice lo que tienes que pensar? Tabacalera es un espacio que me hace enloquecer, donde no puedo parar y podría estar meses trabajando dentro (...), exige concebir el espacio, no sólo como soporte, sino como elemento constitutivo de la obra. Su espacio tiene tal presencia que exige que las intervenciones dialoguen con ella de tú a tú, más allá de realizar una siple composición...

En ese diálogo Nicolás Combarro interviene en las partes sin acceso de la Tabacalera, aquellas que aún no han cambiado de significado y están sumergidas en una extraña metamorfosis ralentizada, expresión de un espacio que va

21. «El diagrama no representa un mundo preexistente, el diagrama produce realidad» Gilles Deleuze, *Foucault* (Barcelona: Paidós, 1994), p. 349.
22. Por ejemplo, si observamos el cuadro suprematista Cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevich, el negro esconde diferentes capas de color y no es en absoluto un cuadrado perfecto, sino algo muy orgánico. Y en la arquitectura pasa lo mismo, nunca hay un cubo perfecto...

23. Cada vez me siento más cómodo en la imperfección. Hay que medir, claro, cuánto de imperfección, de suciedad, de contaminación, dejas que ocurra en el proceso, para que no se vuelva algo caótico. Tiene que haber una limpieza en el mensaje, la dirección, la intencionalidad, pero que en el proceso ocurran cosas que trasciendan tu control. (...) La calidez del trabajo lo da el dejar que las cosas ocurran.
24. Denis Diderot, *Oeuvres* IV (Paris: A. Belin, 1818), p. 288.



(*Tentativas para agotar un espacio*), 2017. 15 fotografías 75 x 50 cm.
 (*Desvelar, desplazar*), 2017. 4 fotografías murales 150 x 225 cm.



Pluscuam-realidad
«Nos han extraviado, llevado al error, durante un instante nos han hecho dudar de nuestros sentidos, y en esta breve y efímera mistificación se pone de manifiesto algo que pertenece a la categoría de lo mágico, de lo maravilloso, un asombro deliciosamente borgeano, donde un vago sentimiento de improbable se apodera de lo que vemos, donde una leve duda cobra vida respecto a lo que es cierto y de lo que es falso, donde ya no hay límite preciso a la realidad, sino una fluctuación, una vacilación, un tal vez, donde ya no se sabe demasiado bien cuál de las ventanas es la falsa, cuál de las molduras es de estuco o de masilla, donde la pluscuam-realidad de una línea de sombra, de una cortina, del hueco de una muralla se revela precisamente como la trampa que se ha tendido a nuestra percepción.» Georges Perec, «Esto no es un muro,» en *Pere(t)c: tentativa de inventario*, Alberto Ruiz de Samaniego ed. (Madrid: Maia, 2011), p. 168.

Escuchar:
Cruzan muros, espacios transversales, espacios cercenados | proyectar lo que hay más allá | muro sobre muro | no estás ampliando el espacio, sino girando las coordenadas espaciales, norte, sur, este, oeste | algunos incluso son ventanas que permiten meter el vacío en la primera planta, hacer espacios imposibles | de pronto el norte estaría en el sur | estás proyectando un espacio y sus adyacentes—conexiones, puertas por las que le entran luces, etc., de tal forma que traigo también todos esos espacios | aparecen las sombras de los que pasan por la calle, de los árboles, de los reflejos que entran por la ventana | oscuridades en el fondo | espacios que están cortados | signos que te orientan hacia lados imposibles | no tenía objetivo suficiente y se me echaba demasiado encima | encontrarte este muro con esta luz, y una iluminación que llega desde otro pasillo | aparecen luces y claridades que no se sabe de dónde salen | el visitante sólo tiene eso, espacio y luz; espacio, luz y tiempo | movimientos, sombras, vibraciones que son lo extraordinario | no estoy jugando a que todo sea visible, sino a valorar las penumbras y otras luces | la presencia del exterior, la ausencia del interior fuera | las luces de la tarde, a las seis, siete de la tarde, son una auténtica maravilla | aquí entra mucho de los exteriores | espacios que no terminan en nada | esa altura no es la de mi muro | la luz cuando entra por la tarde marca toda la estructura de las ventanas | los reflejos de los coches | pasa de fondo de pronto un avión y eso en un trampantojo no te pasa | espacios que a priori, arquitectónicamente son menos provocadores, pero la luz, los colores, les confieren un misterio | espacio oscuro, pequeño corredor, y de pronto allí se abre...

a cambiar, pero no acaba de hacerlo y permanece en una especie de latencia. Esto lo encontramos en un edificio que se empieza a construir, pero no está terminado o al revés, un edificio que se ha abandonado, pero permanece en pie. Es un estadio de una gran potencialidad, porque en cuanto entras en el espacio, imaginas lo que puede ocurrir... imaginas un *qué pasaría*. Son lugares extraños, forman parte de una dimensión distinta a la que habitamos normalmente...

Frente a las realidades superpuestas que su obra convoca, el proceso de trabajo posee una poderosa claridad estratégica. Así, si en un primer momento, lo primero es entender el lugar por sí mismo, ¿qué tipo de lugar es? ¿Qué ha ocurrido? ¿Cuál ha sido su pasado? ¿Cuál su presente? ¿Cuál es su potencialidad? ¿Qué puede ocurrir? Esta comprensión está fundada en un tránsito físico por el lugar para dejar que el espacio te hable (aunque suene un poco místico)... escuchar lo que ha pasado, y lo que puede pasar. Una vez *dentro* de esa realidad que no sólo incluye lo que hay sino toda esa nube de imágenes (→ Intro. Nube de imágenes virtuales) que completan lo real, me proyecto, introduciéndome en él. Vas ocupando un lugar que no es el tuyo, organizando su encuentro y pensando el gesto que se quiere realizar. A la hora de ejecutarlo es cuando todo cambia y la idea que tenías se modifica con el encuentro. Hay muchas ideas que no funcionan, que debes desechar porque no son adecuadas para ese lugar. (...) Una vez satisfecho con lo que ha ocurrido, llega el registro, y ahí suelo tardar mucho en elegir desde donde quiero mirar, es decir, desde donde quiero generar el puente con el espectador, que mi mirada se encuentre con su mirada. (...) Después vendrá la parte de edición donde, ya fuera del espacio, vuelves a descartar muchas cosas que no han funcionado y de las que sientes que se corresponden con lo que habías visto, terminan esa triada perfecta, proceso, ejecución y resultado. Cuando todo concuerda, ahí tienes la obra.

La fotografía, respecto a la obra, es un medio, no un fin. Tras el trabajo en soledad durante días dentro del espacio, en los que se produce una rica intimidad entre el edificio, las cosas con las que se ha trabajado y la propia acción, la fotografía permite congelar el final de un proceso, dejando la sensación de que algo ha pasado, sabiendo que aunque yo haga una foto tú no vas a poder vivir esa experiencia que yo he vivido. (...) Por eso no lo entiendo como la captura de un instante sino el resumen de todo un segmento de tiempo, y eso es con lo que se encuentra el espectador. (...) Las fotos son el momento en que yo salgo y entras tú... Una fotografía en la que el espectador se enfrenta a dos niveles de veladura: lo que está en la foto y no se ve porque está oscuro, y lo que no está en la foto, un espacio fuera de campo que queda implícito en la fotografía. Lo que me gustaría es que si ves las fotografías te puedas imaginar el espacio de arriba, pero no el espacio tal cual es sino un espacio *otro*, un espacio con la potencialidad de transformarse en cualquier cosa.

MIGUEL ÁNGEL DELGADO Esto no es un muro

«A principios de junio de 1990, los Navidson fueron en avión a Seattle para asistir a una boda. Cuando

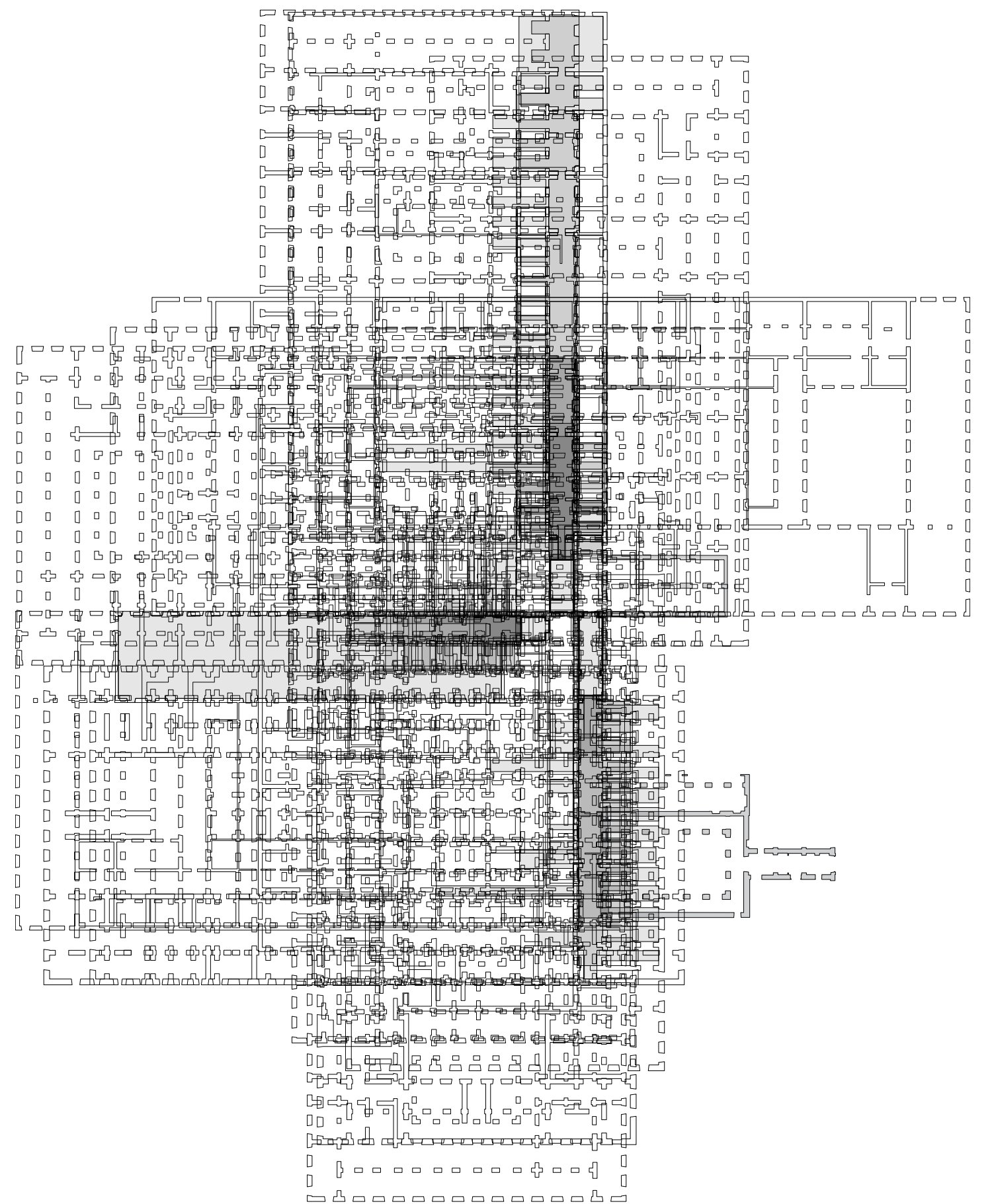
volvieron, algo había cambiado en la casa. Aunque solamente habían pasado fuera cuatro días, el cambio era enorme. Y sin embargo, no era obvio: no había tenido lugar un incendio ni un robo ni un acto de vandalismo. Al contrario, era un horror atípico. Nadie pudo negar que se había producido una intrusión, pero era tan extraña que no supieron cómo reaccionar. (...) Lo que había tenido lugar se puede denominar una extraña violación espacial que ya se ha descrito de muy distintas maneras: sorprendente, perturbadora y amenazadora, pero sobre todo inquietante. (...) En su ausencia, la casa de los Navidson se había convertido en otra cosa, y aunque no resultaba exactamente siniestra ni peligrosa, el cambio había destruido cualquier sensación de seguridad o de bienestar.»²⁵

[Lucía Jalón] Una extraña violación espacial—un pasillo hecho de oscuridad que aparece de golpe uniendo dos espacios y cuya presencia es físicamente imposible en relación con la arquitectura que lo envuelve—convierte la Casa de las Hojas de Mark Z. Danielewski en un espacio monstruoso (o quizá debiéramos decir, en un monstruo espacial). Tal y como sostiene su autor, lo imposible como concepto es una cosa, pero cuando uno se enfrenta a una realidad que cuerpo y mente no pueden integrar a su experiencia, lo imposible se convierte en algo radicalmente violento y perturbador que obliga a cuestionar las nociones que creíamos dar por sentadas sobre un lugar. En la producción de un espacio-monstruo, existe por tanto el germen de una estrategia de agotamiento capaz de desvelar la existencia de una pluscuam-realidad en tanto realidad que no sólo implica la actualidad de lo inmediato, sino también la nube de imágenes (→ Intro. Nube de imágenes) que rodea cada situación y la multiplica en infinitos mundos posibles: [Miguel Ángel Delgado]: el trampantojo me sirvió para lanzar el ejercicio, pero ahora cuando le digo monstruo es porque ya le he puesto nombre, porque se lo puso Perec, mi monstruo es una pluscuam-realidad.

Mediante la apertura de puertas espacio temporales hacia otras partes del edificio que permanecen inaccesibles para el visitante, Miguel Ángel Delgado expande el espacio expositivo y hace aparecer una Tabacalera de límites imposibles y dimensiones inconmensurables. «Cuando se enfrentan a la disparidad espacial de la casa, Karen desvía su atención hacia cosas familiares y Navidson sale en busca de una solución. Los niños, en cambio, se limitan a aceptarla. Cruzan el armario corriendo. Juegan en él. Lo habitan. Niegan la paradoja tragándosela entera. Una paradoja, a fin de cuentas, son dos verdades irreconciliables. Pero los niños todavía no conocen lo bastante bien las leyes del mundo como para tenerles miedo a las ramificaciones de lo irreconciliable...» Escuchar a Miguel Ángel Delgado hablar del espacio que ha aprendido a ver y componer a través de la Tabacalera es una experiencia fascinante. Su voz y movimientos revelan la mezcla imprescindible de delirio, entrega y razón para

25. Mark Z. Danielewski, *House of Leaves* (New York: Pantheon Books, 2000), pp. 26-30.

Esto no es un muro, 2017.
Video instalación: 3 proyecciones
monocanal y documentación.
Medidas variables.





PATRICIA ESQUIVIAS. Decoran, se van, ven y fuman.
c/Jorge Juan, 1926 a c/Embajadores, 2017

poder producir un monstruo²⁶. Su narración va abriéndose camino en un espacio generativo e infinito que su imaginación compone en infinitas direcciones cada vez que gira y descubre una nueva perspectiva. He intentado generar un nuevo espacio arquitectónico, pero sin controlarlo, sino casi sufriendolo, porque la multiplicación generativa del hecho de proyectar te hace víctima de ello más que demiurgo de esos espacios (→ Belén Rodríguez. Cómplice). Es como si no los controlara, aparecen y están ahí, son generativos y casi los sufro. En ese movimiento imposible de controlar, pero sí de habitar, su intervención acaba transformando el edificio de la Tabacalera en un *aleph* de sí mismo con el que juega con el entusiasmo de un niño.

Así, donde el visitante ocasional sólo ve una sala vacía, una sucesión de arcos o un muro ciego, su mirada descubre enlaces en potencia, escalas capaces de dialogar entre ellas, luces y sombras que riman en la distancia o ecos que se repiten incansablemente. En su entrega absoluta al edificio es capaz de detectar *familias de espacios* característicos de su arquitectura: conjuntos que comparten una genética común, parámetros compartidos que posibilitan su enlace.

El umbral funciona como clave arquitectónica²⁷, y no sólo permite que el monstruo aparezca y la continuidad de su espacio quede asegurada, sino que su fuerte presencia aleja la proyección del trampantojo, y nos acerca a la construcción arquitectónica. En el umbral, además, quedan inscritas las reglas que determinarán cuál, entre todos los posibles, es el espacio actualizado —son tantas variables que en algún punto he tenido que ir cerrando y mantener una lógica arquitectónica, aunque haya un margen de error, ha sido una de esas restricciones. La continuidad de los muros, así como la verosimilitud de la escala y otros elementos constructivos, definen la producción del marco, pero también en muchas ocasiones, es esa misma arquitectura la que define que exista tiro o no, si puedo apoyarme en las paredes, etc.

El aprendizaje que permite ver esos espacios en potencia y proyectar su continuidad, exige una armonización entre los tiempos de quien escucha y el ritmo lento que late tras el aparente estado de suspensión temporal en el que sobrevive el edificio. Las semanas que estás aquí metido, eso es para ti: cada captura de un espacio implica permanecer allí mientras dura la grabación, acompañando al tiempo, pues sólo esa permanencia permite vibrar en una frecuencia (→ Rodríguez-Méndez. Frecuencias) capaz de ofrecer acceso a la pluscuam-realidad del monstruo creado²⁸. En el espacio que aparece tampoco pasa mucho más de lo que pasa, que es ni más ni menos que lo que pasa. Alcanzas casi un nivel cero de escritura, en el que dejas espacio para escribir, o en este caso para desplegarlo, avanzar, recorrer por un espacio, ahora sí, inagotable. Y me hago cargo de que ese punto cero puede ser un poco frustrante en la medida en que es muy exigente, pues requiere de esa duración, es decir, de un sosiego que deviene profundamente inquietante para la percepción anestesiada por la velocidad contemporánea²⁹.

(...) En los espacios superiores todavía puedes encontrar carpetas con documentación antigua donde subyacen, en

cada una de ellas, pequeñas historias; relatos que parecían perdidos— documentos sobre préstamos de comedor, cursos de formación, comités de empresa, comités de trabajadores, comités intercentros, todas las circulares que se enviaban, todo...— y entonces empecé a leer, leer, leer, leer... Acompañando a las proyecciones aparece toda una serie documental, de gran heterogeneidad, (→ Patricia Esquivias. La heterogeneidad del recuerdo del narrador) pero que precisamente por eso recoge una microhistoria de la Tabacalera, sin jerarquías, de tal forma que tienes el espacio de hoy, pero también todos esos otros espacios, que están ahí superpuestos unos sobre otros y te das cuenta, a medida que atraviesas la sala, de que es como un vórtice donde están confluyendo todos. (...) Al dar una lectura añadida con toda esta documentación, al margen de las conexiones espaciales que realiza la proyección, se añaden aperturas temporales que conviven y están presentes en el espacio. Me recordaba a los esquemas de Bergson de los que habla Deleuze: entender que estás viviendo, en un único espacio, todas las realidades que ahí se concitan, independientemente del tiempo. Es algo muy borgiano, como en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, donde el personaje está viviendo todas las posibilidades, aunque nosotros estemos sólo en una de ellas, pero todas las demás variables las sientes también presentes. Por eso me interesa cómo la documentación rompe con la idea lineal del tiempo, de una cronología o progresión ordenada, resuena con la pirámide de Bergson, con esa simultaneidad.

«Lo posible, lo posible, si no me asfixio...»³⁰ Todos esos posibles que rodean el momento actual son a menudo despreciados por dificultar la contabilidad de lo real y emborronar la nítida imagen de alta definición que exige nuestro presente. Inventar estrategias y dispositivos de escucha capaces de despertar monstruos y hacer presente una pluscuam-realidad es una acción de resistencia. Sus aparatos—generativos, multiplicadores, proliferantes—, actúan como máquinas de guerra, instrumentos de una arquitectónica menor que opera con la plenitud de lo real.

PATRICIA ESQUIVIAS

Decoran, se van, ven y fuman. c/Jorge Juan, 1926 a c/Embajadores, 2017

«La narradora, aunque este nombre nos resulte familiar, no está presente en absoluto como tal en su viva actuación. Es algo ya alejado de nosotros y que sigue alejándose. (...) El arte de narrar está acabado. Es cada vez más raro encontrar a personas que sean capaces de contar algo bien...»³¹

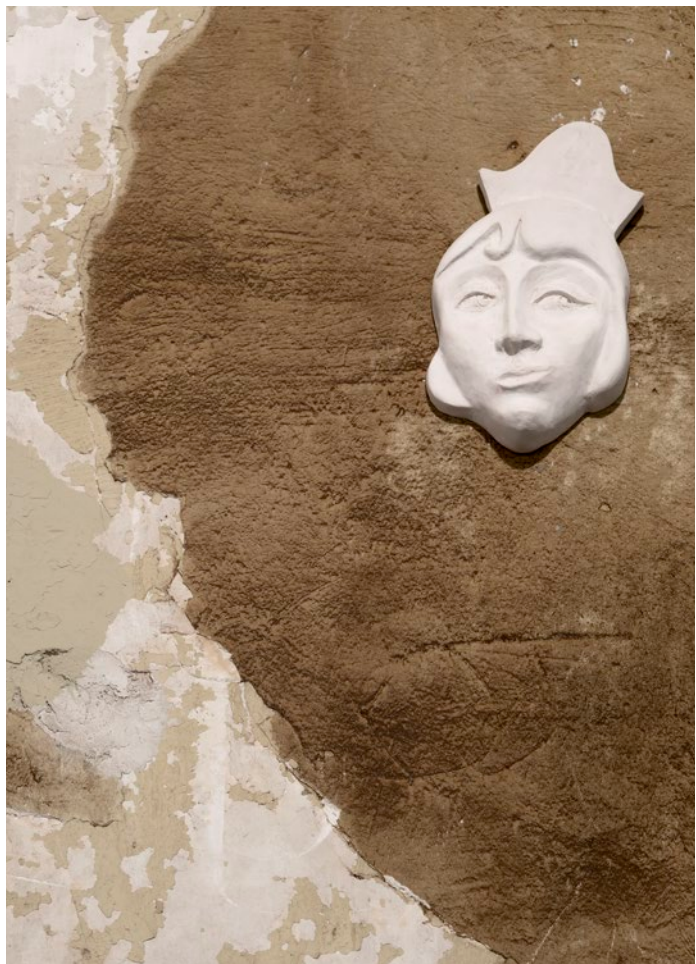
[Patricia Esquivias] En el número 36 de la calle Jorge Juan esquina con Claudio Coello, hay un edificio del año 1926. Su fachada está decorada con caras de señoritas de la época enmarcadas por guirnaldas de flores. Hay tres modelos que se repiten sumando dieciséis, cada una con una peineta diferente. Dos miran de soslayo y la otra de

26. «Así pues, la realidad no enturbiaba mis sueños y me entregué con toda la pasión a la búsqueda...», Mary Shelley, *Frankenstein* (Barcelona: Espasa, 2015).
27. Nos referimos a la idea de clave como elemento básico en la construcción de un arco de piedra: la dovela central que cierra la estructura y asegura su equilibrio.
28. Así, lo que se proyecta no es la visión automática de una cámara fija, sino que siempre está implícita la presencia de quien ha acompañado la grabación. El visitante que se detiene frente a la proyección, presencia la pieza junto al eco de quien sigue, ya siempre, grabando.

29. Susan Buck-Morss, «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte,» en *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Buenos Aires: Interzona, 2005), pp. 169-221.
30. Kierkegaard citado por Gilles Deleuze en *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 2005), p. 367.
31. Walter Benjamin, «El narrador,» en *Obras II*, vol. 2 (Madrid: Abada Editores, 2009), p. 41.



Decoran, se van, ven y fuman.
c/Jorge Juan, 1926 a
c/Embajadores, 2017.
Apliques de yeso y texto,
medidas variables. 2017.



Me di cuenta de que mi dedo cabía en un hueco del revoco de una fachada, así sencillamente perfecto. El Harry Haller de Hesse descubre, en esa tapia, un acceso «no para cualquiera, sólo para locos,» que resuena con el «bébeme» de Alicia en el País de las Maravillas. Invitaciones al descubrimiento, en la escucha atenta, de un punto de acceso a una percepción alterada capaz de aceptar la irrupción de otros mundos con sus propias coordenadas y orientaciones.

frente, las tres tienen el pelo corto, al estilo de moda en los años veinte. Solo les falta el cigarrillo, pero es que no tienen manos para sujetarlos, ni las pitilleras Déco.

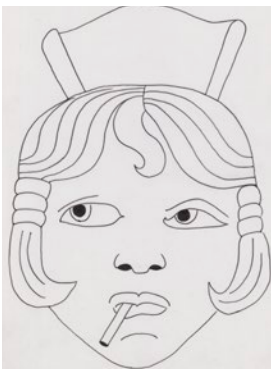
A cuatro kilómetros de allí estaba la fábrica de tabacos en la calle Embajadores. La fábrica estaba llena de mujeres haciendo cigarros para esas otras mujeres, y mientras, como les era posible, iban reclamando sus derechos.

Las señoritas de la calle Jorge Juan ahí siguen, sin cuello, ni siquiera pueden girar la cabeza y ver cómo está la cosa. Mientras, en el edificio de Tabacalera no queda rastro de su larga ocupación femenina.



En la pared de entrada al edificio de Jorge Juan hay una losa tallada con la firma del arquitecto, Jaime Santafé 1926. En el año 1927 murió a los 28 años en un accidente de tráfico por tomar una curva a demasiada velocidad, su cuerpo salió despedido veinte metros, una muerte muy Déco, seguro que iba fumando.

(...) Lo de tocar las fachadas siempre me ha llamado la atención, pero además estas caras me las imaginaba entre mis manos, como prestándoles mis manos. «De pronto vi en la oscuridad, al otro lado de la calle, enfrente de mí, una vieja tapia parda de piedras, que siempre me gustaba mirar; allí estaba siempre, tan vieja y tan despreocupada, entre una iglesia pequeña y un antiguo hospital; de día me gustaba poner los ojos con frecuencia en su tosca superficie. Había pocas superficies tan calladas, tan buenas y tranquilas en el interior de la ciudad, donde, por otra parte, en cada medio metro cuadrado le gritaba a uno a la cara su anuncio una tienda, un abogado, un inventor, un médico, un barbero o un callista. También ahora volví



a ver a la vieja tapia gozando tranquila de su paz, y, sin embargo, algo había cambiado en ella; vi una pequeña y linda puerta en medio de la tapia con un arco ojival y me desconcerté, pues no sabía ya en realidad si esta puerta había estado siempre allí, o la habían puesto recientemente.»³² Un día que iba por la calle me di cuenta de que

mi dedo cabía en un hueco del revoco de una fachada, así sencillamente perfecto. «La narración sumerge la cosa en la vida de la narradora para sacarla de ahí a continuación.»³³ (...) En aquel momento, vi la pared y fue un momento especial, un momento de cambio hacia querer hacer yo también las cosas y a tocar las cosas, estar pegada a la ciudad. (...) Me imaginé que los albañiles hacían los revocos con partes del cuerpo, dejando su huella en las fachadas. En contraste con el momento en que el arquitecto toma el poder de todo, ese era el momento de los albañiles, aunque luego tuvieran ya que despedirse de esas licencias. (...) Madrid es una ciudad en la que no vas deslumbrado diciendo, ¡oh, qué bonito! Tienes que hacer ese esfuerzo y encontrar los modos (→ Irma Álvarez-Laviada. Lentitud exigida por la escucha).

(...) Llevo un tiempo investigando a unos herreros que tienen el taller cerca de mi casa, en una calle sin tráfico, pasaba por ahí para ir a la frutería y me fijé en las rejillas. Un día, de tanto verme asomarme, el señor que estaba por ahí me habló, me dijo que todo aquello era de su mujer, que su abuelo era herrero y que todo eso lo había hecho él. Detrás, más allá de las casas, estaba la nave donde trabajaban. La entrada a la casa era toda de hierro repujado, que ahora está todo descuidado, y lo que hice fue, porque la puerta es como de unos cuadraditos que parecen azulejos... le saqué el negativo en barro. Todos eran diferentes. Era un modo de hacer un retrato de la puerta y al mismo tiempo yo estar pegada a la puerta. Estar pegada a la cosa (→ Belén Rodríguez. Cuerpo a cuerpo) e invertir ese tiempo que habían invertido ellos en hacerlo... claro que ellos invirtieron mucho más. Igual, modelar las caras de Claudio Coello me permite aproximarme a la fachada...

(...) Al final todo parte de ese deseo de encontrar las historias de esa gente, de esas situaciones que yo no he vivido, querer saber... En este caso, por qué este señor puso estas caras, ¿por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? Por ejemplo, encontré información sobre el padre del arquitecto: era un personaje súper liberal, contable y flautista, que vivía en París. Trabajaba en la banca y era amante de la ópera. Pero volvió a España y se casó con una señora que era de... no recuerdo, pero era hija de militares, y como que al casarse se convirtió en una señora súper rígida, y los hijos salieron monárquicos y religiosos. Y entonces me extraña todo aún más, ¿por qué estas señoritas? (...) «La memoria propia de la narradora se consagra a abundantes acontecimientos dispersos.»³⁴ Lo que hago suele salir siempre de algo así, de empeñarme en descubrir algo, un pedacito de historia. Pero casi nunca lo consigo... Por ejemplo, yo pensé que en algún sitio tienen que estar esos moldes, y siempre tengo esa certeza de que sí, seguro, en algún sitio están, pero no sé cómo dar con ellos. «Para la información es imprescindible sonar a plausible, cosa que la hace incompatible con el espíritu de la narración que se recrea en lo extraordinario.»³⁵ Pues muchas veces, cuando empecé a hacer vídeo, unos vídeos súper cortitos como explicaciones a situaciones así, como no había explicación yo me inventaba las cosas, pero para mí siempre eran verdad, no podía haber otra explicación, yo lo decía porque no podía haber otra verdad. (...) Poco a poco me fui empeñando en esa cosa de investigar, pero yo no soy investigadora, soy un desastre de metodología, pongo un papel aquí otro allí. Muchas veces lo que acabas encontrando son cosas mucho más sorprendentes. Hasta el punto de que llega un momento en que no te acuerdas de lo que pasaba en verdad. «Una red formada por la unión de unas historias con otras. Una se suma a otra, tal como los grandes narradores han sabido hacer siempre. En cada uno de ellos vuelve a vivir una Sherezade a la que en cada pasaje se le ocurre una historia nueva...»³⁶ Luego me mudé a Quevedo, y un día, cerca del cole de mi hijo, de esas de camisetas de bordado industrial, veo en el escaparate el azulejo del marinero gallego. Como que al final toda la historia, son momentos «guau», mi experiencia por haberme fijado en esas tonterías ha sido genial. Y al final el video es una



32. Hermann Hesse, *El lobo estepario* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), p. 37.
33. Benjamin, *Obras*, p. 50.
34. Ibid., p. 56.
35. Ibid., p. 47.
36. Ibid., p. 58.



Rematerializar la luz
«En la selva toda la luz está paralizada. Las partículas de color infectaron las reflexiones fundidas en los doce espejos, y al hacerlo engendraron mezclas de luz y oscuridad. Como agente de la materia el color llenó las luces reflejadas con tonos sombríos, empujando a la luz hacia la opacidad de un material polvoriento. (...) Originalmente la palabra «color» significa «cubrir» o «esconder». La materia se come la luz y la cubre con una confusión de color. (...) Verdes mortales que devoran la luz.» Robert Smithson, "Incidents of mirror-travel in the Yucatan," en Robert Smithson: The Collected Writings, Jack Flam, ed. (Berkeley, Los Angeles; London: University of California Press), pp. 119-133.

patata y nadie lo entiende, pero para mí vivir todos esos años con esa historia es un disfrute... «Un joven alquila una habitación en París y luego descubre que su padre había estado escondido en aquella habitación durante la guerra (→ Miguel Ángel Delgado. Rimas). Si estos dos hechos tuvieran que considerarse por separado, habría poco que decir con respecto a cualquiera de ellos; pero la rima que crean al ser relacionados modifica la realidad de ambos. Al igual que cuando se aproximan dos objetos físicos desprenden fuerzas electromagnéticas que no sólo afectan la estructura molecular de cada uno de ellos, sino también el espacio que los separa, alterando de ese modo el mismo ambiente, dos (o más) hechos que rimen establecen una conexión en el mundo y añaden una sinapsis más a recorrer en el extenso *plenum* de la existencia.»³⁷ Para mí el arte es eso, densifica la realidad. Sé que el resultado final no tiene nada que ver con todo eso que yo vivo y disfruto, pero si no estuviese intentando llegar a un resultado final no estaría ocurriendo todo lo demás. Y es un poco lo que propongo con este tipo de trabajos, ustedes también pueden hacerlo, que era la idea de los *Folklores*, si yo puedo unir estas cosas cualquiera puede hacerlo... En *El narrador*, Walter Benjamin señala cómo, quien escucha una historia, incluso quien la lee, se encuentra en *compañía del narrador*. Una compañía que se traduce en un espacio afectivo compartido que late bajo la rima de las distintas experiencias que se condensan en sus relatos. Experiencias propias y ajenas, todas y cada una de ellas traen consigo sus distintos espacios y tiempos (→ Espacio-tiempo plural). En el correr de la voz de la narradora, se hace presente un espacio-tiempo plural en el que las muchachas de la calle Claudio Coello, congeladas en un tiempo estático y silencioso, conviven con unas cigarreras de las que no queda rastro, pero cuyos ecos aún resuenan en su arquitectura.

«No existe narración de la que no se pueda preguntar cómo sigue...»³⁸

SÉBASTIEN RÉMY Los espacios indefinidos

[Sébastien Rémy] En una moqueta con un cierto espesor sentimos nuestra pisada, el cuerpo siente su peso hundirse ligeramente sobre la superficie. Es una experiencia profundamente física que interpela al cuerpo. Nos podemos tumbar en ella, podemos participar de esa materia de tal forma que el cuerpo se implique en el descubrimiento del espacio. De hecho, si no lo hacemos nos quedamos con una percepción distanciada de las cosas y nos perdemos los detalles que resultan invisibles para esa mirada general. Si en el cine la narración nace del movimiento de las imágenes, aquí se trata de hacer surgir «la intriga» a través del cuerpo en movimiento de los visitantes en la imagen.

(...) Al tratarse de una imagen en 3D aparece un punto de incertidumbre, el visitante duda a la hora de entrar en el espacio. Lo he podido comprobar en obras anteriores en las que, por ejemplo, una vez sobre la moqueta, hay gente que tiene reparos a la hora de pisar sobre algunos de los objetos representados. Surgen cosas aparentemente

irracionales, actos reflejos. En 2016, con motivo de una versión anterior de *Los espacios indefinidos* realizada en un espacio que en el pasado había tenido un uso doméstico (*La Galerie, centre d'art contemporain*, en Noisy-le-Sec), muy poca gente se atrevía a pisar sobre una cama, especialmente sobre su almohada blanca.

(...) Es importante también la cuestión del doble punto de vista (→ Miguel Ángel Delgado. Acompañar al tiempo). Está, primero, el que tenemos desde nuestra posición sobre la moqueta, pero éste se superpone al que yo he creado en el 3D, que no es una perspectiva «divina» o descarnada en la que todas las líneas de fuga estén alineadas, paralelas desde lo alto, sino que hay deformaciones. Ese segundo punto de vista supone que hay otro cuerpo, ausente y al mismo tiempo presente, que muestra la escena desde su posición, como un operador que con su cámara muestra lo que ve, pero siempre con una serie de distorsiones. Al no ser iguales, aunque sí próximos, estos dos puntos de vista, el experimentado por el visitante y el representado, provocan una alteración de la percepción.

[Lucía Jalón] Inspirado por algunas de las estrategias utilizadas en *El año pasado en Marienbad* por Alain Resnais, Sébastien Rémy pinta en el suelo de su sala una serie de sombras y reflejos que refuerzan esta incertidumbre. La sala tiene dos ventanas que dan al patio central (→ Intro. El patio) de la Tabacalera y aunque habitualmente permanecen cegadas mediante unos tableros de madera, en esta ocasión se abren para permitir la entrada de la luz en la sala. En los cristales de esas ventanas se añade un filtro traslúcido de un blanco lechoso que, unido a la decisión de no limpiar la cara exterior de los cristales transmite una tonalidad gris a la sala que, aunque no crea oscuridad, sí que confiere a la sala una *luz gris* —“I’m not sure of the time anymore, in this room where the light is always grey and I’m always hot”³⁹—. Se trata de una luz que contamina, en un sentido casi biológico, la atmósfera, y permite rematerializar la luz. A esta luz que llega del patio se suman un tubo fluorescente de la fábrica y una pequeña bombilla que permiten hacer convivir pasado, presente y futuro en una misma escena, en la que, sin embargo, es difícil definir si es de día o de noche. (...) El espacio puede estar más o menos oscuro, pero las sombras permanecen, generando una sensación de extrañeza inquietante.

Esa inquietud del espacio que es forzada a hacerse presente es un movimiento inaprehensible, obliga al desplazamiento del centro de gravedad del cuerpo y a habitar su propia desorientación. También la fábrica, como explora esta obra, desborda cualquier forma de representación. «No se sabe, no se puede saber,»⁴⁰ escribe Leslie Kaplan en *L'excès-l'usine*, donde se pregunta, en varias ocasiones, ¿cómo podemos entonces hablar de la fábrica, sus tiempos, su ritmo, las dificultades, su cotidianidad... sin simplificar la complejidad de esas experiencias o dar una visión sesgada?

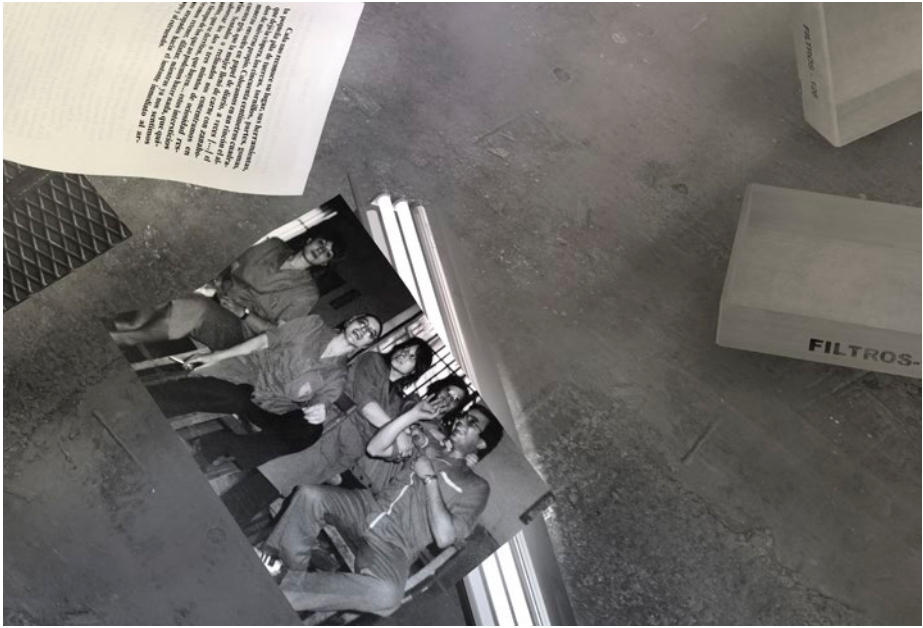
Muchos de los objetos y fotografías que pueblan el suelo son ecos de los encontrados en las plantas superiores del edificio. Otros salen de películas que han explorado de manera directa la experiencia sensible del trabajo de fábrica. Entre ellos hay una vieja máquina de escribir colocada junto a la fotografía de un hombre

37. Paul Auster, *La invención de la soledad* (Barcelona: Anagrama, 1994), p. 229.

38. Benjamin, *Obras*, p. 58.

39. Kathy Acker, *Childlike Life of the Black Tarantula, by the Black Tarantula*, (Nueva York: Viper's Tongue Books; The Vanishing Rotating Triangle Press, 1973).

40. Leslie Kaplan, *L'excès-l'usine* (Paris: POL, 1983), pp. 17, 49.



Los espacios indefinidos, 2017.
Moqueta impresa por inyección
de tinta 494 x 730 cm. Objetos y
muebles de Tabacalera. Lámparas,
neones, vinilo traslúcido.



Diferencia

En las películas de terror los fantasmas aparecen siempre en los espejos o a través del reflejo, junto a nosotros, pero al otro lado: «La imagen del espejo puede no devolver una fiel copia de la realidad en la que ésta queda restituida, sino mostrar a quien la contempla a través de las fisuras entre los fragmentos del todo un mundo distinto que ha de ser rehecho con sus pedazos, pero cuya composición es imposible porque hay más fragmentos que trozos de realidad. (...) El espejo abre espacios al mostrar otros más allá del azogue o al visibilizar lo que se oculta en el interior mismo de la realidad que el espejo reproduce, como si eso otro tan sólo pudiera mirarse a través del reflejo, a riesgo de sucumbir como las víctimas de la Gorgona ante el horror de la mirada directa». Ana Carrasco, *Presencias irReales* (Madrid. Plaza y Valdés, 2017)

Reales

«...En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, comunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirá ese letargo mágico. El primero que despertará será el Pez. En el fondo del espejo percibiremos una línea muy tenue y el color de esa línea será un color no parecido a ningún otro. Después, irán despertando las otras formas. Gradualmente diferirán de nosotros, gradualmente no nos imitarán. Romperán las barreras de vidrio o de metal y esta vez no serán vencidas...». Jorge Luis Borges, «Los animales de los espejos», en *El libro de los seres imaginarios* (Madrid: Alianza Editorial, 1998).

con la cara oculta tras un papel recién mecanografiado. Desde su proximidad nos preguntan, ¿es posible escribir la historia de esta fábrica? ¿Quién la escribiría (→ Miguel Ángel Delgado. Microhistoria de la Tabacalera)? ¿Quién puede realmente contar esa historia? (...) Desde finales de la década de 1960, muchos intelectuales militantes decidieron entrar a trabajar en la fábrica para compartir las condiciones de vida del obrero. Se les conoció como *les établis* (los instalados). Mucha gente del mundo del arte lo hizo también para intentar comprender y compartir este sufrimiento obrero. Por suerte fue una experiencia que no duró demasiado y fue entonces cuando surgió una serie de autores que mostraban la imposibilidad de hablar sobre esa experiencia... Para los instalados se trata de una experiencia de duración limitada: las sensaciones, la alienación experimentadas por el instalado no son las mismas que las de quien trabaja en la fábrica toda su vida. Toda una serie de autores y cineastas, mostraron también en aquel entonces la imposibilidad, o al menos la dificultad, de dar testimonio de esta experiencia: «es a los obreros a los que habría que dar la palabra»⁴¹.

(...) Al recorrer la Tabacalera te envuelven sensaciones muy fuertes, hay como un rumor que es imposible no sentir. Todos esos objetos, textos e imágenes facilitan el encuentro con los fantasmas que recorren el edificio. Los fragmentos que recojo no pueden materializar los fantasmas del lugar, sencillamente porque estos están ya allí ocurra lo que ocurra, los tiene el lugar consigo. Lo que intento es crear una atmósfera donde estén presentes los sentimientos y sensaciones físicas derivados de diferentes aspectos de su trabajo. (...) Así, las imágenes de las cigarreras construyen una imagen suplementaria, pero no sustitutiva... Una imagen que es femenina. Quería mostrar mujeres, porque siempre pensamos sobre la condición obrera como la condición de los hombres obreros, y también es una historia de mujeres.

Mientras preparamos estos encuentros tengo la oportunidad de leer algunos de los escritos de Sébastien Rémy, en ellos descubro una palabra encarnada capaz de expresar la materialidad de los ecos que convoca —personajes, recuerdos, ficciones o incluso artistas que desaparecen—. Lo hace mediante la descripción minuciosa del efecto que éstos tienen sobre su sensibilidad y, en el mismo movimiento que hace sensibles las imágenes, éstas aparecen con todo el peso de su realidad. Esa misma palabra-ánima es la que opera desde el suelo de la Tabacalera para, en complicidad con imágenes y objetos, producir esa atmósfera reflejo del murmullo que provoca la arquitectura.

(...) Me interesa la idea de compartir un campo léxico que te introduce de golpe en esa atmósfera. Incluso aunque no puedas leerlo todo, sólo con entender algunas palabras ya te hacen partícipe de la extrañeza de la situación. Es algo que he encontrado, por ejemplo, en los escritos de Leslie Kaplan y en general en la poesía, la capacidad de las palabras de «tocar» las cosas, de transmitir, al mismo tiempo que su significado, un sentimiento físico de la cosa descrita: «con las manos ocupadas, se piensa. El pensamiento es pegajoso»⁴². Una situación determinada puede activar radicalmente una palabra, hacerla capaz de convocar un conjunto de sensaciones y sentidos. Las

imágenes que llegan con esas palabras tienen un carácter profundamente físico.

Mientras termino este texto y después de haber podido sentir mi cuerpo hundiéndose en el espesor de los espacios indefinidos, sigue acometiéndome la duda de si su genealogía es la del trampantojo o la del espejo (→ Miguel Ángel Delgado, *Del trampantojo al monstruo*). Una incertidumbre acentuada por la frase de Lord Patchogue que me encuentro en los escritos de Sébastien Rémy: El suelo no es más que un espejo hecho pedazos, es decir, muros y techo. Bonito paisaje: muros y techo alojados en los restos de un cristal⁴³. En un trampantojo la fabricación del umbral resulta el problema esencial, ensamblar la ficción y lo real de tal manera que la continuidad quede asegurada. En un espejo, en cambio, la clave reside en la identidad de los movimientos que resuenan a un lado y otro que, en ocasiones, se ve violentada por la aparición de la diferencia. El espejo funciona como una ventana hacia las dimensiones silenciadas y, sin embargo, reales, del espacio reflejado...

No busco resolución. Intuyo que esa duda es una de las claves de la fascinación que me produce estar en el espacio que nace del suelo imaginado por Sébastien Rémy. Es un extraño monstruo que hibrida la continuidad del trampantojo con la identidad imposible del espejo y que hace aparecer la palabra *duermevela* en mi imaginación.

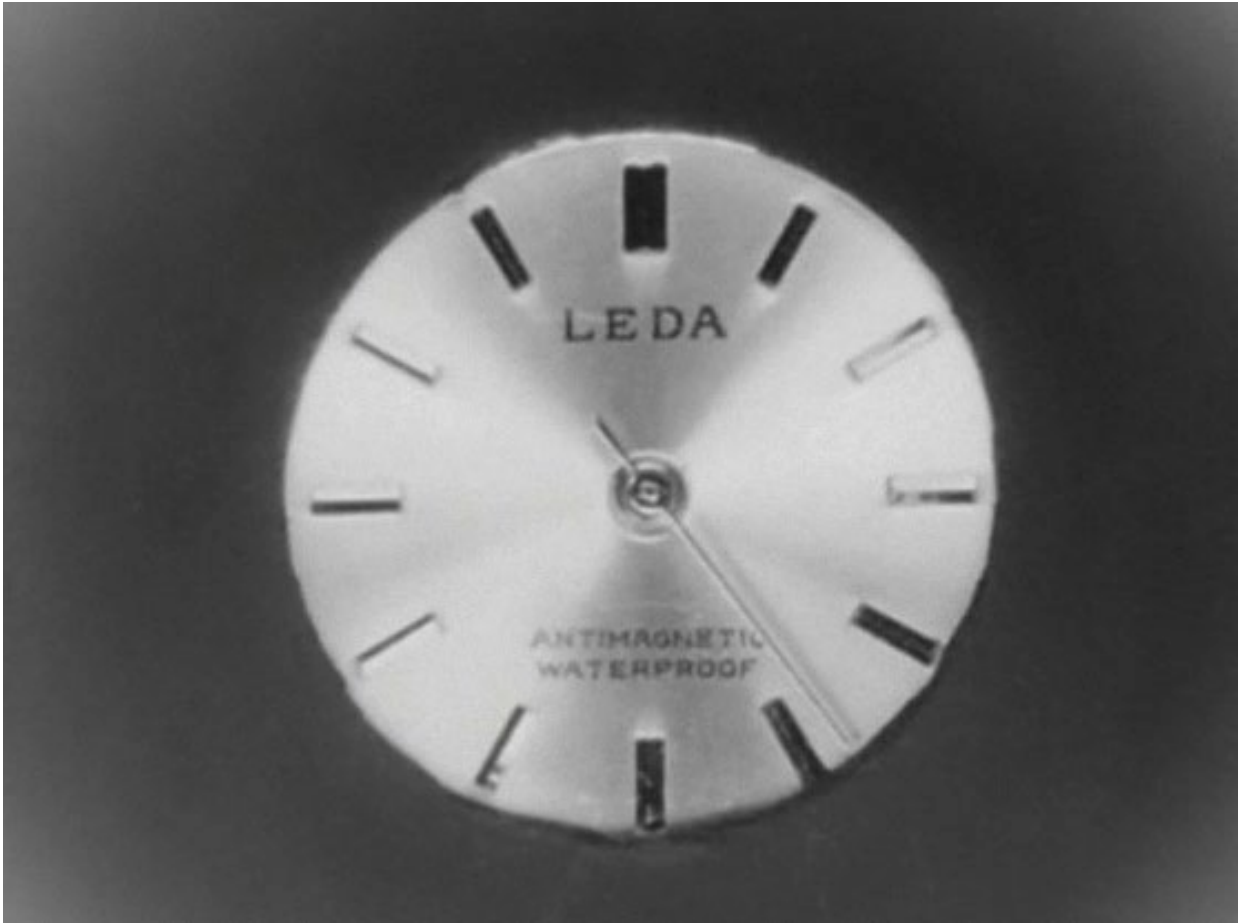
El estado de duermevela implica un sueño que *vela*, que *vigila*, un sueño que está alerta. Un sueño tensado, precisamente, por esa escucha *velada*, por una percepción alterada producida por la convivencia con el sueño. Esta forma de límite es la que hemos aprendido a nombrar a lo largo de este encuentro, desde el dibujo en el aire de FOD que dislocaba radicalmente la percepción de nuestro cuerpo, hasta la extrañeza inquietante de Sébastien Rémy que nos adentra en este duermevela. Un umbral que separa, pero que al mismo tiempo aproxima, que diferencia la ficción de lo real o la memoria del presente implicándolos entre sí. Se trata de una forma de límite, en fin, que invisibiliza el lugar inmediato mediante las más diversas estrategias de agotamiento, para presentar la inquietud esencial de los espacios y tiempos plurales que siguen latiendo entre los muros de la Tabacalera.

41. Lamento profundamente la ausencia de testimonios de las obreras en torno a la vida cotidiana dentro de la Tabacalera, testimonios que me parecen sin embargo necesarios. Sobre la moqueta hay extractos de textos, de autorxs que han contado su experiencia ocasional en las fábricas. Robert Linhart, por ejemplo, pasó un año en la fábrica Citroën de la puerta de Choisy. Sin embargo, soy consciente de que su paso por la fábrica, voluntario y limitado en el tiempo, no puede ser equiparado con la

cotidianidad vivida, día tras día, por las obreras. Hubiera deseado que la palabra de estos autorxs hubiera estado acompañado de la de lxs trabajadorxs.

42. Kaplan, *L'excès-l'usine*, p. 53.

43. Jacques Rigaut, "Lord Patchogue," *La Nouvelle Revue Française*, 18e année, p. 203 (1930)



Duración.
Película 16 mm (este formato incluye el sonido de un metrónomo por deseo expreso del autor). Blanco y negro. Sin sonido. Duración: 1'. 1970.



Hasta que el último espectador abandone la sala

El que os está hablando en estos momentos tiene que reconocer una cosa: que le gusta salir de los cines.

Roland Barthes, *Al salir del cine*, 1975

Duración es la quinta obra cinematográfica de Paulino Viota tras *Las ferias* (1966), José Luis (1966), *Tiempo de busca* (1968) y *Fin de un invierno* (1969). Respecto a las primeras tentativas de Viota, *Duración* supone un cambio de actitud y la voluntad de situarse en territorios estéticos y formales próximos a lo que sería su primer largometraje, *Contactos*, realizado sólo tres meses después. *Duración* tuvo una única proyección, en el Ateneo de Bilbao, el viernes 6 de febrero de 1970 a las ocho de la tarde. La sesión fue anunciada en la prensa local de manera sumaria, consignando únicamente el título y la autoría de la obra, además de la hora y lugar previsto para la sesión. El contexto en el que habría de producirse dicha proyección fue cuidadosamente tenido en cuenta por su autor.

La idea y realización de *Duración* correspondió a Viota, que sin embargo no asistió a la proyección y confió a su amigo Santos Zunzunegui la organización de la sesión así como, según un recorte de prensa de la época, la presentación del acto. La película, en 16 milímetros, estaba compuesta de un único plano de un minuto, proyectado en cinta sin fin. Este plano mostraba la esfera de un reloj a la que se le habían quitado las manecillas de la hora y los minutos, dejando únicamente el segundero. De manera que la película, cuidadosamente montada para que no se percibiera un salto entre el último fotograma de la cinta y el primero, no consistió sino en la ilusión de que el segundero daba sucesivas vueltas sin cesar, tanto tiempo como durara la proyección.

A esta proyección muda (la película no tiene sonido) se sumó como describe una crónica de la época el tic-tac un metrónomo oculto en un punto de la sala. De acuerdo con el autor, un sonido de metrónomo a sesenta pulsaciones por minuto fue añadido a la banda de sonido de la copia que se publicó como reproducción de la obra para su edición en DVD (Intermedio, 2014).

Hay todavía otra característica de la obra, acaso la más importante y en realidad parcialmente ajena al soporte y contenido de la película: la idea de que la proyección no tuviera una duración preestablecida sino que sólo acabara cuando el último espectador hubiera abandonado la sala. A esta condición corresponde el trabajo con el contexto al que nos hemos referido más arriba. Las tres crónicas que existen de la proyección, dos de ellas realizadas pocos días después del acto y la restante cuarenta años después, aunque esta última a cargo de uno de los cómplices del autor, Santos Zunzunegui, describen con algún pormenor el desarrollo de la sesión, que fue polémica y que se extendió durante al menos tres cuartos de hora. Lo que puso fin a la proyección no fue el abandono de la sala por parte del último espectador, como había previsto el autor ausente, sino algo bastante más violento y significativo: alguien quitó los plomos para producir un corte de electricidad y hacer que el proyector se detuviera. Esto dio lugar a un altercado y a una posterior persecución del saboteador por las calles de Bilbao.

La discrepancia entre el tiempo de proyección en la sala y el tiempo comprimido (o extendido) al que los sistemas de representación del montaje cinematográfico remiten siempre en el cine convencional, es el tema principal de *Duración* y uno de los que Viota y Zunzunegui desarrollarían después, de modo igualmente radical, en *Contactos* (Zunzunegui fue junto a Javier Vega y José Ángel Rebolledo guionista del primer largometraje de Viota). La metáfora que puede establecerse entre este empleo del tiempo por parte de la institución cinematográfica y las formas de usurpación del tiempo al que recurrían otras instituciones españolas especialmente agresivas en la época de exhibición de la cinta, es algo que ha sido oportunamente señalado (Santos Zunzunegui, «Perder el tiempo», en *Lo viejo y lo nuevo*, Madrid, Cátedra, 2013). Además, Zunzunegui ha puesto el énfasis temporal de la cinta en relación con algunas de las prácticas cinematográficas de la vanguardia internacional e incluso española de los años sesenta (Warhol, el Carles Santos de *La llum*) y ha señalado que algunos de los temas de *Contactos*, y singularmente el contenido en el célebre plano de la vuelta a la manzana, que explícitamente queda indicado por la mención de lo que uno de los militantes tarda en darla, pueden encontrarse *in nuce* en *Duración*.

De manera que cabría ver *Duración* no sólo como una *companion piece* de *Contactos*, sino como una de las más singulares y tempranas experiencias de cine expandido en España. Una que en este caso tomó en consideración y puso en evidencia como pocas otras obras del mismo período un aspecto particularmente alienante, sobre todo en el contexto histórico de la obra, de lo que Javier Maqua ha llamado «los mecanismos de comunicación en el cine de todos los días».

Manuel Asín

TENTATIVAS PARA AGOTAR UN ESPACIO

Organiza Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes

Exposición Un proyecto de
Grupo REAR

Coordinación
Mariflor Sanz

Coordinación de montaje
Miguel Rosón

Diseño gráfico
Tres Tipos Gráficos

Montaje expositivo
Artec exposiciones

Iluminación
Intervento

Seguro
Poolsegur / Hixcos

Comunicación
Conchita Sánchez

Artistas
Belén Rodríguez | Rodríguez-Méndez | FOD | Irma
Álvarez-Laviada Miguel Ángel Delgado | Nicolás
Combarro | Patricia Esquivias | Sébastien Rémy

Mapa/colaboradora invitada REAR
Lucía Jalón

Artista invitado
Paulino Viotá

Publicación Textos
Alberto Ruiz de Samaniego | Érika Goyarrola |
Lucía Jalón | Manuel Asín

Fotografías
Luis Marino. La Troupe

Actividades Paralelas Programación cine
Luis E. Parés
Sesiones a cargo de:
Juan Sebastián Bollain
Pablo Useros
Alberto Cabrera Bernal

Ponencias
Érika Goyarrola | Lucía Jalón |
Alberto Ruiz de Samaniego

Visitas guiadas/talleres/mediación
Tabacalera/Educa

Edita © Ministerio De Educación, Cultura Y Deporte
Secretaría General Técnica. S. G. de Documentación
y Publicaciones

NIPO 030-17-182-8
D.L. M-33270-2017

© de los textos, sus autores
© de las obras, sus autores
© de las fotografías originales, sus autores
© de las fotografías de sala, Luis Marino Cigüenza

1 DICIEMBRE — 4 FEBRERO
Sala: Tabacalera. La Principal
c/Embajadores, 51. Madrid
De martes a viernes de 12:00 a 20:00h.
Sábado, domingo y festivos de 11:00 a 20:00h.
www.promociondelarte.com



PROMOCIÓNDELARTE