



**[ LA HABITABILIDAD  
DE LOS MUROS ]**

FERNANDO MATÍAS QÜERIO

**LA HABITABILIDAD DE LOS MUROS**

**Tesis Final**

FERNANDO MATÍAS QÜERIO

## **LA HABITABILIDAD DE LOS MUROS**

### **Tesis Final**

Tesis presentada en cumplimiento parcial de los requisitos para la obtención de Magister en Lenguajes Artísticos Combinados, Carrera Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, Departamento de Arte Visuales, Universidad Nacional de las Artes.

Tutor: Dr. Claudio Ongaro Haeltenman





Agradezco:

A mis padres los pies

A mi hermano el camino

A Fernanda Corrêa el movimiento

A Juan Parra el impulso

A Alicia Linares la ingravidez

A Claudio Ongaro las alas

A Carolina Amaro la pluma

A Santiago Torrente las plumas

A Maria Heller el vuelo

A mis abuelos el cielo

A Lucas Schlotthauer la luz

A Agustín Arce el horizonte

A Florencia Viceconte el nido

A la circunstancia los amigos

Al ocaso la incertidumbre

A la noche la noche.

*Este, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cautelosos engaño del sentido;  
este, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejes y del olvido,  
es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado:  
es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>De la Cruz, Sor Juana Inés (2005) *Dolor Fiero*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana. Pág. 155

## Contenido

1 .....	8
LO QUE NO SE PONE EN PALABRAS / NO QUERER PONER PALABRAS .....	8
LA DISTANCIA ENTRE LO QUE SE HACE Y LO QUE SE DICE SOBRE LO QUE SE HACE.....	10
EL ARTE COMO PROCESO .....	15
LA GOTA COMO EROSION Y SU RITMICA .....	17
VALORACION DE LA EXPERIENCIA DESTRUCCION DE LAS CERTEZAS .....	19
CIUDAD COMO PROYECTO .....	21
MODERNIDAD Y PLANIFICACION URBANA .....	23
CENTRO Y PERIFERIA.....	24
LA CASA.....	26
PROYECTO BELGRANO 1527 .....	28
FILIACIONES.....	34
DISTINCION ENTRE CONSTRUCCION HORIZONTAL Y VERTICAL .....	46
LA POESIA DE LO QUE ARDE .....	53
LA FRAGILIDAD DE LAS PIEZAS CERAMICAS .....	54
EL BARRO SIN FUEGO Y LA NO INTENCION DE PRESERVACION .....	57
LO QUE SE MUESTRA AL NIVEL DEL PISO.....	58
ESCALA.....	59

LA MEDIDA PARA LA CONSTRUCCION .....	60
CONCEPTO DE SUPERPOSICION .....	61
ILEGIBILIDAD DE PLANOS POR SUPERPOSICION.....	62
LA ILUSION DE LA PERMANENCIA .....	63
CONCEPTO DE NICHOS .....	64
2 .....	67
DISTINCIONES ENTRE LO QUE SE PRESERVA LO QUE SE DESTRUYE, LO QUE SE DESCARTA.....	67
LA MEMORIA COLECTIVA EL OLVIDO INDIVIDUAL .....	68
SE CONSTRUYE EN LA MEDIDA QUE SE HABITA.....	69
LO CICLICO.....	70
LO FORMADO Y LO AMORFO .....	72
LA HABITABILIDAD DE LOS MUROS.....	73
3 .....	77
EL PUENTE COMO NOCION DE PROXIMIDAD, NOCIONES DE TIEMPO Y ESPACIO.....	77
ARQUITECTURA PARA EL TRANSITO .....	78
EL CUERPO BLANCO.....	78
NOCION DE TOTALIDAD Y LA CONFORMACION DEL TODO.....	79
PUENTE COMO CONSTRUCCION COMUN ENTRE DOS LUGARES.....	80
LA HABITABILIDAD DE LOS PUENTES .....	81

COMUN/COMUNIDAD.....	83
SEDIMENTO.....	86
Bibliografía.....	89
ANEXO.....	92





## LO QUE NO SE PONE EN PALABRAS / NO QUERER PONER PALABRAS

*... nos quedaremos reducidos a repetir melancólicamente (o trágicamente) que no se consigue hablar nunca de lo que se ama.<sup>2</sup>*

*Es menester decir siquiera que no se puede decir, para que se entienda que el callar no es no haber que decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir.<sup>3</sup>*

Me dirimo entre escribir y no escribir, entre decir y reservar, surgen innumerables dudas en relación al proyecto, me abrumba el poner en palabras, me duele decir y reconozco que hay algo de mí que disfruta hacerlo, estoy ante un proyecto de grandes magnitudes, que requiere de mi más absoluta coherencia, estoy ante la insoportable densidad de lo que se asienta en un escrito y se le pone

---

<sup>2</sup>Barthes, R. (2003) *El susurro del lenguaje*. Editora Nacional, Madrid. Pág. 362.

la firma, aquí es donde debo ser consciente de cuáles son las cosas a afirmar, cuales son las cosas a refutar, y cuales son aquellas cosas que es mejor nunca poner en palabras. Al inicio de esta tesis quiero dejar algo en claro, hay cosas que no voy a escribir, porque prefiero decirlas de otro modo. Esto significa el primer problema a desarrollar en mi tesis, el de no querer poner en palabras.

Al tratarse de una tesis de características teórico práctica, uno puede suponer fácilmente que la teoría es esta, el escrito y la práctica es lo otro, podríamos decir la obra en sí misma, pero que sucede si se piensa el escrito como una práctica, con anclajes teóricos sin lugar a dudas, pero siempre obra (operación). Ese es justamente mi interés, aquí las palabras cumplirán también una función poética, posicionándose en su conjunto también como obra.

*Los vectores de la poesía y de la ciencia son en principio, opuestos. Todo cuanto puede esperar filosofía es hacer complementarias a la poesía y a la ciencia, unirlos como a dos contrarios bien constituidos. Es preciso, entonces, oponer*

<sup>3</sup> De la Cruz, Sor Juana Inés. Op. Cit. Pág. 214

*al espíritu poético expansivo, el espíritu científico taciturno, para lo cual la antipatía previa es una sana precaución.*<sup>4</sup>

Se distinguen dos vectores que funcionan como un mismo corpus, un primer tipo de escrito en donde se desarrolla el *discurso científico* en sí mismo y un segundo tipo de escrito más bien *literario poético*. Para dirimir entre las distancias que se establecen tanto en un caso como en el otro, para referirse a una misma producción artística se utilizaran estrategias propias de la filosofía, mas puntualmente de la hermenéutica. En el primer caso se buscara objetividad y rigurosidad científica, en el segundo se pugnara por la *soberanía del lenguaje*.

*Una mutación de la conciencia de la estructura y de los fines del discurso científico: eso es lo que quizás habría que existir hoy en día, cuando, en cambio, las ciencias humanas, constituidas florecientes, parecen estar dejando un lugar cada vez más exiguo a una literatura a la que comúnmente se acusa de irrealismo y de deshumanización precisamente*

---

<sup>4</sup> Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego* (Vol. 32). Alianza Editorial. Pág. 10

*por ello ya que el papel de la literatura es el de representar activamente ante la institución científica lo que esta rechaza, a saber la soberanía del lenguaje.*<sup>5</sup>

Si bien como punto de partida propongo dos tipos de escrituras, estas diferencias estilísticas serán abordadas entre si, tejiendo de este modo un solo cuerpo que no distinga claramente donde empieza la poesía y donde termina la teoría, puesto que se proponen para ser leídos a la par, para proporcionar un tipo de lectura *sancochada*. Y será justamente la obra, y sus piezas expositivas las que sirvan de nexo o puente entre las distancias estilísticas y formales de ambos tipos característicos de escritura, comunicando así a través de imágenes, sonidos y palabras una estructura científica con una estructura más bien lírica.

*Es preciso mostrar la luz reciproca que sin cesar, va y viene de los conocimientos objetivos y sociales a los conocimientos subjetivos y personales, y viceversa. Es necesario señalar en la experiencia científica las huellas de la*

<sup>5</sup>Barthes, R. Op. Cit. Pág. 16.

*experiencia infantil. Solo de este modo podremos hablar con fundamento de un inconsciente del espíritu científico y del carácter heterogéneo de ciertas evidencias, y así es como veremos converger, sobre el estudio de un fenómeno particular, convicciones formadas en los más variados terrenos.*<sup>6</sup>

En torno a problemáticas de índoles personales y subjetivas se buscara proporcionar luz sobre complejas estructuras artísticas y por tanto sociales que se consideran de fuerte relevancia para la producción poética contemporánea.

## **LA DISTANCIA ENTRE LO QUE SE HACE Y LO QUE SE DICE SOBRE LO QUE SE HACE**

*El discurso de la obra está sometido a un doble sistema el de la persona y el de la no persona.*<sup>7</sup>

El estudio del conocimiento humano observa sistemáticamente, registra cuidadosamente y analiza en

---

<sup>6</sup> Bachelard, G. Op. Cit. Pág. 18

base a evidencias empíricas sobre su objeto de estudio principal. Se distinguen diversos enfoques de estudios antropológicos, el carácter social y el cultural son los que están ligados concretamente a nuestros intereses investigativos. Tenemos por un lado las producciones culturales y por el otro las estructuras sociales, ambos campos diferenciables pero sin embargo interdependientes estrictamente uno del otro. Puesto que la cultura es fundamental para la cohesión de las conductas y las creencias de los individuos que viven en una determinada sociedad, sin embargo el mecanismo más importante para la transmisión y el mantenimiento de las costumbres es el aprendizaje, un mecanismo inminentemente social. En ambos casos el lenguaje es estructural.

Este es un análisis de distancia, por un lado está la producción y por el otro el decir sobre esta, es claro que estas dos están separadas y funcionan autónomamente. Es preciso identificar cuáles son las características del lenguaje y por tanto de los símbolos en ambos casos, por un lado tenemos el objeto en si mismo sea este una escultura, un texto escrito, una fotografía, un video, o

<sup>7</sup> Barthes, R. Op. Cit. Pág. 25

cualquier otro tipo de producción, afirmada desde lo matérico, es decir objeto, sea este real o virtual (*real en potencia*<sup>8</sup>). Por otro lado tenemos el decir, el habla, que se estructura de otra manera, funcionan en conjunto pero también autónomamente, y es esta autonomía a mi parecer la que merece también ser analizada.

Dado que el lenguaje es un fenómeno heteróclito, son múltiples las aristas y los enfoques desde las que ha sido abordado a lo largo de la historia. Así muchas problemáticas han sido revisitadas a lo largo del tiempo. La triada pensamiento– lenguaje–realidad en Aristóteles, la arbitrariedad del lenguaje en San Agustín, la descripción del sistema en De Saussure, hasta los juegos del lenguaje en Wittgenstein o los actos de habla en Austin son claros ejemplos de la complejidad del abordaje de los estudios del lenguaje.

Adentrándonos en las problemáticas propias de nuestra región tomamos desarrollos del Filósofo Rodolfo Kusch, quien en sus investigaciones sobre el pensar en América, avanza en distinciones entre el decir en

Occidente en relación al ser, y el decir en América, asociado al estar. El habla popular, según el autor, contiene operaciones de negación, que producen un antidiscurso como una de las formas de resistencia al aplastamiento de su función. El hablar ha sido reducido en Occidente, producto de las exigencias de la lógica hegemónica, a la afirmación. El sujeto que habla, obligado a la afirmación, recupera en el negar una relación con el lenguaje que rebasa el mundo de las cosas. Desde el psicoanálisis, el método de la asociación libre habilita también un habla que escapa a las coerciones del decir que la gramática prescribe. El psicoanálisis y el antidiscurso tienen en común que surgen como respuestas a problema del hablante, cuya existencia depende del lenguaje al revés de lo que sostienen la tradición filosófica occidental y el discurso científico. En el antidiscurso la operación de negación separa al ser de la cosa. El psicoanálisis también destaca el valor a la negación en el habla al hacer aparecer una verdad rechazada.

---

<sup>8</sup> Lévy, Pierre, desarrolla el concepto de virtualidad como realidad en potencia en su escrito *¿Qué es lo virtual?*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999.

Para Kusch, el pensar americano no puede analizarse desde la producción de la ciencia occidental ni con la lógica de la afirmación que la sostiene. El estudio del pensamiento en América supone considerar otras categorías que puedan dar cuenta de su filosofía, que no es la del *dasein*, “que gira en torno a la conciencia de un ser venido a menos o yecto”, sino la del estar, o mero estar del indio americano en un “mundo existencial y vital que no tiene mucho que ver con el mundo real detectado por la ciencia, pero sí con la realidad que cada uno vive cotidianamente”<sup>9</sup>. Kusch señala la necesidad de una lógica de la negación, y encuentra en el habla popular americana uno de sus modos de operación: el antidiscurso. El antidiscurso es un término acuñado por Kusch, solidario al término *anticoisa* que le sirve para describir una forma de pensar diferente y complementario al “pensar la cosa”, propia del pensamiento occidental. El antidiscurso es una interferencia en el discurso que niega la afirmación y constituye una trampa lógica donde la verdad ontológica se subleva de su aplastamiento por la verdad científica. En su propósito para un análisis del

---

<sup>9</sup> Kusch, R. (1975). El pensamiento indígena y popular en América y la Negación del pensamiento popular. Rosario, Fundación Ross, 2012. Pág. 32.

decir, Kusch empuña una distinción que hace Ricoeur en relación a dos niveles desde donde abordar la cuestión del lenguaje. Uno que lo considera “consecuencia de una combinatoria que resulta de una estructura”, y otro que parte del decir para obtener una “ontología del lenguaje”, o una “ontografía del discurso, en el sentido de algo que concreta visualmente lo que pudiera tener consistencia en él”<sup>10</sup>. En este caso el decir tiene una función que le interesa a Kusch a nivel metodológico. Para fundamentar su posición y método sobre el decir plantea su acuerdo con Heidegger en que el decir no apunta a la palabra, sino que se da en la articulación del significado, y solo puede entenderse en su profundidad a partir de una conciencia de la caída del ser: es la caída la que desencadena el decir, que tiene una función de articulación del horizonte simbólico. La caída en el pensamiento popular, debe entenderse, según Kusch, como “desgarramiento o enfrentamiento a algo opuesto que provoca la urgencia de restablecer un equilibrio, una liberación o una unidad integradora”<sup>11</sup>, y el decir es la acción que apunta a un centro simbólico para superar ese

<sup>10</sup> Kusch, R. (1978). Esbozo de una antropología filosófica americana. Rosario, Fundación Ross, 2012. Pág. 81

<sup>11</sup> Kusch, R. (1978). Esbozo de una antropología filosófica americana. Rosario, Fundación Ross, 2012. Pág. 82.

desgarramiento. Lo ontográfico, así, se transforma en ontológico

A lo largo de este escrito encontraremos múltiples análisis, pero vale aclarar que nos posicionamos ante la escritura como otro modo de decir, una manera otra de sentar símbolos símiles en su contenido pero diferenciados en su estructura, es decir similares pero no idénticos, el antidiscurso como problemática contemporánea para la sublevación a la verdad científica.

La metáfora estará presente tanto en el escrito en sí mismo como en la producción artística propiamente dicha, sin distinciones formara parte de ambos, puesto que a pesar de considerar que se distancian uno de otro en sus características formales, se busca conformar una obra particular, tanto con la escritura como con las imágenes y los sonidos. Ahora bien es preciso remarcar que existe una distancia entre lo que se hace y lo que se dice de ello, se comprende que en este escrito encontraran un decir constante sobre la producción *mostrable*, pero podríamos pensar que al tratarse de una misma producción (a mi parecer inseparable) en algún

punto se propone pensar que las imágenes y los sonidos hablan a su vez de lo que el texto pondera. Encontramos marcadas diferencias entre un decir y un hacer, pero vamos a intentar disolverlas al punto que no se reconozca específicamente cual es la cosa que habla de la otra.

*...las metáforas no son simples idealizaciones que parten, como cohetes, para estallar en el cielo expandiendo allí su insignificancia, sino que, por el contrario, las metáforas se incitan y se coordinan más que las sensaciones, hasta el punto que un espíritu poético es pura y simplemente una sintaxis de las metáforas, cada poeta debería dar lugar a un diagrama que indicaría el sentido y la simetría de sus coordenadas del mismo modo que el diagrama de una flor fija el sentido y las simetrías de su acción floral.<sup>12</sup>*

Se diagramaran a continuación distintos vectores de estudio, todos con fuertes estructuraciones metafóricas, se propondrá un orden para decir lo que se cree elemental para el particular análisis de la obra

---

<sup>12</sup> Bachelard, G. Op. Cit. Pág. 117

mostrable, pero de ningún modo se intentara explicar las imágenes, sino que por el contrario se buscara conformar imágenes otras desde la gramática que dialoguen estas con lo objetual, visual y sonoro, montado en el espacio expositivo.

*La imagen, en su simplicidad no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven. El poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje.*<sup>13</sup>

Dentro de ciertas corrientes de la filosofía del lenguaje se propone a este como el único objeto de estudio verdadero de la filosofía, puesto que se reconocen falencias y deformidades en el mismo, es necesario pensar el lenguaje en acto, en tal o cual contexto, es decir profundizar el estudio en los usos particulares del lenguaje para construir una escritura y por ende un pensamiento mas honesto con el propio lenguaje y sus diversas manifestaciones.

Asumir el error o el desacierto intrínseco en la estructura de los lenguajes supone apropiarse la falta y el desacierto en pos de una construcción o mejor dicho de un tejido que deje ver claramente sus intersticios. Así el que escribe lejos de buscar conformar textos preciosos o asertivos pretende emancipar a la escritura de su uso más primitivo. Para tales fines además de hacer una crítica propia al lenguaje desde su propia estructura se conforman textos poéticos a modo de ensayo.

La escritura poética moderna lejos de pretender un análisis particular de sí misma nace con la ferviente necesidad de suprimir el preciosismo instaurado por la poesía clásica. Dejando a un lado el “decir correcto” se pondera de algún modo la “sensación” que traen aparejadas las palabras utilizándolas como morada de los sentimientos y también porque no de los sueños. La adecuada y bella pronunciación de los enunciados no son concretamente una problemática actual en torno al lenguaje, pero indudablemente sigue siendo al día de la fecha un modo difundido de escritura también contemporánea.

---

<sup>13</sup> Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica. Pág. 10

## EL ARTE COMO PROCESO

Valorar la experiencia y el tránsito para la concreción de uno o múltiples discursos. Si pensamos la obra de arte como una operación entonces no comulgamos con la idea de una estructura cerrada y lineal si la pensamos como texto en la acepción introducida con anterioridad no se concibe la conformación de un objeto artístico inexorable y acabado sino más bien todo lo contrario, el proceso es lo expositivo por excelencia, puesto que no se busca un producto reducido a su fin y a su función, sino mas bien se valoriza el trayecto y los modos de producción. Lejos de posicionar al arte como un mero producto, aquí se muestra el medio, y la intención, no importa tanto el producto en si mismo sino mas bien las operaciones que se realizan desde los diversos lenguajes, para posicionar un discurso en torno a intereses concretos. Tanto la obra como el proceso en si mismo pugnan por revertir el orden de lo univoco, proyectando múltiples posibilidades de transformación a futuro, lo que se exhibe bien podría mutar, y este es un dato relevante, dado que lo aparentemente inacabado o en constante cambio se conserva constantemente en un *estado naciente*.

*¿Que se entiende por “estado naciente”, cuando se trata de obras que han sido llevadas a cabo y que –expuestas ante nosotros- están “terminadas”, acabadas, detenidas en suma? Plantear este interrogante significa abordar la diferencia entre una escultura que fabrica objetos en el espacio, - objetos de espacio podríamos decir- y una escultura que transforma los objetos en actos sutiles del lugar, en un tener-lugar. En el primer caso, el objeto acabado exhibe su cierre afirmándose como resultado, relegando al agente y la acción (el proceso en el que tomo forma) a elementos del puro pasado de acuerdo con una especie de olvido de su propio nacimiento. En el segundo caso, la escultura tiende a permanecer abierta y a afirmar más bien la imposibilidad de separación –en la que quiere mantenerse- entre agente, acción y resultado. Cada*

*momento de la obra persiste en los otros, envuelve a los otros, se nutre de los otros.*<sup>14</sup>

Esta postura en relación al objeto mostrable siempre mutante corresponde también a una práctica concreta en torno a la producción artística, en donde se pondera la ideología en torno a la producción, es decir se propone conceptualmente que cada uno de los pasos de realización de la obra funciona también como obra en sí misma. El tiempo se presenta entonces como continuo y circular, lo que se muestra podría estar en una etapa anterior o en una posterior de desarrollo pero nunca en un estado de concreción definitiva, de inmovilidad.

El objeto que se muestra en proceso es primordialmente permeable trae consigo las huellas propias de la manipulación y del diseño que lo conforman, pero también cabe destacar que al presentarse el mismo como algo inacabado invita a pensar no solo en los sucesos efectuados en su factura, sino también en los posibles acontecimientos futuros de una misma pieza, esto promueve también la reflexión en torno al tiempo. Es decir se toma una postura de cierta honestidad objetual,

los objetos son al tiempo lo que la materia es a la erosión como el hierro al óxido, o la carne a la putrefacción. Los objetos se transforman en relación a la temporalidad, más allá de otros agentes también *corrosivos*. Esto debe ser exhibido, el tiempo como primer modelador de la materia.

Apartándonos de intereses concretos por develar las operaciones y los procesos de la obra en instancias expositivas, podemos encontrar también indicios temporales en obras que fueron pensadas para perdurar inalterables en el tiempo. Esto trae aparejado el conflicto de la búsqueda de permanencia como anhelo de inmortalidad en las obras de arte clásico. Este postulado es cuanto menos paradójico, puesto que sabemos (seamos conscientes o no de ello) que la muerte es el designio propio del hombre y también el de todas las cosas.

*El día que una estatua está terminada, su vida en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que mediante los cuidados de escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el*

---

<sup>14</sup> Didi-Huberman, G. (2009). Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura. Cuatro ediciones. Pág. 45

*transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste la ira devolviendo poco a poco al estado de mineral informe al que la había sustraído sus escultor.*<sup>15</sup>

Mas allá de toda intención de preservación la materia resulta alterable siempre ante el tiempo, entonces cabe preguntarse porque la intención celosa propiamente humana en el cuidado y la preservación de los objetos, no sería más honesto y quizás más coherente acompañar desde la propia producción los propios procesos de abandono de erosión y deterioro, más que pretender ocultarlos o disimularlos detrás de fachadas vidriosas propias de intereses conservacionistas. Apelo a esta misma honestidad también en el pensamiento, no solo en el ágora del taller o del proceso creativo propios del artista visual, sino también en la producción de textos de índole científico que asuman el detrimento a priori como condición de los objetos ante el tiempo para el análisis de cualquier tipo de producción cultural.

## **LA GOTA COMO EROSION Y SU RITMICA**

Pensar en una gota o en un chorro de agua aislados es diferente a pensarlos en relación a otros objetos. Tal vez por insistencia todo líquido tiende a esculpir las superficies con las que se encuentra en contacto, arrastrando consigo las partículas de esta que se desprenden trasladan y amontonan en otro sitio. Para este principio es necesario no solo el contacto materia/agua a través de prolongadas duraciones, sino también el propio movimiento del líquido sobre la cosa aparentemente rígida.

Una gota cae, golpea y se dispersa, si caen diversas gotas repetidamente en un mismo sitio estas tienden a erosionarlo, si las gotas se unen haciendo las veces de chorro la erosión es aun mayor disminuyendo de este modo el tiempo de la acción. Indudablemente es el tiempo quien se encarga siempre de modelar los objetos.

*Para mi todos los elementos son fluidos. Incluso la piedra es fluida: una montaña se desmorona, se convierte en arena. Solo es cuestión de tiempo. Es la corta duración de*

---

<sup>15</sup> Yourcenar, M. (1990) *El tiempo, gran escultor*. Alfaguara. Pág. 65

*nuestra existencia la que hace que lamemos “duro” o “blando” a este u otro material. El tiempo echa a perder esos criterios la estructura se funda en la proximidad de un elemento duro con uno maleable.*<sup>16</sup>

Los elementos rítmicos son a nuestra percepción indicadores temporales, no me refiero aquí a tiempo como medida si no a tiempo como consecución. Las hojas caídas de un árbol en estado de defoliación nos indican posible enfermedad, esto se deduce por analogía, si la caída de las hojas es acelerada en relación a otros procesos de perdida del follaje habituales, entonces alguna especie de enfermedad aqueja a la planta. Todo esto para ejemplificar como los objetos en movimiento además de hacer del correr del tiempo algo factico para nuestra propia percepción, pueden indicarnos a su vez lo que está por suceder, lo que depara el porvenir por consecución rítmica. Encontramos un futuro cercano casi predecible en muchos objetos propios de la naturaleza, pero solo si prestamos atención al ritmo como primera variante temporal podemos conjeturar lo post-perceptible.

El movimiento también puede ser percibido solo por medio de la consecución, es decir las cosas se mueven en primer lugar porque percibimos el propio desplazamiento, o en consecuencia sospechamos la movilidad de objetos por nociones perceptuales de vacío y lleno en relación a un espacio determinado. Pero también podemos pensar que aquello que está aparentemente inmóvil puede iniciar movimiento, sin percibir concretamente tal acción.

Vivimos así superpoblados de preconceptos, en una presunción dada de antemano por la sospecha, intencionados por el propio proyecto de preservación y de supervivencia. Pero los arboles plenamente secos se nos presentan como muestra de lo que ya no volverá a tener hojas. La escena de una casa convertida en escombros tira también por el piso la sospecha de que algo es realmente rígido e inamovible , si hubiésemos percibido que primero caía el revoque y después algún que otro dintel, la imagen de los restos podría haber sido menos perturbadora.

Si prestamos atención a la consecución y la secuencia de los objetos en el espacio, entonces el ritmo

---

<sup>16</sup> Didi-Huberman, G. Op. Cit. Pág. 52

en algunas ocasiones se nos presenta como advertencia o como aviso. *La casa se va a derrumbar, movilizarse ahora es vital.* Algunas veces no percibimos el inminente derrumbe y otras suponemos catástrofe donde no la hay. Correr el riesgo propio de la interpretación, es equivalente a efectuar una apuesta, puesto que ella trae aparejada siempre la noción de verdad solo como posible.

## **VALORACION DE LA EXPERIENCIA DESTRUCCION DE LAS CERTEZAS**

Movilizarse ante el peligro es el designio de toda experiencia, ahora bien ¿Cuál es el peligro en este caso? Claramente en la actualidad, en el campo de las artes prolifera una intensión, esta es la de desestimar las verdades absolutas, y con ello desmenuzar y poner en duda todo lo que se engloba en el ámbito de lo certero. Las producciones contemporáneas indagan sobre lo múltiple es decir aquello que no se cierra a un concepto o pensamiento único, esto es así, puesto que, de otro modo se corren riesgos, abundan los peligros al abrazar desde la producción artística conceptos totalizadores y unidireccionales, es por esto que se trabaja constantemente desde la equivocación, la copia y el

simulacro. Estos modos de operar no hacen otra cosa que develar las variantes a lo único, los otros caminos posibles, las múltiples direcciones del pensamiento y por tanto de las producciones del hombre. Superpoblados de falsos verdaderos, estremecidos por el dolor de lo aparentemente cierto, se vive en esta elipse intentando revertir lo instaurado como único, pugnando por habitar el medio entre dos, siempre opuestos, levantando toda gama de grises por sobre el negro y el blanco. Estamos ante el tiempo de devenir múltiples, y es justamente aquí donde reside la búsqueda y la experimentación. Es momento de tirar por el piso lo absoluto, ese gran peligro al que nos vemos sometidos en el diario pensar.

*...Pero cuando empezamos a cuestionar nuestros proyectos, a dudar o a reformularlos, el presente –lo contemporáneo- se vuelve importante, incluso central para nosotros. Esto se da porque lo contemporáneo está constituido por la duda, la vacilación, la falta de certeza y la indecisión, por la necesidad de prolongar la reflexión, por una demora queremos posponer nuestras decisiones y*

*acciones para tener más tiempo para el análisis, la reflexión y la consideración.*<sup>17</sup>

Es momento de la duda, la reflexión y la equivocación. Equívoco del latín *aequivocus*, de *aequs*, igual, y de *vocare*, llamar.

Un equívoco es una expresión o situación que puede entenderse según varias significaciones o sentidos. Por lo que es el oyente o el intérprete quien otorga la forma de interpretación del contenido.

Uno que se usa frecuentemente es el "doble sentido", originado en la consideración de un término que tiene más de un significado. No debe confundirse con anfibología, que es aquella falacia no formal originada en la sintaxis de un texto, y no en el significado equívoco de una palabra. En tanto el equívoco atiende a una sola palabra, la anfibología atiende a un enunciado.

En retórica, el equívoco (o antanaclasis), dentro de las figuras literarias, es una de las figuras de repetición. Consiste en hacer uso del valor polisémico de algunas

palabras: se repite el significante (o cuerpo fónico de la palabra) pero en cada aparición el significado es distinto.

En torno a las artes contemporáneas lo equivoco puede ser considerado un valor, una estrategia para complejizar la lectura y con esto la interpretación de una obra. Pero mas allá del uso consciente de lo equivoco por parte de los artistas, es justamente lo equivoco una de las características ampliamente repetida dentro de las construcciones de sentido contemporáneas, y es justamente la complejidad y multiplicidad de sentidos algo característico de la contemporaneidad, claramente se construyen discursos unilaterales también al día de hoy, pero son justamente aquellos que facilitan múltiples interpretaciones los que abundan en la actualidad y los mas consumidos.

Ahora bien los tiempos destinados a la lectura son cada vez más cortos, en tiempos donde lo valioso es la inmediatez, y la capacidad de decir algo en el menor tiempo posible es un poder, la interpretación debe ser veloz, y es justamente este el punto de inflexión de mi análisis, puesto que estamos ante imágenes y sonidos

---

<sup>17</sup> Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra. Pág. 86.

muchas veces contruidos a los fines de poder ser interpretados por muchas personas al mismo tiempo, todas ellas con características particulares, y para tales fines se abrazan conceptos que son de algún modo universales, como lo es la familia, la abundancia, el éxito por nombrar solo algunos y se los encapsula en imágenes y sonidos interpretables sin demasiado trabajo de análisis por parte de quien los consume, así se direccionan linealmente contenidos culturales para propósitos muchas veces mercantilistas. Es justamente la imposibilidad de análisis lo que utilizan y defienden los productores mediáticos, sin embargo y a pesar de esto, coexisten también producciones con fines contrapuestos y con intereses radicalmente opuestos a los anteriores, pero estas tampoco escapan a la lógica de la inmediatez. Como producir textualidades equivocadas en un mundo donde lo unívoco es tendencia. Este es a mi parecer uno de los principales desafíos para los productores artistas contemporáneos.

## **CIUDAD COMO PROYECTO**

La ciudad es el proyecto por excelencia de la modernidad, en la actualidad el proyecto sigue en marcha, los lugares cambian sus formas constantemente y a pesar

de la enorme cantidad de construcciones, abundan los sin techo. Las empresas especulan con la precariedad habitacional y pareciera que tanto el espacio aéreo como el subterráneo para la construcción pueden no tener límites.

La arquitectura posmoderna como referente de cultura y capital resulta un exponente significativo en cuanto a economía y diseño, el pastiche como expresión del diseño y el capitalismo desmedido como tendencia económica delimitan en conjunto un nuevo modo de urbanización.

*...de todas las artes, la arquitectura es la que, por su constitución, se encuentra más cerca de lo económico, con lo que, a través de las comisiones y los valores de los terrenos, mantiene una relación en la que prácticamente no existen mediaciones; por tanto, no resultará sorprendente hallar que el extraordinario florecimiento de la nueva arquitectura posmoderna se basa en el mecenazgo por parte de los negocios multinacionales, cuya*

*expansión y cuyo desarrollo son estrictamente contemporáneos con esta arquitectura.*<sup>18</sup>

El límite entre el diseño, el estilo y la especulación inmobiliaria es difuso, en tal caso se construye siempre bajo la premisa de lo económicamente redituable, todo lo demás se encuentra subordinado, habitamos y transitamos ciudades construidas a fuerza de explotación, entonces resulta inevitable pensar en la atrocidad que se esconde detrás de las columnas, en el dolor que da forma a las volutas, en la necesidad que sostiene los arcos, y en la falta que acomoda las baldosas.

Las construcciones también hablan de subordinación, y de este modo ordenan las labores y delimitan escalafones sociales. Entonces la ciudades contemporáneas dan lugar a los ciudadanos discriminando ya sea entre centro y periferia o entre ladrillo y cartón, repitiendo el esquema anterior el modelo socio-económico otorga las parcelas de los que van a ser ciudadanos de primera y ciudadanos de segunda.

Hasta donde se escarbara con la ambición de sumar metros cuadrados, y de este modo hacer más redituable el negocio, cuales son los límites, cual es el costo.

La pérdida de relación entre significantes estructuran un modelo esquizofrénico de ciudad, la profusión de estilos y la superposición de espacios habitables conllevan en si la posibilidad de construcción de un *hiperespacio*. Para el que son necesarias nuevas formas de sociabilidad y por ende se requieren nuevas subjetividades.

*...nos encontramos ante una especie de mutación del propio espacio construido. De aquí colijo que nosotros, los sujetos humanos que ocupamos este nuevo espacio, no hemos mantenido el ritmo de esta evolución; se ha producido una mutación del objeto, sin que hasta el momento haya ocurrido una mutación equivalente del sujeto; todavía carecemos del equipamiento de percepción que corresponda a*

---

<sup>18</sup> Jameson, F. (1991). *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío, Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi. Pág. 20.

*este hiperespacio —lo denominaré así—. Por tanto, la nueva arquitectura viene a ser como un imperativo para que creemos nuevos órganos, para que amplíemos nuestros sentidos y nuestro cuerpo a nuevas dimensiones aún inimaginables y quizás imposibles en última instancia.<sup>19</sup>*

## **MODERNIDAD Y PLANIFICACION URBANA**

En el terreno de las ideas, la razón va a presidir el nacimiento del mundo moderno y a constituir su elemento de base. En la efervescente sociedad del siglo XVII, una racionalidad en un primer tiempo difusa y confusa -que se ha ido desprendiendo de la práctica capitalista desde sus inicios y que va a servir de fundamento a su pensamiento- se propaga, emerge de las urbes, de los diversos sectores de la burguesía. Nace del mundo de la mercancía que comienza a expandirse, del valor de cambio que sustituye poco a poco al valor de uso, del dinero que reemplaza con su poder a la propiedad y renta de la tierra.

La modernidad reviste características tales que, sin lugar a dudas, representa una ruptura con respecto a las formas anteriores. El advenimiento del capitalismo significa el momento de ruptura y negación, en el que se privilegia el valor de cambio (mercantil) en detrimento del valor de uso, y la uniformización homogenizante en menoscabo de la diversidad cultural. Con él surge un cambio del eje de actividades, de sociedades fundamentalmente agrarias a sociedades urbanas; el producto elaborado, al transformarse en mercancía, adquiere una significación abstracta, al mismo tiempo que pierde su condición de objeto durable y variado.

Lo descartable como condición particular de las cosas es un concepto propio de la modernidad, así se asocia también a este periodo histórico la acumulación residual, el descarte y el ocultamiento de todo aquello cuanto no tiene valor mercantil o productivo, esta idea traspasa la mera noción de objeto y no solo es transferible a las cosas en si mismas, también se utiliza esta lógica

---

<sup>19</sup> Jameson, F. Ibíd. Pág. 65.

para la disposición de aquellos grupos sociales mas desposeídos.

## CENTRO Y PERIFERIA

*El espacio es fundamental en toda forma de vida comunitaria; el espacio es fundamental en todo ejercicio del poder.<sup>20</sup>*

El diseño urbanístico designa por antonomasia un centro bien delimitado y un espacio circundante, el cual muchas veces no se contempla. Tal es el caso de la ciudad y el campo en los insipientes desarrollos urbanos, pero en la actualidad la ciudad es decir el centro avanza desmedidamente y sin planificación muchas veces por sobre todo lo que está por fuera, si bien la distinción campo ciudad es demasiado acotada para los desarrollos de las ciudades en la actualidad, lo cierto es que el modelo sigue proliferando, el diseño es el mismo, el de centro y periferia.

Esta distinción no solo es espacial, también es simbólica, que es lo que debe ocupar el lugar central, según qué criterio. Que es lo que queda por fuera, lo que sobrepasa el límite de la ciudad. Podemos pensar cantidad de ejemplos en torno a esto, pero más útil al estudio particular seria pensar los modos en que las sociedades distribuyen, otorgan y construyen los símbolos en su constante y particular edificación, y también pensar que es lo que se especula debe estar siempre por fuera de la misma.

*Es un poco arbitrario tratar de disociar la práctica efectiva de la libertad, la práctica de las relaciones sociales y las distribuciones espaciales. No bien separamos estas cosas, se tornan incomprensibles. Cada una de ellas solo puede comprenderse a través de otra.<sup>21</sup>*

Personas en condiciones de alta precariedad edifican por los márgenes de lo proyectado, lo que la ciudad no quiere se instala al margen, podemos ver como la configuración espacial también es una configuración cultural y política. La idea del bien estar económico trae

---

<sup>20</sup> Foucault, M. (2014) *El poder, una bestia magnifica: Sobre el poder, la prisión y la vida*. Siglo XXI. Pág. 154.

<sup>21</sup> Foucault, M. Op. Cit. Pág. 148.

aparejada la imagen de un hogar construido firmemente, y diseñado para su cómoda utilidad. Este es el tipo de vivienda que se diseña para una parcela de tierra específica, es el tipo de construcción que la ciudad espera y anticipa. Pero lo cierto es que los proyectos urbanísticos muchas veces son utópicos o en su defecto mal intencionados. Cantidad de personas quedan fuera de estos proyectos, no son contempladas por los mismos. Ahora bien no sé si lo que no se contempla es la idea de que pueda haber personas en condición de vulnerabilidad habitacional, o más bien se diseña partiendo de antemano de la premisa de que para esas personas está el margen y todo lo que viene después.

De cualquier manera las construcciones precarias se expanden por doquier, obviamente la pobreza se multiplica y con ello las moradas in-diseñadas, estos *nuevos espacios* de las grandes urbes, vulneran la planificación de la ciudad original, allí donde debía haber vías de tren hoy se edifica un barrio entero, esta es una clara muestra de lo que acontece cuando el diseño contempla el bien estar para unos pocos.

No es casual entonces que algunas operaciones artísticas en la actualidad, aborden problemáticas en torno a la migración, la frontera, el margen y la habitabilidad.

## LA CASA

Múltiples posibilidades de análisis surgen en torno al tema de las construcciones habitables, también hallamos variedad de edificaciones para habitar, pero la primera de ellas es sin dudas la casa. Ahora bien cuál es la casa en sí misma, es decir desde la subjetividad personal. En lo particular de mi experiencia, por diversas razones he habitado distintas construcciones, en lo factico, pero también habito constantemente lugares-hogares-moradas imaginarias, planifico viviendas “perfectas” para mi estadía, vivo en ellas así sean cortos lapsos de tiempo, y si, digo vivo, puesto que uno puede también habitar las ensoñaciones. Entonces podemos pensar de partida dos tipos de casa, la concreta, edificada con materia y la de ensueño, edificada con ideales y recuerdos de otras casas.

*Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven en la nueva casa los recuerdos de las antiguas moradas,*

*vamos al país de la infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial.*<sup>22</sup>

Como se construye la casa de ideales, a mi parecer es algo más atractivo para pensar que los procesos constructivos de la casa (vamos a decir) matérica, pero sin embargo ambas tienen algo en común, se edifican a través de numerosos y complejos procesos, en un caso trabajando la materia y en otro trabajando la psiquis.

*...no basta considerar la casa como un “objeto” sobre el que podríamos hacer reaccionar juicios y ensoñaciones. (...) no se trata de describir unas casas señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción –sea esta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones- para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar.*<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica. Pág. 29

<sup>23</sup> Bachelard, G. (2012). *Ibíd.* Pág. 27

Probablemente los recuerdos primeros de las cosas sean los que delimiten en alguna medida como deben ser los sucesivos objetos que se llaman del mismo modo o sirven a los mismos fines. La primera casa no escapa a esta premisa, allí están posiblemente todos los recuerdos primitivos, el primer tenedor, el primer altar, la primer planta, en suma la primer idea de habitar consciente. Lo primitivo en este caso funciona a modo de ejemplo en primera instancia, para después acompañar constitutivamente nuestro transitar por otros lugares y también nuestro modo de habitarlos, de hacerlos propios.

*Sin dudas las casas sucesivas donde hemos habitado más tarde han trivializado nuestros gestos. Pero nos sorprende mucho, si entramos en la antigua casa, tras décadas de odiseas, al ver que los gestos más finos, los gestos primeros son súbitamente vivos, siempre perfectos. En suma la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no*

*son más que variaciones de un tema fundamental.*<sup>24</sup>

Particularmente, en mi experiencia la primer casa que recuerdo es aquella que habitaba solo algunas veces, pero que me resultaba sumamente excitante, esta casa era la casa de mis abuelos, no sé si por su extensión, por su estilismo, o por su humedad, pero esta casa quedo ciertamente inscrita como la primer casa en la que he vivido, todas las que vinieron después fueron a comparación de la misma. Es puntualmente aquí donde empieza mi interés particular por las viviendas y sus singularidades (grietas, agujeros, humedad, polvo de madera, cemento lavado, oxido entre otros) muchas de ellas en relación al tiempo y la perdurabilidad, es la historia detrás de los signos-tiempo algo complejo de ser narrado, debido en primer lugar a la falta de información. Entonces donde había un hueco en el muro, suponía un cuadro de algún paisaje en alguna otra época, y sin detenerme mucho en el cuadro imaginario, me proponía adentrarme en el propio hueco, ese era el paisaje, la escena real, lo terrible era que a pesar de estar ahí, el hueco a ser explorado, mi cuerpo y mi medida me negaban la

---

<sup>24</sup> Bachelard, G. *La poética del espacio*. Op. Cit. Pág. 36

excursión. Así comprendí casa hueco y cuerpo, observando en tiempo y espacio lo que me resultaba inexplorable.

Los muros de la casa mas allá de soportar los huecos, también son sitio para instalar ideas, son también soporte de cultura, son el sitio por antonomasia para todo lo que no puede sostenerse por sí mismo, allí está la mona Lisa, allí está la foto de Frida Kahlo con la cara de Salma Hayek, allí esta lo ostentoso del mármol, allí esta el empapelado rococó, allí pueden descansar todos los estilos, y también clavados algunos dioses.

## **PROYECTO BELGRANO 1527**

Con el correr del tiempo esa primera casa, la de mis abuelos poco a poco fue deteriorándose, y sobre ella ganaron territorio mas grietas y humedades, tras la muerte de sus habitantes, la casa poco a poco fue volviendo a sus formas primigenias, y todo recordaba a una gran ruina. En este proceso de transformación, suscita en mi el interés irrefrenable de hacer algo con ese sitio en completo

abandono y con la sentencia definitiva del derrumbe, por primera vez sentía que era posible habitar un poso.

“Belgrano 1527” surge con la iniciativa de (re)habitar una casa <sup>25</sup> desde el año 2007, se procuro revalorizar el espacio a través de diversos procesos artísticos. El evento finalizo con la demolición del inmueble y con este cayeron también todas las instalaciones producidas a tal designio. Esto significo la mutación de una casa de mediados de siglo XX, diseñada y construida a los fines de ser habitada por una familia particular. A un sitio destinado a la exposición y difusión de obras artísticas, para luego mutar a un edificio propio de la modernidad.

---

<sup>25</sup> La propiedad perteneció al Señor Adolfo Samsón y la Señora Petrona Yarad de Samsón.





El inmueble -sito en Belgrano 1527- constaba de cuatro habitaciones, un garaje, tres salas de estar, un comedor, una cocina, tres baños y un fondo. La idea consistió en *intervenir* los espacios en su totalidad, a través de diferentes lenguajes artísticos. Escultura, pintura, dibujo, instalación, performance, fotografía, video, música, letras, teatro, entre otros, fueron el medio de expresión de cuarenta y ocho artistas –en su mayoría emergentes-, los cuales llevaron a cabo la propuesta.

Sus obras formaron parte estructural del espacio, es decir, no fue un montaje convencional sino más bien la operación estuvo ligada a los ámbitos de la casa que, a diferencia de una galería, presentan otras disposiciones con distintos potenciales y también claramente limitaciones.

De esta forma, se previó una primera etapa de preparación de la obra en la casa que involucro limpiarla, volver a habitarla previa reinstalación de los servicios (luz y agua), y la preparación y montaje de las obras. En un segundo momento, se planificó la apertura al público en general que además de recorrer el inmueble, pudo

acceder a un cronograma de actividades culturales (recital de música, recital poético, teatro y taller de lectura entre otros). La etapa final consistió en la demolición del lugar.

Este proyecto podría ligarse a la experiencia y los postulados del *arte efímero* que recupera el carácter transitorio y fugaz del objeto artístico, frente a una concepción que exalta la permanencia y la universalidad, pues el tiempo es el fundamento matérico-plástico por excelencia. Además, la obra busca otros intereses que no están relacionados necesariamente con lo económico y con su rentabilidad, pues esta última concepción del arte como mercancía evidencia las diferencias sociales. Sus intereses, entonces, se vinculan tanto con la temporalidad finita y la idea en sí misma –arte de concepto- como con la transfiguración de la materia. En este sentido, el registro es parte fundamental de la obra, porque a través suyo queda constancia de lo acontecido.

Además, y de acuerdo con los postulados de García Canclini<sup>26</sup>, el arte no sólo ocurre en los museos sino que se expande más allá de su propio campo y se mezcla con el desarrollo urbano. Asimismo, se extiende al

---

<sup>26</sup> García Canclini, Néstor (2010) La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires, Katz Editores. Pág. 68.

objeto ordinario “ya sea implicando al público en la obra, reivindicando las maneras cotidianas de crear o exaltando el atractivo de objetos triviales (desde el pop art hasta el arte político)” (2010: 16).

Existen variados ejemplos diseminados por todo el mundo que muestran lugares diseñados para una función particular, que luego son utilizados para fines artísticos, solo para dar algunos ejemplos. En el ámbito internacional, la experiencia de *La casa Tacheles*<sup>27</sup> en Berlín como centro cultural alternativo resulta una referencia ineludible. Ubicada en el centro de la ciudad, fue a principios de siglo XX una de las galerías de compras más importantes para luego formar parte de la Berlín comunista hasta 1989. Durante la República Democrática Alemana se previó su demolición, pero a partir de 1990 - con la caída del sistema comunista- se convirtió en lugar de culto y espacio de cultura. Alrededor de cincuenta artistas del este y oeste alemán ocuparon las ruinas y, de este modo, salvaron el edificio. Además, lograron que se

---

<sup>27</sup> La palabra Tacheles significaba en hebreo “comunicarse”, “revelar” o “hablar con claridad”. El uso coloquial de la palabra era “llevarlo a cabo”. Cfr. <http://super.tacheles.de/cms>

lo declare monumento protegido ahuyentando a los inversores inmobiliarios.

Desde entonces, fue sede de obras de teatro, cine, talleres, performances, exposiciones, lecturas, recitales y fiestas. Es un espacio que reafirma y determina el carácter de su barrio y de Berlín. De esta manera, se presenta como alternativa a la uniformidad comercial.

Otro antecedente, dentro del ámbito nacional, es el programa de residencias de artistas “El Basilisco”<sup>28</sup>, que funciona desde 2004 en una casa de Avellaneda, cerca del centro de Buenos Aires y que procura ampliar el intercambio cultural nacional, regional e internacional. Su propuesta consiste en presentar el inmueble como lugar de producción y exposición artística, para lo que prevé la convivencia de los mismos artistas. Coordinaron este centro los artistas Esteban Álvarez, Cristina Schiavi y Tamara Stuby.

En la región NOA, en la ciudad de Tucumán “Espacio Cripta”<sup>29</sup> se postula como la gestión de proyectos artísticos contemporáneos en un antiguo templo cristiano

<sup>28</sup> Cfr. <http://www.elbasilisco.com/residencias.htm>

<sup>29</sup> Cfr. <http://www.espaciocripta.com.ar/p/quienes-somos.html>

subterráneo. La cripta funcionó como iglesia hasta el año 1962, cuando se inundó el edificio, el mismo quedó sumergido por los próximos 40 años. En el año 2008, desalojada el agua, las autoridades de la institución Salesiana deciden reabrir el templo bajo la denominación de Espacio Cripta como un espacio destinado a la exhibición de propuestas artísticas. En esta instancia, la acción del colectivo artístico Cúmulo en el espacio tuvo un papel relevante. Bruno Juliano y Paula Scarso coordinan el proyecto.

Podemos ver como las experiencias en torno a la toma de espacios de diseños específicos por parte de colectivos artísticos para la producción y difusión de obras de arte han sido una tendencia dentro de las manifestaciones contemporáneas, eso no es casual, dado los pocos espacios abiertos para artistas con poca trayectoria, dada la precariedad profesional en la que nos encontramos los productores culturales, se hace necesario utilizar los espacios que ya existen, hacer uso de los mismos mientras las condiciones socioculturales lo permitan, pero sobre todo mientras los intereses económicos en torno a los espacios no terminen por derrumbarlos sin dejar rastro de lo que alguna vez fue asilo

de artistas. Ante el inminente derrumbe no queda más que esperar las excavadoras escribiendo y filmando todo lo que sea posible, porque esta y no otra será también la historia de una casa.

## FILIACIONES

En este punto hablar de filiación es a mi parecer acertado, y concadenada a tal acepción suscitan las ideas de familia y de vínculo. Claramente no comprendo ideas aisladas en ningún tipo de construcción, por lo tanto me interesa pensar cuales son las ideas que se conectan y abren puertas o ventanas hacia otras conceptualizaciones.

Son innumerable las ideas y ejecuciones artísticas que rondan en torno a mi proyecto, confluyen haciendo vórtice en esta obra, muchas de ellas de manera inconsciente. Pero algunas otras surgen de lugares recónditos y sin ser producciones artísticas en concreto determinan también el proceso de producción, y justamente lo pequeño, lo aparentemente absurdo o insignificante, resulta ser para mí lo más atractivo a ser pensado, allí donde no hay posibilidad de grandeza o exaltación, allí donde no hay podio, ni dorado a la hoja, encuentro huellas de una honestidad deslumbrante. Siguiendo esta línea de investigación y haciendo el recorte que mi conciencia admite, propongo a continuación

artistas que a mi parecer centran su interés y su intención en lo que llamaremos *honestidad objetual*.

### Graciela Olio

Entre construcciones a escala, archivos fotográficos, transferencia cerámica, la artista Argentina Graciela Olio construye idearios de posibles moradas. En pequeñas escalas edifica casas que muestran una fragilidad estremecedora, de paredes siempre a punto de caer, de rendijas, grietas o agujeros, en estados ruinosos, se configura una narrativa a partir de la idea de abandono, y de destrucción. Frente a tales construcciones los duelos propios se transfiguran a colectivos.





30

Mi práctica artística se construye desde una poética anclada en una identidad cultural mestiza, conformada por un pasado precolombino, hispanoamericano e inmigratorio europeo. Superando la anacrónica dicotomía entre arte y artesanía, trabajo lo cerámico quebrando las barreras entre arte culto y arte popular. Mi obra da cuenta de esta identidad compleja reuniendo en ella múltiples aportes culturales, abriendo mi trabajo a las más diversas significaciones, a las complejidades del presente, a los cruces entre las diferentes culturas, insertando y

---

<sup>30</sup> Proyecto Sur serie Home. Fotografías tomadas del sitio web personal de la artista.

combinando tópicos de la cultura occidental con referentes de nuestros territorios. Articulando combinatorias irrespetuosas entre los eventos de la historia, los recuerdos de la infancia, los juegos, el poder, el fantástico-infantil, el kitch popular y los bestiarios, todo ello contaminado con un toque de humor, ironía y nostalgia.<sup>31</sup>

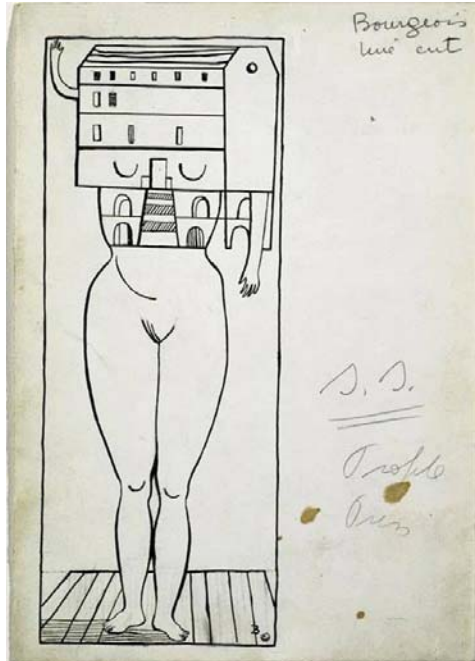
### Louise Bourgeois

La serie de pinturas *Femme Maison* (1946-47) de la artista francoamericana Louise Bourgeois aborda la cuestión de la identidad femenina en relación a las construcciones habitables. En estas pinturas, las cabezas y cuerpos de figuras femeninas desnudas han sido reemplazadas por formas arquitectónicas como edificios y casas. *Femme Maison* traduce del francés como 'ama de casa': literalmente, 'casa de la mujer'. En 1984 Bourgeois produjo una pequeña serie de impresiones de *Femme Maison* basadas en los trabajos de 1947.

Bourgeois dijo que *Femme Maison* "no sabe que está medio desnuda y que no sabe que está tratando de esconderse. Es decir, es totalmente autodestructiva

<sup>31</sup> Fragmento del texto donde Graciela Olio expone la postura filosófica en torno a su obra, tomado de su sitio web personal: <http://www.gracielaolio.com.ar/filosofia/>

porque se muestra en el momento en que cree que esta escondida."



32

A lo largo de *Femme Maison*, Bourgeois muestra el hogar como un lugar esencialmente femenino, en el que puede explorar ideas sobre la identidad femenina. Estas pinturas son leídas con frecuencia por sectores feministas como una representación de la abolición de la identidad de las mujeres en el hogar y la familia, aludiendo al

"problema sin nombre" que Betty Friedan identificó en los años 60 como la insatisfacción y la falta de cumplimiento de mujeres que se embarcaron en carreras como amas de casa y madres en los suburbios de América.

Otra interpretación señala que, para Bourgeois, la arquitectura simboliza el mundo social que intenta definir al individuo, en contraste con el mundo interno de la emoción. La tensión entre la figura y la arquitectura refleja la dicotomía entre la mente y el cuerpo.

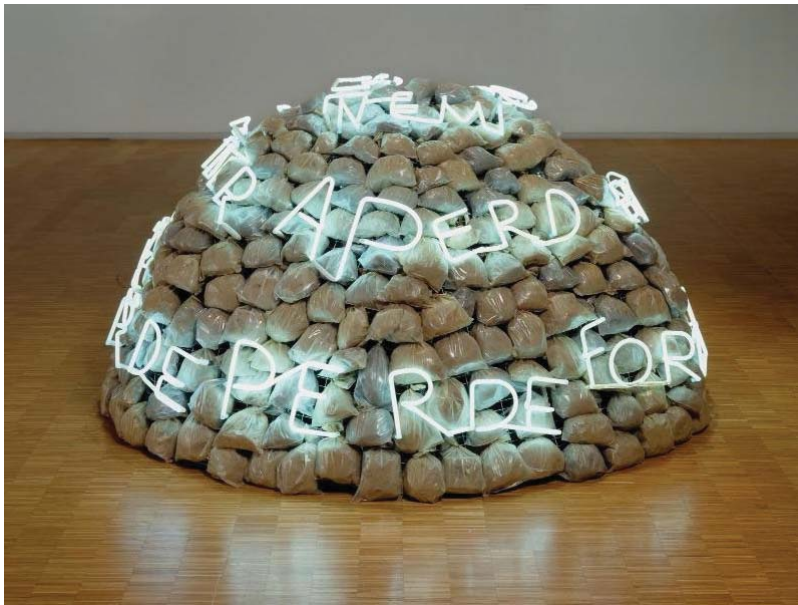
Claro ejemplo de cómo puede ser presentado lo psíquico a través de imágenes de casas, todas ellas dispuestas a los fines de ocultar el rostro, o en su defecto posicionarse como rasgos identitarios, entonces la caja craneana bien puede ser un conjunto de muros y aperturas. Esta metáfora utilizada por Bourgeois sirve de referencia para mi trabajo específico, puesto que se piensa la cabeza como lugar, como sitio, ponderando la estructura arquitectónica como elemento propio de la corporalidad, develando así lo psíquico detrás de los

<sup>32</sup> Fotografías tomadas de:  
<https://ar.pinterest.com/pin/402790760415057858/>

diseños arquitectónicos, y la relación directa entre las construcciones mentales y las construcciones habitables.

### Mario Merz

La obra más reconocida de Merz, escapa al concepto tradicional de escultura para situarse en el terreno de una ambigüedad manifiesta, es Iglú de Giap (1968). A partir de la primera versión, Merz recurriría, en distintas épocas, a la misma estructura, la del casquete semiesférico, para trabajarla en materiales diversos.



33

El significado del iglú dentro de la trayectoria artística de Merz fue esencial, pues le permitió expresar de modo sintético su pensamiento plástico.

Desde un punto de vista simbólico es una toma de posición política, su deseo de no acceder ni a lo anecdótico ni a lo teatral, el carácter del iglú puede asociarse al de la cúpula, con todo lo que ello representa. Observado como configuración geométrica, posee un carácter marcadamente racional que choca con el primitivismo inherente a la construcción de los nómadas esquimales. Merz no sólo se interesó por estos aspectos constructivos, sino que logró mostrar, a través de los materiales utilizados, que su preocupación también residía en la noción espacial. Con el tema del iglú, Merz permite que el observador comprenda cuán importante es el espacio exterior, en unas ocasiones, y, en otras, cuán significativo resulta el espacio interior. Aunque Mario Merz emplease materiales propios de la cartelera y la publicidad, como los tubos de neón, las baterías acumuladores, no dejó de utilizar otros materiales que ya tenían una tradición en el arte del siglo xx, como los que

<sup>33</sup> Obra "Iglú de Giap" de Mario Merz. Fotografía tomada de: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck4KEEG/raq4XE>

aparecen en el citado Iglú de Giap (los sacos de arena y el armazón metálico sobre los que los situó).

Merz posiciona la estructura arquitectónica como un espacio ambiguo, se muestra como exterior lo que claramente posee un reverso, su obra puede bien ser analizada bajo preceptos topológicos, ya que el estudio específico del artista ronda en torno a la espacialidad, entonces propone pensar lo habitable a partir de un espacio delimitado para tales fines, y la habitabilidad como posibilidad dimensionable, y como experiencia principalmente sensorial.

### Antony Gormley

La de Gormley es una escultura que gira alrededor del concepto de límite -los del cuerpo, los del espacio en el que se muestran sus esculturas- y su ruptura: la explosión y la implosión. Muchas de las piezas comienzan en su propio cuerpo, utilizado como elemento del que se extrae el molde que dará lugar a esas figuras humanas impersonalizadas que habitan sus instalaciones. El proceso de construcción del molde es un juego de relaciones de acción-reacción, de ocupación-desocupación de un espacio que tiene como final la

construcción de una figura antropomorfa -hombre, pero no individuo- que, en sí misma, no es más que un límite.

En las primeras obras del escultor, el límite es expresado en negativo. *Mother's Pride*, además de hacer referencia a una conocida marca de pan inglesa, muestra, utilizando rebanadas de pan mordisqueadas por el propio artista, la silueta de un cuerpo humano encogido, como si fuera un hallazgo arqueológico, una nada que el azar ha preservado. Lo mismo ocurría en *Bed*, hecha igualmente con rebanadas de pan de molde, en la que la huella de dos cuerpos tumbados señala tanto la ausencia como la precariedad de la existencia. Todo parece pero, al mismo tiempo, todo se transforma en otra cosa.

La lógica del límite de Antony Gormley no se expresa solamente en términos de ocupación y construcción de relaciones espaciales, sino también en procesos de concentración y expansión. *Seeds* -un montón de balas de plomo- no es sino la condensación de un conjunto de historias posibles en el elemento que, potencialmente, les daría su ocurrencia. ¿Para qué sirve una bala? La constelación de respuestas, en su mayoría

negativas, abre camino a un universo de relatos. Por el contrario, en las piezas más recientes del artista, como *Freefallo* la serie *Flare (Destello)*, la solidez del cuerpo humano es sustituida por el esbozo de sus límites realizado con finos alambres soldados de forma frágil. Alambres que, al mismo tiempo, explodian esos límites como si las partículas del cuerpo, reducido a energía, se expandieran en el espacio. De la forma concreta, pesada, de las figuras hechas en plomo o hierro pasamos a la de lo liviano de la forma expansiva apenas delineada por los alambres que sirven más para señalar el acto de expansión, de ocupación de un espacio en el que flota libremente, que para marcar los sólidos límites de un ser.

Titulada *Amazonian Field* una multitud de pequeñas figuras de terracota, hechas con la presión de las manos, apenas un esbozo en el que el rasgo más característico son los dos agujeros que hacen de ojos, ocupan la totalidad de una sala. Al menos la totalidad *visible*, porque, en realidad, en el fondo de la sala la concentración de



34

---

<sup>34</sup> *Amazonian Field* 1994. Fotografía tomada de la página personal del artista: <http://www.antonygormley.com>

figuras es menor, la justa para dar sensación de una masa compacta desde el punto de vista *obligado* de la puerta.

Aquí la relación espacial con el espectador es completamente distinta. A diferencia de *Critical Mass* o del montaje de *Flare*, el observador no puede *ser parte* de la pieza, circular entre ella, contemplarla desde diferentes perspectivas. Se trata de un espacio excluyente, habitado por una masa, en el que el observador es, justamente, el observado.

### Gordon Matta-Clark

Insatisfecho con las leyes culturales que, implacables, se imprimían en el uso tradicional de los espacios, Matta-Clark cortó varias decenas de edificios propiciando espectaculares vórtices estéticos; fugas creativas en las que la luz jugó un papel muy importante. Lo único que queda de sus obras son los registros fotográficos y de video, algunos pedazos que él mismo arrancó o que su esposa recolectó antes de que las construcciones intervenidas fueran demolidas.



35

La poética espacial de Matta-Clark ha inspirado a varios artistas contemporáneos. Esa necesidad por dividir el espacio transgrediendo límites, generando dimensiones inusitadas, tenía que ver con la auto concepción del artista como un alquimista que utilizaba la basura de la ciudad transmutándola en algo nuevo e inspirador. Algo así como purificar materia a través de su transgresión, y utilizando la honestidad como brújula.

---

<sup>35</sup> Fotografías tomadas del sitio web:  
<https://pijamasurf.com/2016/02/gordon-matta-clark-anarquitectura-a-favor-de-la-libertad/>

Sus creaciones fueron dirigidas a reconfigurar el espacio: la disposición orgánica que proyectaba estaba ligada con la sección áurea revelada por los patrones de la naturaleza; en un grado más profundo intentó cortar o remover los fundamentos sociales sobre los que se sustentan las viviendas comunes, en las que se desarrolla la dinámica familiar o individual.

Transformando lo abyecto de la modernidad en proyectos artísticos, Matta-Clark logró resignificar espacios hasta entonces sin finalidad específica, sitios dispuestos al olvido cobran valor justo antes de su derrumbe, y pasan a formar parte del grueso registro de obra que al día de hoy conocemos por parte de este artista.

### Juhami Pallasmaa

*“El pensamiento creativo es un trabajo, en el propio sentido de la palabra, más que un destello de perspicacia inesperado que surge sin esfuerzo. El trabajo normalmente es un asunto fatigoso y desordenado. Personalmente quiero ver los rastros, las manchas y la suciedad de mi trabajo, las capas de línea borradas, los errores y los fracasos, los repetidos trazados sobre el*

*dibujo y el collage de correcciones, añadidos y eliminaciones en la página en que estoy escribiendo mientras desarrollo una idea. Estos rastros me ayudan a sentir la continuidad y el objetivo del trabajo, a morar en el trabajo, y a captar la multiplicidad, la plasticidad, por decirlo de alguna manera, de la tarea. También me ayudan a mantener el estado mental de incertidumbre, de duda e indecisión necesarias en el proceso durante bastante tiempo. Una sensación de certidumbre, de satisfacción y de finalidad que surja demasiado pronto puede resultar catastrófica. La indecisión del dibujo en sí expresa y mantiene mi propia incertidumbre interna y, lo que es más importante, el sentido de incertidumbre mantiene y estimula la curiosidad. En la medida en que no se permita que la incertidumbre aumente hasta llegar a la desesperación y la depresión, se trata de una fuerza impulsora y una fuente de motivación en el proceso creativo. El proyecto constituye siempre una búsqueda de algo que se desconoce de antemano, o una exploración en un territorio extraño, y el propio proceso de diseño, las acciones de las manos inquisitivas, deben expresar la esencia de este viaje mental...”*

La memoria contra la representación visual

A pesar del silencio y la lentitud que es tangible en sus viviendas y museos, el autor no pierde ocasión para remarcar su lucha en contra de la especulación arquitectónica inhumana y narcisista que favorece el individuo (el personaje del arquitecto-estrella, el egocentrismo de la empresa comitente) y perjudica a la colectividad, no refuerza la estructura social.

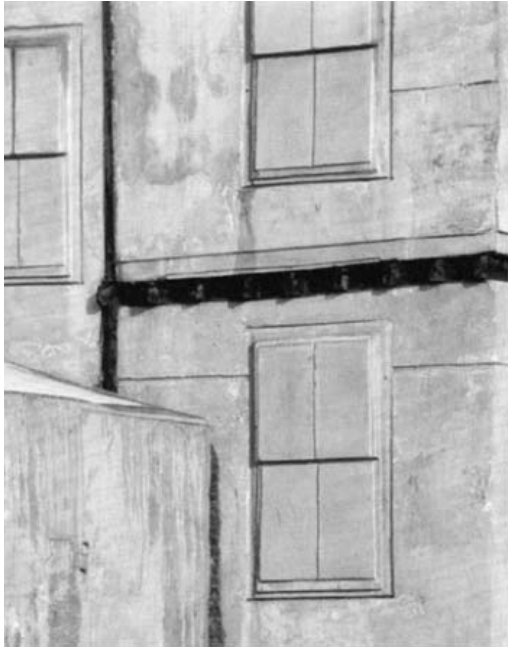
La finalidad de la arquitectura es estar social y culturalmente orientada, anclar a los seres humanos en el mundo y no, como sucede hoy en día, ser un arte visual fin a si misma, o aun peor, con fines de marketing.

El impacto, la velocidad del instante, la arquitectura gritona y llena de exageración sin sentido son resultados de la comercialización del mundo y se vuelven valores a través de la componente visual. No son supuestos los valores ni los recursos de Pallasmaa quien afirma *“la visión te excluye de lo que estás viendo. Se ve desde fuera, por eso una arquitectura que enfatiza la vista nos deja fuera de juego, es inhumana”*.

Para el arquitecto, la única visión que nos hace imaginar y crear es la visión de la memoria y de la mente.

### Rachel Whiteread

En la revelación de volúmenes vetustos es donde Whiteread muestra con mayor fuerza los ‘lugares’ que crean en su interior esos contenedores del tiempo, de las memorias, incluso las olvidadas ya por todos, que son los objetos y las viviendas que con su forma ‘contienen’. Son ‘memoria sin recuerdo’, porque ya nadie posee esos recuerdos pero se entiende y sabe que esos objetos y viviendas ‘contienen recuerdos’ para otras personas ausentes, aunque nadie ya los identifique. Whiteread consigue algo similar a lo que transmiten las ruinas y objetos arqueológicos. Se saben que son el recuerdo de algo y de alguien pero nadie sabe ya leerlos, al menos en el sentido de compartir las emociones que esos recuerdos conllevan. Rara es la persona que no tiene o redescubre, objetos y ‘cajas’ absolutamente inservibles para los otros, pero que para uno son inestimables porque ‘contienen’ emociones, es decir, disparan recuerdos muy profundos e íntimos cuando se está en presencia de ellos. Las personas que nos quieren ya no los comparten pero saben que son o fueron importantes para el otro. Es el paso del recuerdo al contenedor de la memoria sin recuerdo.



House (1993). Fotografía tomada del sitio web: <http://www.arteshoy.com/mis20060505-1.html>

En su obra *House* el molde del interior de una vieja pequeña casa adosada condenada al derribo. Es decir, no realizó el molde desde el exterior de la casa, sino desde el interior. En el 2000 lo hizo con una librería, con sus estanterías y libros para el Monumento a la Memoria del Holocausto en Viena. Su trabajo así transfiere la experiencia personal, el ámbito de la memoria sin recuerdo de las personas que recuerdan y quieren al que poseyó ese recuerdo, al de la categoría de lo colectivo. Esto resulta trágico y sobrecogedor cuando la memoria sin recuerdo evoca las vidas sesgadas violentamente.

### Doris Salcedo

En su serie *La Casa Viuda*, ella retomó la imagen de los muebles reorientando su sentido. La referencia a la casa, tiene que ver con su función como lugar de refugio o como santuario. Estas piezas hacen alusión al hecho de que este espacio vital ha sido expuesto y violado. Las imágenes producidas como resultado del análisis de esta situación incorporaban la dimensión documental de una manera muy rigurosa. Además de los materiales y

procedimientos, el propio espacio ocupado por las obras así como su ubicación dentro de la arquitectura, eran metafóricos de las historias que le fueron narradas por víctimas del desplazamiento interno en Colombia. Las obras se instalaban descentradamente en el espacio de exhibición, haciéndolo ver como una casa abandonada.



36

Este problema del abandono y la desterritorialización lleva nuevamente a reflexionar sobre la categoría smithsoniana del no-lugar<sup>37</sup>, que indica la idea de que algo

<sup>36</sup> *La casa viuda* (1992-1994). Fotografía tomada del sitio web: <http://www.apocrifa.com.mx/shibboleth-iv/>

<sup>37</sup> Smithson en una entrevista realizada por Patsy Novell en 1964 hace pública su postura en relación al tiempo y al espacio: "Los lugares muestran el efecto del tiempo, una especie de hundimiento de la

ha sido removido, de que "no exista un adentro que no sea un afuera", por lo que no hay en la obra alusión a la permanencia sino más bien a las huellas desfiguradas de lo que una vez fue. Todos los objetos que integran esta serie necesitan ser vistos con extrema proximidad, con lo cual no solo rechazan la estética de la distancia (propia de los monumentos), sino que hacen visible su condición de haber sido heridos física y psicológicamente a través de una serie de incidentes que se mantienen escondidos a la vista. Los hechos violentos a veces son evidentes o a veces invisibles, sin embargo nunca pierden su carácter indeleble. Por este motivo, la casa al dejar de tener una función de refugio convirtiéndose en una especie de entierro, haciendo visible su viudez.

La serie Unland, posterior a la Casa Viuda, concentra su atención más concretamente sobre el umbral que separa la presencia y la invisibilidad, está conformada por tres esculturas: La Túnica del Huérfano, Testigo Irreversible y Audible en la Boca. En la obra La Túnica del Huérfano, dos mesas mutiladas se sostienen mutuamente y a la

---

atemporalidad. Cuando voy a un lugar que tañe este tipo de cuerda atemporal, lo uso. La selección del lugar es casual. No hay una elección voluntaria. Me llama la atención un lugar en su grado cero,

superficie de una de ellas se ha fijado con cabellos humanos una seda blanca. Dentro de los hechos que fundamentan esta pieza se encuentra la experiencia de una niña que fue testigo del asesinato de sus padres, lo que la marcó traumáticamente hasta el punto de no recordar ningún evento anterior. Esta niña usaba permanentemente el mismo vestido, el cual le fue confeccionado por su madre. El desconocer esta información hace invisible el nivel de proximidad corporal que la niña mantiene con la madre, mientras que conocerla involucra una evidencia de la dimensión material del trauma experimentado. La obra, cuyo título fue aportado por un poema de Paul Celan, parece incorporar esta situación, dado que sólo un escrutinio atento revela la existencia de la marca corporal que el cabello involucra dentro de los objetos. La lejanía produce una referencia legible y confortable, que se invierte en la proximidad cuando esta familiaridad se convierte en un sentimiento ominoso. La obra de esta forma restaura una lectura que va más allá de la imagen del sufrimiento, involucrando la ausencia y anonimato que caracterizan la

donde material impresiona a la mente, donde las ausencias se vuelven aparentes, donde la desintegración del espacio y el tiempo parece muy Parente."

historia que funciona como su punto de partida. La imagen no busca suplantar el hecho, sino asimilar hasta convertirse en instrumento que permita recordar que ha tenido lugar.

## **DISTINCION ENTRE CONSTRUCCION HORIZONTAL Y VERTICAL**

En las grandes ciudades se vive el amontonamiento como un modo de particular diseño, en cierta forma las metrópolis son odas a la superposición. Las casas se amontonan, se pegotean, se entrecruzan, se comparten. El objetivo principal: superponer cuantas casas sean posibles en el menor espacio de tierra necesario. No basta con el adosar casas a otras, de ser preciso se excavará para inventar nuevos espacios, estos ya no aéreos sino más bien subterráneos. Que es lo que subyace y que es lo que se superposiciona en las construcciones habitables.

*En un edificio de viviendas, el piso del apartamento de arriba es el techo del apartamento de abajo y viceversa. Lo mismo sucede en un mundo formado de pisos*

*superpuestos: «Lo que —afirman los campes— para nosotros es tierra firme, para los seres que viven debajo de nosotros es un cielo aéreo, y el cielo aéreo constituye el suelo firme para los que habitan encima». No es de sorprender, pues, que en un universo como éste los problemas de cohabitación adquieran dimensiones cósmicas. Indios que viven en chozas a menudo rudimentarias y a ras de suelo no por eso dejan de representarse, y de modo muy realista, las molestias —como hoy se empieza a decir— que, en las asambleas de copropietarios, proporcionan un tema interminable a las reclamaciones de unos vecinos contra otros: ruidos, goteras, balcones sucios de mondaduras y de colillas...<sup>38</sup>*

Pensar en el diseño constructivo habitacional, induce directamente a la reflexión sobre los modos vinculares y sociales reproducidos sistemáticamente en numerosas metrópolis. Las fronteras-límites-muros

---

<sup>38</sup>Lévi-Strauss, C. (1986). *La alfarera celosa*. Paidós. Pág. 68

funcionan como delimitación espacial y también como espacio compartido.

El muro (por sus dos cualidades ya mencionadas) soporta en sí mismo una contradicción. Se posiciona en un sitio específico para diferenciar y excluir dos espacios determinados entre sí, estos espacios en primer medida comparten algo en común estructuralmente, es decir el mismo muro, y es este sitio sobre el que se yergue la materia el de mi principal interés. El muro como espacio de mediación entre dos contradice su primera función, la separatista, en su propia estructura guarda y protege al mismo tiempo que excluye y oculta. Las medianeras (espacios donde se libran grandes batallas) conservan en su estructura una doble fachada, esta puede ser un interior/exterior, un privado/público, por mencionar algunas obvias combinaciones posibles. Así entonces en este caso lo que separa, vincula en igual medida. El espacio donde se amontonan los ladrillos no pertenece más que al muro en sí mismo. No hay otra cosa más que muro entre dos. Esta es la posibilidad a mi entender de un tercero que debilita la dualidad en el mismo instante en que se edifica para impartirla.

Es la identidad del muro la misma que propone la diferencia entre dos, es la coma que separa pero comunica dos enunciados que forman parte de un todo, en esta superposición de *cuerpos de tierra cocida* radica la diferencia, y según lo que haya a los lados la coma podría devenir también punto y aparte. Esta analogía puede resultar un tanto básica, pero sirve a los fines de entender un muro como parte de un texto o tejido.

Entre sus caras exteriores, con sus particularidades (revoque fino, ladrillo a la vista, pintura látex, estucado) descansa la materia, impidiendo el traspaso de información lumínica de un sitio a otro, lo que supone la negación de la imagen contigua al muro y la obturación por lo tanto de cierta información visual. Existen prolongaciones de ondas que traspasan el *tenor cósmico* del muro.

El sonido posee cualidades específicas, particularmente en su construcción, pero también en su difusión. Los sonidos traspasan las fronteras ideales, también las físicas, un muro es rasgado, y se vuelve difuso en su función de límite entre dos, en primer lugar por los sonidos, de esta manera dos lugares inconexos ahora se consolidan como un lugar específico, ese que es al sonido

de su propiedad. La propiedad de los sonidos bien puede ser todo lo que los mismos “tocan”, pero propiedad particular ejercen sobre aquel que oye.

*Si el sonido traiciona su raíz etimológica en tanto que son, es decir palabra, el oír lo hace en tanto que au-dire, es decir propenso a decir, y escuchar lo muestra en tanto que aurícula, es decir estar a oír.<sup>39</sup>*

Pareciera ser que los sonidos no pueden ser desconexos a su fuente de origen, no cuando de oírlos se trata. La referencia es directa, un sonido específico se asigna a un material determinado, cierto tipo de calidad sonora es atribuida por quien oye a tal o cual cosa, situación y contexto. En la medida que oímos producimos información específica, oír siempre ligado al pensamiento, posiciona signos concretos en nuestra psique, este proceso en particular se da sin protección alguna, se oye lo que está sonando, sin posibilidad orgánica de obturación, cuando no queremos ver algo cerramos los ojos, cuando no queremos oír es necesario acudir a algún

dispositivo externo al sistema auditivo, y como no tenemos parpados en los oídos no nos queda más remedio que escuchar los temas más jodidos<sup>40</sup>.

*...Si lo visual posee el espacio y debe enfrentarse con el problema del tiempo y la experiencia sensible en su temporalidad, entonces la música es poseedora del carácter temporal y deberá habérselas con el problema de su espacialidad.<sup>41</sup>*

Perceptivamente para el hombre oír no es una opción, esta dado, y a pesar de que existan construcciones que logren aplacar los sonidos, tales como los muros, pocas son las construcciones que efectivamente convierten una onda sonora en inaudible. Entonces nos vemos sometidos a superposiciones sonoras que paulatinamente vamos naturalizando, pero siempre está el sonido que por decibeles o por “estilo”, nos resulta insoportable.

---

<sup>39</sup> Claudio Ongaro Haelterman, *Est-éticas de lo musical: entre tiempos de la espacialidad contemporánea*. Letra Viva, 2006. Pag 91

<sup>40</sup>La cantautora Argentina Liliana Felipe en su canción “No poner canción” desarrolla la problemática específica de no poder obturar los

sonidos, la imposibilidad de discriminar lo que se desea oír de lo que no, es el punto de partida para este tema de su autoría.

<sup>41</sup> Claudio Ongaro Haelterman. Op. Cit. Pag 92

Lo insoportable no solo es aquello que se oye, encontramos el tenor del sonido por un lado y su contenido simbólico por el otro. Entonces diferenciamos entre lo que simplemente se oye de lo que se escucha. Oír significa simplemente percibir con el sentido del oído las palabras que se hablan y los sonidos que suscitan mientras que al escuchar se involucran otros sentidos, otras funciones cognitivas entran en juego, poner atención, pensar, razonar, por nombrar solo algunas.

Lo audible entonces se presenta como todo aquello que podemos escuchar, todo lo que entra por nuestros oídos así sea involuntariamente, sin embargo cuando no oímos algo entramos en el terreno de lo inaudito (no audible) una vez determinada la no intención de prestar oído estamos ante todo aquello que no queremos escuchar por tanto no queremos siquiera imaginar, estamos ante lo insoportable ahora si en términos cognitivos. Pero no solo los sonidos que no oímos o aquellos que nos forzamos a no escuchar nos resultan inauditos, también lo son todos aquellos que por su composición al hombre promedio le resultan imperceptibles.

Las construcciones se superponen estructuralmente y los sonidos lo hacen también a medida en que las mismas son habitadas. Lo residual del acto, que también es sonoro se multiplica en los tímpanos y en las ideas de quienes cohabitan, estrechando las distancias y agrietando las divisiones que por diseño pretenden ser infranqueables.

Pero en esta construcción radica también una contradicción, cuando se levantan paredes en función de separar o preservar, en ese mismo acto se está encerrando vacío, esta circunscripción en su forma no difiere demasiado a la de una caja coplera o a la de un cajón peruano instrumentos que resuenan al ser percutidos por su característica intrínseca, la de soportar el vacío.

En la actividad del alfarero es el sonido el que determina si una pieza está bien cocida, y es ese sonido característico dado por el vacío circunscripto y por el propio "tinkleo" que lo ejecuta, el que determina cual es la calidad de la pieza cerámica. Los sonidos van a determinar la buena ejecución de una pieza. Es el sonido más agudo el que aprueba la buena confección de una

vasija, un cacharro o cualquier otra pieza que circunscriba el vacío.

#### LO QUE SE PRESERVA CUANDO SE CUECE

Pensar la cerámica como un acto por intentar preservar lo perenne, la cocción del barro trae aparejada la perdurabilidad de la forma, las piezas cerámicas se construyen y se cuecen para otorgar perdurabilidad a lo que es ciertamente lábil.

*Todo arte impone una forma a una materia. Pero entre las artes llamadas de la civilización, la alfarería es probablemente aquella en que el paso se cumple de la forma más directa, con un número menor de etapas intermedias entre la materia prima y el producto, que sale ya formado de las manos del artesano antes incluso de ser sometido a la cocción. Esta materia prima —arcilla extraída del suelo— es también la más «bruta» que el hombre conoce y utiliza. Su aspecto grosero, su falta total de organización confrontan la vista, el tacto, el entendimiento incluso a la presencia masiva de*

*lo informe y a su primacía. «Informe y desnuda»<sup>42</sup>*

Se desea construir objetos perdurables para prolongar el cuerpo propio y de cierto modo también la vida personal, un objeto que prolongue la vida, y burle de cierta manera el propio designio de finitud, es decir una forma que evite así sea simbólicamente el desvanecimiento del cuerpo propio, y que por proximidad simbólica de algún modo posponga la muerte. Esta postura de análisis enfatiza sobre la psicología del sujeto que construye. Es sabido que los objetos no poseen poderes en sí mismos, es el hombre quien les otorga semejantes dotes, y en la medida en que da forma a la materia informe no solo construye objetos para fines determinados sino que también edifica cantidades ilimitadas de sentido para sí mismo y para otros.

#### EL FUEGO Y SU UTILIDAD TRANSFORMADORA

Tanto científicos como poetas confían plenamente en la posibilidad de transformación que brinda el fuego a las cosas, es el principio de mutación el que se repite detrás de toda llama detrás de todo calor. Es justamente

---

<sup>42</sup>Lévi-Strauss, C. Op. Cit. Pág 102

esto lo que llama la atención en el proceso químico que el fuego inflige sobre los objetos, esto ha movilizó el pensamiento desde el hombre primitivo al hombre contemporáneo ininterrumpidamente, pero sobre todas las cosas ha motivado la reflexión.

Quizás se deba pensar que la percepción de este fenómeno bien podría ser otra de las cualidades del mismo, es decir podemos pensar que no solo modifica lo material sino también la misma percepción del hombre y por ende altera el pensamiento en sí mismo. Aquí tampoco encontramos distancia sustancial entre la acción concreta de arder en la materia o arder en el pensamiento. Es el acto de contemplar la llama sobre un objeto un acto puramente de reflexión, atino a decir entonces que el fuego presenciado por el hombre agita no solo lo que quema sino que del mismo modo efectúa similar proceso en la psiquis de quien lo percibe.

El fuego utilizado en múltiples rituales es incorporado por el hombre como vía de purificación y de transmutación. Los cultos místicos tanto en oriente como en occidente utilizaban el fuego entre otros como pasaje

para el conocimiento de lo desconocido, incluso como nexo entre la vida y la muerte. El fuego como vía de purificación no solo física sino también psíquica.

Los misterios <sup>43</sup> eran el medio para vivir experiencias que trascienden la conciencia “ordinaria” porque están más allá del mundo perceptible por los sentidos. Por ello, una característica en muchos casos, es la toma de contacto con el llamado “mundo del más allá”, “el mundo de abajo”, identificado en las religiones como tártaro, hades etc. Sin embargo hay que tener en cuenta que los misterios en todos los casos se referían a una vivencia interior, una experiencia interna, el paso de un estado de conciencia a otro. La participación en los Misterios daba acceso a ese mundo que la mitología grecolatina sitúa en las profundidades de la tierra, la morada de las almas desencarnadas, pero no era un ámbito externo, sino una realidad interior. El Hades es el mundo del más allá, no sólo más allá de la muerte, sino también más allá de las formas, de lo visible. Es el “inframundo”, es decir lo que está por debajo, no en la superficie. Es un estado de profundidad. Esto también hay

---

<sup>43</sup> La palabra “misterio”, tiene su raíz en el griego y su significado alude al silencio, “mantener la boca o los ojos cerrados”

que verlo a nivel psicológico, porque el Hades está vinculado con el mundo psíquico, con los procesos del alma (en griego ψυχή, psiche). El descenso al “mundo profundo” y el retorno del mismo es la experiencia de la muerte mística y el renacimiento que siempre están presentes en los ritos místicos, hasta el punto de que en algunos casos el aspirante una vez convertido en iniciado tomaba un nombre distinto como signo de que el anterior había muerto y el rito iniciático había supuesto un nuevo nacimiento. El proceso de iniciación era el camino interior hacia el ámbito desconocido que está más allá de lo que llamamos vida. Todo lo que el aspirante encontraba, veía o sentía durante la iniciación eran aspectos internos de sí mismo cuyo acceso era imposible para los no iniciados. Los ritos místicos tenían como objetivo despertar en la conciencia del iniciado estados profundos a los que el resto no podrían acceder por encontrarse en un nivel de conciencia más superficial.

Los Misterios tenían distintos grados, lo que en el mundo grecolatino se vino llamando Misterios Mayores o Menores. En los ritos de iniciación eran aceptados solamente aquellos que habían pasado por un proceso de purificación, un estadio preparatorio y ciertas pruebas

iniciáticas. La purificación o catarsis se debía realizar tanto en el cuerpo físico como en los aspectos psíquicos, es decir, en los sentimientos o emociones y en los pensamientos. Todo ello se traduciría en palabras y acciones “puras”. Presente en los ritos místicos conocidos está siempre la purificación por dos medios: el agua y el fuego, dos elementos simbólicos que hacen referencia a su contraparte interna.

Es el fuego en la cerámica el único factor del proceso que promete perdurabilidad en el tiempo, es el fuego y no otro puesto que su función además de la de cristalizar el feldespato es la de mutar de un cuerpo laxo a un cuerpo rígido. Es justamente la mutabilidad el factor determinante de este proceso químico. A lo largo de la historia ha sido el fuego el que acompañó al hombre en múltiples procesos, ha determinado los modos de construcción y la formación de los elementos para la misma, y estos no han sido procesos aislados a la propia psiquis del hombre.

*El fuego es lo ultra-vivo. El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón. Vive en el cielo. Sube desde las profundidades de la substancia y se ofrece como un amor.*

*Desciende en la materia y se oculta, latente contenido como el odio y la venganza...*<sup>44</sup>

En esta dualidad radican los pensamientos que tiene el hombre en torno al fuego, esta variabilidad atomizada de pensamientos en torno al fuego nos muestra que mas allá de lo propio de la idea, sea esta alineada con parámetros científicos o mas arraigada en nociones espirituales, mas allá de la “validez” del pensamiento y su construcción lógica, lo cierto es que en torno al fuego las ideas son muchas, y cabe preguntarse si no es el fuego en sí mismo, ese momento de combustión química el que propone al hombre las líneas de pensamiento.

Cuál es la relación del hombre con el fuego, que tiene de característico este fenómeno que despierta tantas preguntas y admiración tanto en hombres de ciencia como en hombres de arte, sin distinguir a quien, el fuego se presenta como algo difícil de conceptualizar, es decir se puede hablar del proceso y su función, pero eso no es lo único para decir del fuego y considero que tampoco lo elemental para este análisis.

Es el fuego el que promueve el pensamiento, estimo que es así y no a la inversa, este fenómeno hace pensar al hombre, y participa en su desarrollo técnico y tecnológico, pero también en el psíquico. Es necesario pensar cómo influye el fuego en el sujeto, como lo determina, lo constituye y lo disuelve en el propio acto de hacer mutar todo lo que abraza, es el hombre al fuego mucho más que un sujeto científico, es el hombre también objeto de lo que arde.

## **LA POESIA DE LO QUE ARDE**

*No estamos muy lejos de creer que el fuego es precisamente el primer objeto, el primer fenómeno ante el cual el espíritu humano ha reflexionado; entre todos los fenómenos solo el fuego merece, para el hombre primitivo, el deseo de conocer porque va acompañado del deseo de amar.*<sup>45</sup>

El hombre en su instinto claramente imitativo, busca parecerse a lo otro, así se configura en imitación constante de todo lo que conoce, imita gestos, y acciones múltiples,

---

<sup>44</sup> Bachelard, G. *Psicoanálisis del fuego*. Op. Cit. Pág. 15

<sup>45</sup> Bachelard, G. *Psicoanálisis del fuego*. Op. Cit. Pág. 65

imita sonidos y modos, pero no solo imita a otros hombres también lo hace con objetos y hasta se embarca en la delicada tarea de hacerlo también con ciertos fenómenos naturales, para esto los recursos son variados pero sin lugar a dudas al primero al que accede es a la poesía.

Así encontramos palabras que son transmisoras de sentires en primer término, por sobre el propio sentido que las mismas conforman junto a otras palabras. Y nos embarcamos en la magnífica odisea de las emociones detrás de la lectura de los símbolos. Existen a mi parecer solo dos formas por las cual el hombre puede sentir el fuego, una es ardiendo literalmente en llamas, la otra es más sutil y metafórica, esta se presenta a través de las propias emociones, entonces la poesía bien podría ser el mechero del postulado anterior, entonces propongo pensar que es lo poético lo que propone al hombre también alto grado de mutabilidad, así lo que cobra sentido es la experiencia perceptiva e interpretativa en sí misma. Es solo a través de la poesía que un sujeto puede experimentar algo parecido al ardor de una brasa sin siquiera estar en contacto con la misma. Pero aquí no se trata de nombrar brasa y entonces hacer arder, nada mas

lejos que eso, para tales fines se necesitan de diversos factores propios de la *poiesis*.

*Se ha repetido frecuentemente que la conquista del fuego separaba definitivamente al hombre del animal, pero puede que no se haya advertido que el espíritu, en su destino primitivo, con su poesía y su ciencia, se estaba formando en la meditación del fuego.<sup>46</sup>*

Algunas palabras, algunas imágenes y sonidos parecieran ardernos, cuando no quemarnos, tienen efectos calóricos y corrosivos sobre nuestros cuerpos y a través de nuestras ideas, mueven enérgicas emociones, siempre ligadas a la trascendencia del tiempo y del espacio.

## **LA FRAGILIDAD DE LAS PIEZAS CERAMICAS**

Fuera de toda intención (siempre humana) de preservar algunos objetos y sus formas, siempre está ante nosotros la posibilidad del derrumbe. La idea de que las cosas que conocemos objetual y objetivamente estructuradas pueden derrumbarse proporciona

---

<sup>46</sup> Bachelard, G. *Psicoanálisis del fuego*. Op. Cit. Pág. 65

numerosos conflictos al hombre, la posibilidad del cambio de lo ya conocido en cuanto a espacios-lugares y su conceptualización, nos hace reflexionar no solo en el paso del tiempo para los objetos, sino también en el paso del tiempo para el hombre y su materialidad.

La idea de derrumbe se anticipa muchas veces al hecho en sí mismo, es decir que el concepto en este caso se presenta como una posibilidad, más allá de que suceda o no, se vive pensando en lo potencial del derrumbe, muchas veces no llegamos a ver la transformación de un objeto en pedazos o la de una casa en escombros, pero vivimos con la sensación de que eso es posible y accionamos muchas veces para evitarnos ver esas imágenes, en primer lugar otorgando una estructura sólida a las formas que se construyen.

En la formación artística clásica se hace hincapié en el correcto desarrollo de la técnica, esto no escapa a la escultura, seguir los pasos estrictamente es fundamental para la adecuada formación de la pieza y luego para que la misma sostenga su promesa de perdurabilidad en el tiempo. El alfarero trabaja del mismo modo, siguiendo

estrictamente los distintos pasos en la formación de la pieza y en sus engobes o esmaltados.

*La alfarería es, sin exagerar, una operación delicada; tiene literalmente centenares de ocasiones para que una ínfima variación que afecte la materia o la técnica tenga un efecto nefasto sobre el producto. Una pequeñísima variación en la elección de las arcillas, de los vidriados, de los pigmentos, de las temperaturas de cocción puede reducir a nada el trabajo de una semana o incluso de un mes. Por eso, el afán de seguridad incita a la alfarera a reproducir fielmente los materiales y los modos de fabricación que por experiencia sabe que son los más apropiados para evitarle un fracaso. Todo impulsa al artesano a seguir un camino recto y estrecho. Separarse demasiado por un lado o por el otro puede tener consecuencias trágicas en el plano económico [...]. De ahí un espíritu profundamente conservador, una desconfianza hacia todas las innovaciones que repercute en la visión global del mundo y de la vida».<sup>47</sup>*

---

<sup>47</sup>Lévi-Strauss, C. Op. Cit. Pág. 103

Al trabajar obstinadamente en la construcción de piezas cerámicas, ya sea por conocimiento transmitido por otros o por propia experimentación, quien da forma a la materia, el alfarero en si mismo se adentra en un sistema de repetición una vez que obtiene los resultados deseados. Esta técnica se repite pieza a pieza e incluso en un campo expandido de generación en generación. La repetición otorga seguridad y de cierto modo constituye el principio de la técnica. Siguiendo los mismos pasos ya recorridos el riesgo de dar con una pieza inútil en tanto rota es significativamente inferior al que se corre en el campo de la experimentación. Ahora bien lo roto no solo es condición de la pieza cerámica en si misma, cuando los resultados son adversos a lo esperado, también suscitan rupturas a nivel psíquico, esto es lo propiamente denominado fracaso<sup>48</sup>.

El productor, en este caso un ceramista no solo determina los pasos de la construcción de una pieza y sus posibilidades, sino que también deposita en el objeto las nociones de acierto o de frustración, lo que transforma

análogamente una simple pieza cerámica en un objeto significativo psicológicamente para su constructor .

*En el caso de la alfarería, esas restricciones aportadas a la materia prima comportan otras: como continente, la vasija impermeable contiene entre sus paredes los líquidos informes, los sólidos troceados colocados en ella, impidiéndoles así que se desparramen o se dispersen. Demiurgo a pequeña escala, la alfarera, ella también celosa, ejerce una presión sobre una materia en libertad. Trabajada por el modelado y fijada por la cocción en una forma inmutable, esa materia impone a su vez, al «culturarlas», un cambio en las sustancias vegetales y animales aún en estado natural. Y ahí no termina todo; pues si el arte de la alfarería disminuye al extremo la separación entre la materia y la forma, es, en cambio, un arte con resultados inciertos y lleno de riesgos que repercuten en el psiquismo de aquellas (o aquellos) que lo practican.<sup>49</sup>*

---

<sup>48</sup> Este verbo nos viene del italiano *fracassare*, formado por el prefijo *fra* 'entre, en el medio de algo' y el latín *quassare* 'romperse', algo que se rompe es propiamente un fracaso.

<sup>49</sup> Lévi-Strauss, C. Op. Cit. Pág. 103

En consecuencia el alfarero es un trabajo de repetición y de vigilancia, es una práctica celosa<sup>50</sup> en palabras del propio Lévi-Strauss, esto no solamente en relación a lo que se controla sino también en correspondencia a lo que arde.

## EL BARRO SIN FUEGO Y LA NO INTENCION DE PRESERVACION

*También un escultor juega con el final, construye sus hipótesis del fin "meditando sobre la geometría"<sup>51</sup>*

El barro en su condición maleable puede tomar una forma y deformarse con muy poco esfuerzo, los ríos erosionan las piedras acumulando los restos en sus lechos, los restos mutan su forma al más mínimo movimiento que se imparte sobre ellos, las partículas se amontonan y se disuelven en constante cambio de posición. Así el escultor trabaja con el mismo principio, moviendo voluntariosamente las partículas del barro hasta

---

<sup>50</sup> La palabra "celo" viene del griego ζῆϊν (zein = hervir) a través del latín zelus (ardor, celo). De ahí las palabras celoso, celar (vigilar) y celador.

conseguir la forma deseada. Se experimenta con la materia en contacto con el cuerpo, intentando otorgarle una forma otra al material. Comúnmente las piezas de barro una vez formadas (según el criterio del escultor) son sometidas a altas temperaturas en hornos diseñados para cristalizar las partículas. Pero que sucede si en un acto desinteresado se somete a la forma a una nueva erosión en lugar de intentar conservarla inmutable y rígida. La forma pierde sus límites volviéndose móvil, sobrepasando su propia estructura.

*¿Sera la imagen eso mismo que queda visualmente cuando la imagen corre riesgo de su fin, entra en el proceso de modificarse, de asesinarse o aun de alejarse hasta desaparecer en tanto objeto visible? ¿Y no basta para ello elaborar la falta, dar forma al resto, hacer del resto asesinado un auténtico resto construido?<sup>52</sup>*

La representación de una casa ha sido realizada en arcilla, se ha dedicado tiempo para construir una figura

<sup>51</sup> Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. Pág. 174

<sup>52</sup> Didi-Huberman, G. Ibid. Pág. 175

representativa, del mismo modo que se ha ofrecido esfuerzo también en inventar una máquina que pueda erosionar lo que nunca va a ser cocido. Trabajar en la invención de una maquina cuya finalidad es la de erosionar las formas de arcilla, es similar a trabajar en la construcción de una máquina que las cueza para su perdurabilidad. Una conserva a través del fuego y la otra erosiona a través del agua. Una produce productos de intercambio, la otra hace el trabajo a la inversa volviendo barro lo que fue barro. Así ambas maquinas solo hablan de un principio siempre temporal.

## **LO QUE SE MUESTRA AL NIVEL DEL PISO**

La instalación como recurso expositivo intenta posicionar formas en el espacio pensando el sitio de montaje con anterioridad, no funcionan las piezas del mismo modo en un lugar que en otro, es decir la lectura que se hace de una obra varía según el contexto en que se exponga.

Comúnmente se piensan las obras como objetos que funcionan autónomos de cualquier espacio, no se toma en cuenta la particularidad de la sala o el sitio específico en donde se expone, pero sabemos que existen

diversos factores que intervienen en la percepción y en la lectura de las obras de arte. Estos van desde lo meramente físico espacial hasta las connotaciones socio políticas simbólicas que presentan los espacios expositivos en sí mismos. No es lo mismo exponer en una galería privada que en un museo, una bienal o una casa particular. Tampoco da igual la iluminación que se emplea, si se muestra la obra en la pared, en el techo o en el piso. Todo lo anterior independiente a la obra en sí misma.

En este caso se pretende realizar una instalación al nivel del piso, diversos conjuntos de piezas cerámicas serán posicionados sobre el piso de madera de una antigua sala recientemente refaccionada. Las piezas son representaciones de casas superpuestas realizadas a pequeña escala. Al estar apoyadas sobre el piso, el visitante tiene una vista aérea de la instalación, como si se tratara de una visión satelital de una ciudad deshabitada, el que observa tiene la opción de descender la vista y mirar desde otro sitio, seguramente de rodillas o acostado las piezas en detalle, de otro modo siempre vera la “ciudad” lejana y diminuta.

## ESCALA

Los objetos son dimensionales, medibles y cuantificables, podemos pensar que todo lo que concebimos como real puede bien tener medida. Las dimensiones son calculables y comparables, en primer término con el propio cuerpo. De este modo lo pequeño o lo grande simplemente se distinguen entre sí por comparación con el cuerpo de quien los percibe y los dimensiona. Ahora bien este dimensionar también es complementario con un sentir concreto, el cual (a pesar de no advertirse muchas veces) es condición psíquica en el hombre con todo lo que lo rodea. Nos abruma la sensación de ser pequeños, el ser pequeño esta siempre acompañado de la comparación, soy pequeño en relación al árbol, soy muy pequeño en relación al universo. El percibir la dimensión comparativamente poco centra su interés en la medida, puesto que lo relevante es lo sensible por sobre la medida específica.

*Cuando se percibe una dimensión determinada, el cuerpo humano ingresa en el continuum de las dimensiones y se sitúa como*

*una constante en la escala. Se sabe de inmediato que es más pequeño y que más grande que uno mismo. Aunque esto sea evidente, es importante señalar que las cosas más pequeñas que nosotros no son vistas igual que las más grandes. El carácter familiar (o íntimo) atribuido a un objeto aumenta poco más o menos en la misma proporción en que disminuyen sus dimensiones en relación con nosotros mismos.<sup>53</sup>*

Lo gigante y lo diminuto, hacen alusión directa al pensamiento y al sentir de quien los percibe, los volúmenes solo por su condición estructural y medible, pueden generar al hombre numerosas reflexiones. No es muy común pensar en la medida y la dimensión como algo primordialmente reflexivo, reflexivo en cuanto se dobla el vector de pensamiento primario de las dimensiones para volver a abordarlo desde un sentir en relación a la cosas y sus medidas.

Numerosas estructuras exceden incluso a nuestra percepción, podríamos decir porque no a nuestra medida,

---

<sup>53</sup> Didi-Huberman, G. Ibid. Pág. 82

nos es imposible percibir una molécula a simple vista, para esto el hombre ha fabricado artefactos que puedan acercar o agrandar así sea ilusoriamente todo lo que por extenso o por diminuto se nos escapa a nuestra percepción, es el hombre entonces el que puede percibir y procesar toda información de las cosas cuando estas sean perceptibles o en su defecto se acomoden a la propia dimensión del hombre. En definitiva el hombre siempre va a estar tratando de acomodar las dimensiones, de volverlas sensibles a sí mismo, lo palpable es en cierto modo más simple de asimilar que todo aquello que no entra en una mano, lo diminuto se vuelve inteligible solo si transformamos sus medidas, y lo acomodamos a una escala que pueda ser asimilada por nuestro cuerpo y nuestras ideas. Un cambio de escala en los objetos que percibimos, bien podría tratarse de una aproximación al pensamiento posible.

## **LA MEDIDA PARA LA CONSTRUCCION**

La medida sirve a los fines de dimensionar los lugares, los existentes y los proyectuales. Es posible medir lo que aun no se ha construido. Pero el espacio en si

mismo no siempre puede reducirse a la medida, tampoco objetivarse.

*El espacio – en el sentido radical que esta palabra toma a partir de aquí- no se da al dejarse medir, al objetivarse. El espacio es distante, el espacio es profundo. Sigue siendo inaccesible –por exceso o por defecto- cuando está siempre allí, alrededor y delante nuestro. Entonces nuestra experiencia fundamental será sin duda experimentar su aura, es decir la aparición de su distancia y el poder de esta sobre nuestra mirada, sobre nuestra capacidad de sentirnos mirados. El espacio está siempre más allá, pero esto no quiere decir que este en otra parte o sea abstracto porque, desde luego, esta sigue estando allí. Significa simplemente que es una “trama singular de espacio y tiempo” (lo que quiere decir que, así entendido, el espacio no es solo “espacio”). Por eso, ya en sí mismo es para nosotros un elemento de deseo...<sup>54</sup>*

---

<sup>54</sup> Didi-Huberman, G. Ibid. Pág. 107

## CONCEPTO DE SUPERPOSICION

Es la superposición la que brinda la posibilidad de hacer caber lo múltiple en el sitio que bien podría ser propiedad de lo único. Así es que, donde intencionadamente se superponen los objetos, se vela en primer medida por la economía, ya sea espacial, matérica, o de cualquier otro tipo de recurso.

Lo que se superpone se concibe como individual y a su vez como múltiple, su estructura es particular pero a la vez soporta en si misma otra estructura, el peso o el valor de otro. Lo superpuesto es también lo compartido.

Diversas capas de sentido amalgaman el subconsciente de un individuo abarrotado de ideologías de consumo, es el hombre un transportador de múltiples imágenes, sonidos y gestos que todos juntos representan al sujeto contemporáneo, el cual lejos de construirse autónomamente, es el producto de lo que las grandes marcas y los medios masivos de comunicación fabrican, utilizando como recurso todo lo que este a su alcance, puntualmente una de sus estrategias radica en superponer cuanto ideal de hombre sea posible en un objeto asequible y deseado desde lo personal, así

consiguen hacernos creer que detrás de una gaseosa esta la felicidad, que detrás de un automóvil encontraremos estatus social, autonomía y libertad. Estas estrategias de superposición traen consigo la conquista de los medios de producción de objetos de consumo, por sobre cualquier tipo de libertad pensada para el hombre. Es el hombre sujeto a las lógicas de consumo sin pensamientos o lógicas intermedias, es entonces subordinado a sus deseos más primitivos, haciendo uso y consumo muchas veces de todo lo que no es una necesidad real, esto sucede porque lo simbólico se superpone al deseo de igual modo que lo hace a la falta. Así vivimos en un mundo superpoblado de superposiciones y detrás de esto el problema concreto de la desafección del cuerpo. Este sujeto que a su vez transporta peso en carne, es servil a las lógicas de mercado y también es bandera de las mismas, este sujeto que envejece y muere, piensa que su única forma de liberación ante el mundo que lo oprime y lo esclaviza radica en la tecnología y sus múltiples formatos. El hombre así se distrae de lo primordial para el hombre que es al fin de cuentas su propia muerte. Diversas corrientes de pensamientos post humanistas proponen al cyborg como el vengador de lo finito, es decir que se piensa que las estructuras de perfiles artificiales en las

redes sociales, y diversas prótesis prefabricadas para otorgar otras posibilidades al cuerpo humano son la utopía de liberación del cuerpo. Este pensamiento cuando no falaz es sumamente peligroso, estamos ante las nuevas formas de distracción de lo que es obvio en tanto somos seres vivientes, “vamos a morir” y dejemos de lado el “vamos” pues lo que más temor genera en esta premisa es justamente que la muerte siempre es un acto personalísimo e intransferible. Después de muertos quedaran perfiles virtuales, nuestra voz y nuestros movimientos registrados, quedaran todos los paréntesis de mundo que hemos obturado a modo de imágenes fotográficas como noción de que hemos vivido, pero lo concreto es que a pesar de estar muertos el cuerpo seguirá ocupando su propio espacio a la espera de su desfragmentación mínima para superponerse posiblemente a otros cuerpos reducidos también a su mínima expresión. ¿Qué sucede con los cuerpos? es la pregunta que inquieta de principio a fin la totalidad de este escrito.

---

<sup>55</sup> La topología (del griego τόπος, 'lugar', y λόγος, 'estudio') es la rama de las matemáticas dedicada al estudio de aquellas propiedades de

## ILEGIBILIDAD DE PLANOS POR SUPERPOSICION

Un plano es una representación espacial, es el soporte de múltiples convenciones sociales ya sea para la orientación o para la construcción de un futuro proyecto. Es una superficie que por medio de convenciones sociales sirve al hombre para una determinada lectura espacial, y de este modo poder adentrarse también al estudio de los cuerpos.<sup>55</sup>

Los planos arquitectónicos cumplen diversas funciones, de orientación, de representación, de ubicación, entre otras. Estas imágenes siempre son subordinadas a su función y conservan estructuras simbólicas específicas para su lectura universal. Así se puede tener conocimiento sobre emplazamiento, si la construcción está orientada al sur o al norte, si el muro mide 20 o 30 centímetros, si las aberturas son móviles o fijas, si tiene una o varias plantas. Es importante que los datos que se depositan en un plano sean exactos, de esto dependerá su adecuada lectura y también su utilidad.

los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas.

Actualmente las construcciones se hacen cada vez más altas, cada vez son mayores las cantidades de pisos superpuestos, pero de todos modos la lectura de los planos para la construcción se hace siempre individualizando un piso del otro, como si no hubiera ni un abajo ni un arriba ni un lado ni el otro. Esta abstracción para la lectura de un espacio particular por sobre el espacio en general tiene sentido a los fines de la construcción, a los intereses cognitivos en torno a la estructura, pero que sucede si se amontonan todos los espacios en una sola imagen, si se superponen cantidad de pisos en un solo plano.

Además de volverse inútiles para sus funciones específicas los planos superpuestos también se vuelven ilegibles o legibles pero con mucha dificultad en el mejor de los casos. De esta manera se muestran los proyectos a edificarse de manera más honesta con lo que serán las construcciones en realidad. Frente a estos planos estamos ante objetos de una supuesta honestidad inútil.

Todas las funciones negadas por superposición, traen consigo no solo el concepto de lo inútil, también la noción de que algunos objetos por determinación pueden dejar de estar subordinados a los deseos y a la

conceptualización que les dio origen. De este modo diversos planos que bien podrían ser casas, oficinas o comercios (en fin construcciones en potencia) derivan en una suerte de composición caótica, ilegible, encriptada. Las imágenes ahora son las del desconcierto. Y en este punto reproducen ya no un modelo a seguir, sino más bien una sensación, la de la pérdida.

## **LA ILUSION DE LA PERMANENCIA**

Donde se encuentra la infinitud, existen estructuras que perduren eternamente intactas en el tiempo o más bien esto se trata de una ilusión, si partimos de la base de que el hombre es quien otorga realidad a las cosas, entonces es muy difícil suponer que algo que crece muere y se pudre en pequeñísimos lapsos de tiempo pueda determinar lo que es infinito. Probablemente estamos ante otro problema de percepción, así como las cosas se ven grandes o pequeñas según la distancia a la que se encuentran de quien las mira, arriesgo a pensar que las cosas supuestamente infinitas no son más que la multiplicación de todo lo que muere a un nivel inteligible para nuestra comprensión. Es por eso que sospecho que lo eterno no es otra cosa que un invento para otorgar

identidad o darle nombre a todo aquello que no podemos dimensionar, pero siempre finito.

La palabra ilusión viene del latín *illusio*, -ionis 'engaño', nombre sacado de *illusus* participio del verbo *illúdere* 'burlarse de, mofarse de'. El verbo *illudere* se formó con prefijo *in-* y del verbo *lúdere* 'jugar' (de este verbo provienen voces como *lúdico*, *ludópata*, etc.)

No encuentro palabra mas especifica que la de ilusión para referirme a la permanencia, este engaño lúdico al que muchas veces nos aferramos, intentando prolongar la vida propia, y también en algunos casos la de los objetos.

## **CONCEPTO DE NICHOS**

Existen construcciones para la muerte, estas estructuralmente no difieren demasiado de las que se construyen para la vida. El hombre busca un lugar para habitar, en las ciudades es muy común encontrar construcciones verticales, estas tienen orificios llámense ventanas, traga luces, puertas, en el mejor de los casos.

Se excava con el fin de sepultar un cuerpo, o se construyen nichos con el fin de apilarlos, estas son las

construcciones diseñadas para los restos, la arquitectura para la muerte. Paradójicamente las construcciones habitables cada vez se parecen más estructuralmente a las construcciones mortuorias, tanto en metros cuadrados como en disposición espacial, así vivimos habitando nichos, de los más variados diseños, nichos al fin. Estas son construcciones para lo que se mueve, para lo que está de pie, suponen uno o varios cuerpos móviles, cuerpos con plusvalía, cuerpos que pueden pagar por un espacio, los otros cuerpos serán olvidados en el gran conjunto de sin número, de las fosas comunes. Cuerpos que habitan nichos, y cuerpos que no, todos putrefactos al fin, con olor a tierra, y de tierra misma, atrás quedan las ambiciones por recolectar cosas en el espacio, lo que importa son los restos, esos mismos que devienen tierra, y siempre terminan por apilarse en la mínima expresión matérica, la partícula, que se amontona sucesivamente como resto. Volverse tierra es lo inevitable. Esta tierra que después se escarba para enterrar otros cuerpos, al fin de cuentas se cubren los restos con otros restos, en un círculo invariable de tierra sobre tierra. Es inevitable pensar cuantas cosas han debido morir para la construcción de un ladrillo.

El ladrillo se amontona sin reconocer finalidades, tanto en nichos como en departamentos el ladrillo prolifera como la unidad mínima constructiva de muros. Nos resguardamos entre todo lo ya muerto, hasta en muerte. Las construcciones mortuorias y las construcciones habitables conservan el mismo principio común, el de palear el desamparo.





## 2

### **DISTINCIONES ENTRE LO QUE SE PRESERVA LO QUE SE DESTRUYE, LO QUE SE DESCARTA**

*Trozos industriales biológicos y partes de eso otro intangible que también se rompió.*

*Los restos más tristes no son los que se encuentran.<sup>56</sup>*

Es condición humana la de preservar, se construye en consecuencia para esto, se idean proyectos para preservar al hombre de la intemperie, pero también a sus producciones, es así que se construyen museos para “salvaguardar la cultura” y templos para proteger todos los signos de lo sagrado. Son innumerables las construcciones para la preservación, estas edificaciones pretenden preservar lo que es importante para el hombre

y al hombre en sí mismo, pero realmente esto es posible o estamos ante otro engaño del buen diseño.

Actualmente las ciudades crecen desmedidamente y traen consigo la destrucción de lo que en otrora se construyó con la intención de que perdurara inmutable en el tiempo, así el sistema económico-capitalista-inmobiliario avanza destruyendo también lo que planifica y edifica, tirando por piso lo que ya no es redituable, desbaratando las estructuras de otra época para establecer las actuales.

Este ciclo invariable de construcción-destrucción trae consigo los restos, los descartes. Se reutilizan puertas, ventanas, tirantes y baldosas, pero siempre queda el resto, pedazos de ladrillos, azulejos rotos, vidrios astillados, hierros herrumbrados entre muchos otros restos inútiles y por tanto descartables.

Los restos deben removerse, disminuirse, ocultarse, muchas veces trasladarse. Cuantiosos recursos se destinan a esta tarea, la de disimular lo evidente, lo

---

<sup>56</sup> Escrito inédito titulado “Fragmentos”, obsequio de la autora Carolina Amaro.

terrible y abyecto de las que también son imágenes del progreso.

En las laderas de los ríos encontramos restos de construcciones haciendo las veces de muros de contención, cuando se excavan posos, incluso en lugares poco contaminados se encuentran pedazos de otras ciudades, que por su condición de perdurables en el tiempo, a pesar de ser fragmentos siguen inalterables habitando los lugares donde fueron descartados. De este modo lo residual poco a poco va conformando un nuevo paisaje que muta y crece en relación a nuestros deseos y nuestros temores.

## **LA MEMORIA COLECTIVA EL OLVIDO INDIVIDUAL**

Donde se alojan los recuerdos, cual es el lugar exacto, hay muchas teorías en torno a esto, y en su mayoría concuerdan en que el lugar preciso esta en el cerebro, ahora bien es el cerebro un lugar o más bien es un habitante. Estos cuestionamientos resultan absurdos, pero sirven al fin de comprender o por lo menos

problematizar algo que damos por sentado. Cuanto sabemos concretamente del lugar donde residen los pensamientos.

*La memoria –¡cosa extraña! - no registra la duración concreta (...). No se pueden revivir las duraciones abolidas. Solo es posible pensarlas, sobre la línea de un tempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside.<sup>57</sup>*

Pensar en los procesos que participan en la construcción de las ideas y los pensamientos es atractivo, pero sin embargo hay algo concretamente llamativo en cómo se seleccionan los recuerdos, y en cómo se constituye la memoria. Consciente e inconscientemente recordamos entre palabras, sonidos, imágenes olores, también recordamos sensaciones y rostros, recordamos teorías, y nombres... pasamos volviendo sobre lo que ya vivimos, en un intento de dar fe de nuestra personalísima existencia, los recuerdos netamente singulares, van a

---

<sup>57</sup> Bachelard, G. *La poética del espacio*. Op. Cit. Pág. 31

estar filtrados siempre por nuestra subjetividad, un recuerdo se manifiesta siempre en torno a lo singular, lo individual. Sin embargo también tenemos además memoria esta escapa a lo personal, si bien sienta su estructura en la psiquis y en el sentir personal, la construcción de la memoria también es colectiva, ciertos procesos sociales pueden ser conservados en el pensamiento de comunidades enteras y de algún modo estructurar en masa el peso de lo vivido en conjunto.

Pero también olvidamos y esto sin lugar a dudas es una acción individual, puesto que es un posicionamiento en sentido estricto, olvidar es ponerse en frente de lo oscuro, es imposible divisar o reconocer algo en ese sitio, pareciera ser que los pensamientos allí se han apagado. Es el olvido también un método eficiente de descarte, pero los restos, estos ya no caben en ningún sitio, si pensamos el cráneo como un lugar donde se almacena el pensamiento y por tanto la memoria, entonces lo que se descarta es posiblemente aquello que ya no consigue asilo, ni siquiera en la misma caja craneana.

*Antes del cráneo-signo, antes del cráneo-objeto, esta pues el cráneo-lugar, aquel que inquieta al pensamiento y que, sin embargo, lo sitúa, lo envuelve, lo toca y lo despliega.*<sup>58</sup>

Para tomar posición es condición indispensable ocupar un sitio específico, ahora bien lo paradójico es que poco o nada sabemos en concreto sobre ese lugar en el que se recuerda o se olvida sistemáticamente.

## **SE CONSTRUYE EN LA MEDIDA QUE SE HABITA**

Luego de los bombardeos que destruyeron innumerables viviendas en Alemania, en pleno conflicto habitacional, en 1951 el pensador M. Heidegger expone sus pensamientos en torno a *construir habitar y pensar*. Allí abundan nociones claves para desentramar y luego deconstruir nociones inocuas en torno a la construcción y la habitabilidad, sus variantes y sus relaciones. Todo esto resulta esclarecedor en relación a los temas aquí pensados.

---

<sup>58</sup> Didi-Huberman, G. (2009). *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Cuatro ediciones. Pág. 37

El habitar es la meta del construir. Construimos porque habitamos. Advertamos que no todas las construcciones son moradas (viviendas). Hay puentes, estadios, una central eléctrica. Estas construcciones no son viviendas pero están en la región de nuestro habitar. La región de nuestro habitar no se limita a la vivienda.

Habitar no es tener alojamiento. Hoy tenemos construcciones destinadas a servir de vivienda, pero ello no garantiza que acontezca un habitar

Anticipo de lo que es el construir: El construir es en sí mismo ya el habitar. Esto lo sabemos por el lenguaje. La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, *buan*, significa habitar. O sea, permanecer, residir. El significado propio del verbo *bauen* (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido (una huella ha quedado en la palabra *Nachbar*: vecino, el que habita en lo próximo). “*Bauen, buan, bhu, beo* es nuestra palabra *bin* (soy) en las formas *ich bin, du bist* yo soy, tú eres...” La manera según somos, es el *Buan*, el habitar. El hombre es en la medida en que habita.

Hay dos modos del construir: el abrigar y cuidar (*collere*, cultura) y el edificar (*aedificare*). El sentido propio

del construir (como habitar) cayó en el olvido puesto que el habitar, el estar en la tierra, es lo “habitual” y es la experiencia cotidiana del ser humano. Del construir nos han quedado las múltiples actividades a las que hoy comprende ese término (en ambos sentidos)

.Lo que el lenguaje dice en la palabra construir: 1º Construir es propiamente habitar. 2º El habitar es la manera como los mortales son en la tierra. 3º El construir como habitar se despliega en el construir que cuida el crecimiento y en el construir que levanta edificios. La esencia del habitar: La palabra gótica *wunian* significa permanecer, residir (como *bauen*), pero además significa: estar satisfecho (en paz), llevado a la paz, permanecer en ella. La palabra paz (*Friede*) significa lo libre, *das Frye*, y *fry* significa: preservado de daño y amenaza; preservado de... es decir, cuidado. *Freien* (liberar) significa propiamente cuidar.

## LO CICLICO

La noción formal de un recorrido sin principio ni final, la de un recorrido circular, despierta mi interés, conseguir un estado de constante movilidad (así sea ilusorio) es una propuesta recurrente en las producciones

artísticas contemporáneas. El tiempo entonces no se mide, más bien se vivifica.

*Tradicionalmente en nuestra cultura teníamos a disposición dos modos de contemplación muy diferentes que nos permitía controlar el tiempo que pasábamos viendo imágenes: la inmovilización de la imagen en el espacio de la muestra y la inmovilización del espectador en la sala de cine. Ambos colapsaron cuando las imágenes en movimiento fueron transferidas a los museos o a los espacios de exhibición. Las imágenes continuaran moviéndose pero también lo hará el espectador.<sup>59</sup>*

Un video se reproduce constante e indeterminado, allí la acción visible es la de construir y derrumbar siempre con restos visibles de otras construcciones. Lo que se ve como imagen movimiento dialoga con el mismo recurso utilizado para la reproducción del video, este es el de la repetición.

El sonido del video es una composición que funciona autónomamente, entonces lo pensemos simplemente como sonido, puesto que la reproducción del mismo invade exprofeso otras salas, si el visitante escucha mientras ve el video, probablemente encuentre proximidad entre la acción y lo que escucha, pero se pretende generar algo similar mientras se perciben otras piezas que son inmóviles o estáticas, así el sonido se presenta como una constante en toda la muestra. Generando de este modo una unión simbólica por sonoridad.

Tanto imagen como sonido se presentan en *loop*, considero esto un recurso seductor para mostrar (mas allá de la imagen o el sonido en sí mismo) la noción de lo cíclico, aquello que siempre gira en torno a si mismo, que se compone por el volver a transitar, por ese volver a pasar, pero en un tiempo otro.

---

<sup>59</sup> Groys, B. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Op. Cit. Pág. 98

## LO FORMADO Y LO AMORFO

Pensar en torno a la construcción, a la forma, trae aparejada en primera medida la distinción entre lo matérico y lo formal en torno al objeto, es decir cuando hablamos de obra de arte no podemos reducir ninguna de estas dos cualidades a la cosa, puesto que una y la otra hacen la cosa en sí misma.

*Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad, y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro duro macizo, es lo material de la cosa. En esta determinación de la cosa como materia, ya está puesta, al mismo tiempo, la forma. Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia este unida con una forma. La cosa es una materia formada.<sup>60</sup>*

Son justamente las ideas las que en primer medida dan forma a la materia, es decir, se acciona para dar forma en la mayoría de los casos en pos de una función utilitaria,

---

<sup>60</sup> Heidegger M. (1958). El origen de la obra de arte. *Ramos, Arte y Poesía*. Pág. 39

de algún modo se forman las cosas para su posterior uso, esto trae aparejada diversas distinciones pero lo primero a pensar es si siempre que se da forma a algo se lo hace con el objeto de otorgar utilidad a la materia.

*El bloque de granito que descansa en sí es algo material, en una determinada forma, aun cuando no articulada. Forma quiere decir aquí la distribución y el ordenamiento en los lugares del espacio, de las partes de la materia, que tienen por consecuencia un contorno especial, a saber, el de un bloque. Pero una materia que está en una forma es también el jarro, es el hacha, son los zapatos.<sup>61</sup>*

El otorgar forma es principalmente función del hombre, este modela y construye porque en primer medida, piensa, y es justamente la acción manual aquella que no puede ser dissociada del pensamiento, son nuestras manos las que otorgan forma a los objetos y a su vez las que los soportan. El acto concreto del pensamiento se correlaciona con las acciones manuales, es por esto que la técnica siempre va a estar asociada al

<sup>61</sup> Heidegger M. *Ibíd.* Pág. 41

pensamiento, la construcción a la mano y el pensamiento al hombre.

*Lo que a la mano se refiere es cosa muy singular. Según las ideas corrientes, la mano pertenece al organismo de nuestro cuerpo. Mas la esencia de la mano no puede jamás definirse como un órgano prensil corpóreo ni explicarse partiendo de semejante definición. Órganos prensiles posee, por ejemplo, el mono, mas no tiene mano (...). Solo un ser que habla, o sea piensa puede tener mano y ejecutar mediante su manejo obras manuales.<sup>62</sup>*

## LA HABITABILIDAD DE LOS MUROS

Tanto el arquitecto como el escultor tienen como objeto encausar en un diseño específico todo lo que pueda ser manipulado fácticamente, podría ser como el cauce del río que quita y amontona el mineral dándole otra forma, la labor del artista bien podría ser como la del trueno que vitrifica la arena, o como la del viento que hace caer las

---

<sup>62</sup> Heidegger, M., & Pallás, R. G. (2005). *¿ Qué significa pensar?* . Madrid: Trotta. Pág. 22

ramas de un árbol. El trabajo con la materia propone reflexionar sobre ella, sus límites y su estado. El escultor en su taller bien podría estar haciendo el trabajo del agua sobre la piedra o el trabajo del fuego sobre la madera.

*Es imposible suponer, es imposible trabajar la piedra a un modo diferente al que utiliza el río. El punzón, la broca, la gradina, el cincel, el abrasivo, el papel de lija, son los instrumentos propios del río.*

*Extraer una piedra que el río a esculpido, ir andando hacia atrás en la historia del río, descubrir el sitio preciso de la montaña de donde ha venido la piedra, extraer de la montaña un bloque completamente nuevo es ser uno mismo el río (...). Para esculpir la piedra de verdad hay que ser río<sup>63</sup>.*

Cierto es que el hombre opera sobre la materia con conciencia, y con determinado deseo por obtener tal o cual forma específica, pero claro está que en los modos de intervenir sobre un elemento, no es el hombre un

<sup>63</sup> Didi-Huberman, G. (2009). *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Cuatro ediciones. Pág. 50

innovador, más bien arriesgaría a decir que es este un gran imitador de todo lo que conoce.

Al Pensar el diseño como una imitación en qué lugar quedaría la idea original e innovadora si trazamos este camino, ahora bien tiene algún sentido analizar esto, creo que más bien sería oportuno pensar en la construcción de una postura ideológica anti-original, como una postura en negativo respecto de lo novedoso, sería interesante volver a indagar sobre lo ya realizado, para ahondar así en las grietas que las cosas y atino a decir también los conceptos contraen muchas veces por antigüedad.

Quizás el trabajo de quien escribe no consista más que en recorrer las esquinas y los propios senderos de algunos sitios en donde con suerte se acumula el polvo. Y digo con suerte porque estos sitios también pueden servir de contención, ahora bien mas allá de lo que contengan, las grietas son además de indicadores temporales, sin lugar a dudas indicadores espaciales. Por sobre todas las cosas la grieta es un lugar. Un lugar negado me dirán, posiblemente, para nuestra corporalidad, para nuestra medida la grieta de una taza es un sitio inaccesible, lo que no desacredita que sea un sitio en sí mismo, y quizás es

justamente ese sitio (que se me es negado por una cuestión simplemente de escala) aquel que atrae mi interés desmedidamente.

Pueden ser las fisuras de los muros también un espacio habitable. No subestimo esta posibilidad.

La grieta, algunas veces símbolo del tiempo, otras de la brutalidad, es la rotura pero no el desmembramiento, es el desprendimiento superficial que no separa completamente las partes sino que las diferencia manteniéndolas unidas en la base. Este espacio negativo -al igual que un molde- imagino que esconde figuras posibles en sus caras, lleva en su contraforma todo lo que la forma necesita, a veces sospecho que en una grieta están los andes invertidos a la espera de ser colmados. La grieta en si, también es un muro en potencia.

Estos dos muros enfrentados, contienen vacío, sus paredes serpentean acomodándose a la distancia que las vuelve -también en el decir- una sola cosa, sin la distancia que las separa serian solo uno, pero lo paradójico del caso es que al quebrarse e imponer vacío, ambas partes continúan siendo indivisibles es justamente lo que las separa, por lo mismo que retornan una unidad: la grieta

La grieta no es solo distancia entre dos, es un lugar. Allí se mata se muere o se comparte, y estas ya son características propias del hombre, no de la geografía ni siquiera de la forma.

Los puentes son las formas arquitectónicas del compartir, los puentes son la costura, son el perdón, son la venganza ante el espacio tiempo, por habernos rotos y finitos. Los puentes son mutuo acuerdo, son trayecto posible, son camino. Los puentes son la obra arquitectónica que vincula, son la posibilidad de diálogo, la palabra no es otra cosa que la conexión entre dos.





## EL PUENTE COMO NOCION DE PROXIMIDAD, NOCIONES DE TIEMPO Y ESPACIO

Pensemos en un puente: El puente coliga la tierra como paisaje en torno a la corriente, el puente está preparado para los tiempos del cielo y la esencia tornadiza de éstos. Los puentes conducen de distintas maneras. El puente acompaña de un lado para otro los caminos vacilantes y apresurados de los hombres, para que lleguen a las otras orillas. El puente reúne, como el paso que se lanza al otro lado. El puente coliga según su manera junta a sí tierra y cielo, divinos y mortales<sup>64</sup>. El puente es una cosa y lo es en tanto que la coligación de la Cuaternidad...".Pero el puente no es primero puente sin más y luego símbolo y expresión como algo ocasional. El puente es una cosa, y en tanto tal, coliga la Cuaternidad. Y en ello va todo lo suyo (símbolo y expresión) no como algo adicional.

---

<sup>64</sup> Para Heidegger tierra, cielo, divinos y mortales, forman una unidad desde sí mismos, se pertenecen mutuamente desde la simplicidad de la Cuaternidad unitaria. Cada uno de los cuatro refleja a su modo la esencia de los restantes. Con ello, cada uno se refleja a sí mismo en

Coligación-lugar-plaza-espacio-espacios El puente coliga la Cuaternidad del tal modo que otorga (hace sitio) a una plaza. Esto lo puede hacer porque el puente es un lugar. En tanto lugar abre un espacio. Sólo por el puente surge el lugar, y luego la plaza. Las cosas que son lugares de este modo, otorgan espacios. Raum (espacio) dice lugar franqueado para población y campamento. Un espacio es algo aviado (espaciado).

Nuevamente en contra del esencialismo, por el cual en occidente nos ha quedado una interpretación demasiado pobre de la esencia de la cosa. La entendemos como una X afectada por propiedades percibibles, como una esencia a la que se le suman ciertas características accidentales (accesorias). Como que el hombre es hombre y "luego" ser social.

Dispuesto en fronteras que le hacen lugar (el límite no es sencillamente el fin de algo sino que es primariamente su comienzo, a partir de donde algo comienza a ser lo que es, su esencia). Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado, es decir,

lo que es suyo y propio dentro de la simplicidad de los Cuatro. Este reflejar no es la presentación de una imagen copiada. Despejando a cada uno de los Cuatro, este reflejar hace acaecer de un modo propio a la esencia de éstos llevándolos a la unión simple de unos con otros.

coligado por medio de un lugar, es decir, por un cosa del tipo del puente.

## ARQUITECTURA PARA EL TRANSITO

Los puentes son la obra de ingeniería civil por antonomasia. Erigidos para superar barreras geográficas u otras infraestructuras, la vida y economía de las sociedades ha girado, en tiempo de paz y de conflicto, en torno al mantenimiento y control de estas construcciones para salvar accidentes geográficos.

Numerosas sociedades primitivas emulan la naturaleza y continúan salvando obstáculos con los puentes más sencillos: desde troncos o piedras dispuestas sobre lechos poco profundos a construcciones provisionales con madera y cuerda (la civilización Inca sorteó la orografía imposible de los Andes perfeccionando los puentes de cuerdas).

## EL CUERPO BLANCO

*Dos cuerpos blancos tendidos en el suelo, cada uno en un semicírculo. Blancos también la bóveda y el muro curvado altura cuarenta centímetros sobre el cual se apoya. Sal, una rotonda sin ornamento, toda blanca en su blancura, entra, golpea, macizo por todas partes, suena como en la imaginación suena el hueso. La luz que lo hace todo tan blanco, sin fuente aparente, todo brilla con un mismo brillo blanco, suelo, pared, bóveda, cuerpos, no hay sombra.<sup>65</sup>*

El cuerpo como lugar y el cuerpo como representación conservan en sí mismo una proximidad conceptual, es decir se puede pensar el cuerpo como objeto, y a su vez el objeto que representa un cuerpo como un posible cuerpo en sí mismo. Concretamente en relación al cuerpo como lugar se postulan diversas formas de evidenciar lo objetual de lo corpóreo, un cuerpo blanco

---

<sup>65</sup> Beckett, S. (2004). *Relatos*, Tusquets Editores. Pag. 155.

bien podría ser un cadáver, es decir ausencia de movimiento, solo materia, puro objeto.

En el campo de la representación el uso del blanco motiva también otras posibles interpretaciones, el cuerpo blanco es prototípico, podría ser el primer, o el único cuerpo, es decir que al ser excluido de su propia pigmentación, de sus características singulares, el cuerpo blanco podría ser todos los cuerpos, en el se encuentra la posibilidad de todos los lugares en un solo lugar.

Si pensamos al cuerpo como estructura y materia formada, entonces bien podríamos pensar otras estructuras formadas dentro de la noción de lo corpóreo, es decir, bien podría ser una casa un cuerpo y porque no una ciudad también. Al objetivar simbólicamente a traves de la no pigmentación a un cuerpo, lo que se pretende es arribar a la noción de cuerpo materia y por ende a la de materia formada como cuerpo. Entonces podríamos dejar de distinguir entre la cosa y el sujeto.

Lógicamente distinguimos al sujeto con consiente e inconsciente, con pensamientos y sentimientos

autónomos, determinación y voluntad, ya sabemos que estas entre otras son características propias del hombre, pero también el hombre posee un cuerpo y una estructura, podríamos decir un tenor cósmico, que no difiere de otras construcciones-extensiones que el mismo ente edifica, y tampoco de la materia que utiliza para tales fines.

Nos encontramos ante el cuerpo como morada, cuerpo como lugar, sitio que puede también ser habitado.

## **NOCION DE TOTALIDAD Y LA CONFORMACION DEL TODO**

*Si (como afirma el Crátilo) el nombre es arquetipo de la cosa en las letras de "rosa" esta la rosa y todo el Nilo en la palabra "Nilo"<sup>66</sup>*

El cuerpo del hombre no escapa a la estructura tampoco a la materia, próximo a lo que lo rodea en primer término por continuidad, es decir las cosas son al hombre lo que el hombre es a las cosas sin distinción, el hombre en masa, o mejor dicho en carne, mucho se parece al rio

---

<sup>66</sup>Fragmento del poema *El Golem*. Borges, J. L. (1969). *El otro, el mismo*. Emecé. pag 22.

o a la tierra, es evidente que se conforman bajo un mismo sistema de posibilidades. Se forman y se transforman de modos también comparativamente similares. Continuando con este sendero de pensamientos entonces llegamos a ideas más bien totales, y siempre está la posibilidad de distinguir al hombre del resto de las cosas, pero es de mi particular interés el pensar al hombre como parte del todo.

La finalidad concreta de esta aproximación trae aparejada una idea recurrente a lo largo de todo este escrito, pero que de algún modo aquí se explicita, es el hombre cuerpo, y por ende también es cosa, es el cuerpo algo relevante al hombre pero sin lugar a dudas también es relevante a las cosas que se conforman por voluntad del hombre o por transformación del mismo. Es decir un cuerpo bien podría ser un ladrillo es necesario pensar simplemente en qué periodo de su constante transformación uno lo percibe.

Dentro de la mitología hebrea se hace alusión a este devenir barro o devenir figura humanoide, y es precisamente en el mito del Golem donde se produce esta alegoría, cuenta el mito que este fiel servil sin alma fue construido por un rabino para defender al pueblo judío de ataques antisemitas, levantando un cuerpo parecido al de

un hombre, totalmente construido de barro y otorgándole vida a partir de un chispazo gracias a los poderes adquiridos debido a su cercanía con dios el rabino logra dar vida a todo lo aparentemente muerto. Este cuerpo ahora animado llevaba la palabra *Emet* (אמת—"verdad" en hebreo) inscrita en su frente, al borrar la primera letra de *Emet* (alef) de su frente y quedar en ella solo *met* (מת—"muerte" en hebreo), el golem podía ser desactivado y volvía a ser una masa de barro inerte.

## **PUENTE COMO CONSTRUCCION COMUN ENTRE DOS LUGARES**

A que sitio pertenecen los puentes, como espacio de tránsito y vía de comunicación es su condición estar siempre entre dos lugares, mediando acortan las distancias, proponiendo recorridos improbables de otro modo, juntan lo que se encuentra separado, ya sea por un río, un pozo o las vías del tren. Se posicionan estratégicamente para su uso, por allí transitan autos, peatones bicicletas es decir todo lo que se mueve podría bien trasladarse por un puente. Estas estructuras pensadas para la circulación están determinadas a

conservar por lo general la mutua cordialidad entre dos regiones, su uso es de circulación entre dos.

Podemos pensar que detrás de la estructura, y las características constructivas de un puente, todos ellos tienen la función de suturar el espacio, establecer de este modo la noción de afecto entre dos, la complicidad es clara en su estructura.

La forma que sirve para ir de un lugar a otro sin tener que aventurarse en el mundo de lo amorfo, de la zanja, de la fisura, del río, del acantilado, del abismo, es la que denominamos un puente, en el se puede transitar con rapidez y en forma recta de un lado al otro. Lo que antes podría significar desmedido esfuerzo físico ahora se sortea sin mayor dificultad, y en breves lapsos de tiempo. Entonces el puente además de ser un objeto de elaborado diseño arquitectónico, puede ser también una estructura que sirva a los fines de acelerar el tiempo.

Las construcciones del hombre no solo son reflejo de las necesidades del mismo, también se presentan como imágenes del sentir social propio de una época, o como estructuras que hacen visible el anhelo particular del hombre en un determinado lapso de tiempo. El deseo y la

técnica se retroalimentan, dando por resultado estructuras habitables que responden a un momento particular de la historia del hombre por sus características constructivas pero también por el claro y particular deseo que se inscribe a los objetos en su construcción. Entonces un puente como ejemplo es a su vez un espacio de tránsito y el deseo de costurar dos parcelas de tierra divididas.

## **LA HABITABILIDAD DE LOS PUENTES**

Las estructuras de cemento que vemos constantemente en las ciudades no difieren demasiado formalmente unas de otras, más allá de su función podemos decir que en líneas generales todas ellas comparten ubicaciones espaciales y materialidades similares entre sí. Lo que figura como un puente vehicular cumple la función de superponer dos caminos en un mismo punto uno por arriba el otro por debajo, pero estos no son los dos únicos espacios funcionales de un puente, si se observa en detalle son numerosos los sitios que quedan por debajo de la vía superior, y a los lados de la vía inferior. Estos son sitios sin especificidad de uso, sin diseño particular, simples lugares desposeídos de toda función, pero sin embargo también son grandes extensiones de cielo raso.

Se va a pensar que Los lugares de tránsito son de tránsito, y los lugares habitables son habitables, sin flexibilidad. De todos modos observamos cómo cada vez en mayor medida las construcciones pensadas para el tránsito hacen las veces de casas que por debajo se amontonan. Es claro que más allá de lo que se pretende imponer como función de diseño por parte de arquitectos o ingenieros, están las necesidades concretas del hombre. La función del diseño es corrompida por los hombres en primer lugar porque la estructura en sí misma no reconoce su doble función intrínseca.

Si se enfoca la mirada, y se analiza en particular las estructuras constructivas civiles, se pueden encontrar desperdicios por doquier, ahora los desperdicios son espaciales. Estos sitios en la mayoría de los casos son utilizados posteriormente, y se hace uso de lo que no tiene finalidad concreta, de las sobras medibles en metros cuadrados, quienes llegan a habitarlos traen consigo la necesidad y el desamparo.

Es momento de revisar nuevamente las estructuras, momento de construir piezas multifuncionales, los sitios a mi parecer deberían tener en su estructura diversos fines, y el diseño velar en primer medida por la economía espacial. Siempre se prioriza lo material cuando de economía se trata, esto tiene sentido dado los exorbitantes costos que representan las construcciones, pero sin embargo a mi parecer los espacios de usos múltiples podrían dar solución a numerosos conflictos, principalmente al espacial.

Los puentes habitados de origen medieval no serían los únicos referentes de los puentes-edificio del futuro: varios arquitectos han erigido casas-puente, sobre riachuelos o desniveles de terreno, en distintas localizaciones, a menudo siguiendo los preceptos de la arquitectura orgánica y moderna de los años 50 del siglo pasado<sup>67</sup>.

Los puentes habitados del futuro deberían conocer primero la historia de este elemento arquitectónico que ha simbolizado cambios mentales, conquistado pueblos,

---

<sup>67</sup> La *Casa del Puente* en Mar del Plata, de Amancio Williams es un claro ejemplo de este estilo arquitectónico, y también es ejemplo de una propuesta constructiva suspendida en el espacio.

conectado lugares cercanos antes separados por infranqueables barreras naturales. Sólo observando su evolución, los puentes habitados combinarán con acierto su función de nexo y la de estructura habitable.

El concepto de habitar los puentes, además de un buen plan de optimización de recursos constructivos y espaciales, en su condición de espacio meridiano habitable-transitable, conserva en sí mismo una doble función, pocas veces combinada en el diseño arquitectónico *occidental*.

Considero en realidad que quienes diseñan muchas veces ignoran a quienes después van a vivir debajo de sus construcciones, y creo que esto es reversible en tanto las formas constructivas son repensadas. Entonces entiendo en el diseño mucho más que un modelo de belleza y de practicidad, puntualmente veo detrás del diseño arquitectónico la posibilidad de un mejor uso del espacio y una mayor optimización de los recursos naturales. En definitiva si se trata de economizar, entonces detrás del diseño arquitectónico se encuentra consciente o no de ello, también un modelo político.

La idea de habitar una grieta o una fisura, puede ser sin lugar a dudas una entre tantas posibilidades de solución habitacional, su condición de posibilidad habilita a su vez nuevas nociones espaciales, esta condición de espacio meridiano para la habitabilidad y para el tránsito puede también dar entidad a otros pensamientos y concepciones sobre las construcciones del hombre y sus múltiples usos.

## **COMUN/COMUNIDAD**

El desafío en este texto consistía en transitar por algún sendero que a mi parecer me llevara a lugares inesperados, así fui desarrollando entre discurso poético y escritura científica un recorrido que además de múltiple y diverso, es a mi parecer lo más honesto posible de acuerdo a mis intereses personales, que a medida que investigo me sorprenden siendo también intereses compartidos, nada de lo escrito anteriormente me pertenece taxativamente, si, he dado orden a las palabras, he desarrollado conceptos de modo singular, he ligado a pensadores filósofos y poetas, pero nada de lo desarrollado me pertenece.

Cuando Desarrollo una idea o varias, no encuentro más que situaciones de aprendizaje y experimentación mientras me dispongo a la tarea de contribuir en algo a algún otro, no identifico claramente un destinatario, tampoco idealizo un lector posible, a lo largo de todo el texto lo único que encuentro son relaciones, entre teorías, entre modos constructivos, entre estilos, y es claramente esto una premisa contextual, las relaciones dadas, son ejemplos claros de la unidad común que prevalece por sobre cualquier voluntad personal. Las sociedades encuentran consenso y avanzan o retroceden, o como prefiero pensarlo caminan hacia el costado, siempre consensuando, incluso para las practicas mas inhumanas se establecen acuerdos. La guerra también es consenso.

El sujeto social es un constructo de ideas y acuerdos, muchos de ellos exceden a su propia corporalidad, incluso a su tiempo. El sujeto pensado como una isla es interesante como metáfora, pero es el sujeto principalmente un ser social con los pies en el suelo, ahora bien, los sitios en que se construyen son en gran medida existenciales.

El suelo es un domicilio, pero en sentido existencial, porque no es la vereda, ni el sendero, ni la plaza, ni la

parcela en sí, ni una región determinada, sino mas bien el sentirse parte de un lugar, porque se es parte de lo que sucede allí, porque “se tienen los pies en el suelo”. Después de todo no hay otra universalidad que la de estar “caído en el suelo” dice R. Kusch. Esto es lo que se encuentra como base compartida y a partir de la cual se desarrollan las diferencias. Los suelos son, sin duda, diversos, pero la condición de ese “ya estar caído en el suelo” se da de modo universal.

*Ese suelo así enunciado, que no es ni cosa, ni se toca, pero que pesa, es la única respuesta cuando uno se hace la pregunta por la cultura. Él simboliza el margen de arraigo que toda cultura debe tener. Es por eso que uno pertenece a una cultura y recurre a ella en los momentos críticos, para arraigarse y sentir que está con una parte de su ser prendido al suelo. (...) De ahí el arraigo, y peor que eso, la necesidad de ese arraigo, porque, si no, no tiene sentido la vida.*

La cultura para Kusch es paradójica, porque por un lado es la desnudez de la revolución y por el otro la posibilidad de domicilio en el mundo. Sin embargo ambas opciones

llevan a la creación, ya que tanto la revolución cultural, como la conciencia de un domicilio en el mundo posibilitan la creación del mundo nuevamente, en función del suelo, para lograr una cultura propia.

El *domicilio existencial* a mi parecer comparte parcela con otras existencias, y es precisamente en este punto en donde pensar lo vincular cobra sentido. Sentirse parte de una cultura deja poco margen para la individualidad, en los procesos culturales es el hombre un factor determinante en tanto construye con otros. Es justamente la cultura en su función también un puente. Y es el nexo el que habilita la posibilidad de lo común.

Son los procesos culturales los que acortan las distancias entre dos. A través de los mismos se renuevan nociones de movilidad y con esto de intercambio. La producción artística especifica tanto de objetos como de conceptos es claramente una excusa para comprender cuales son los sitios en donde las ideas habitan.

Es el hombre entre las cosas un gran estudioso de las mismas, se dispone a pensar en todo lo que lo rodea, dispuesto también a transformar lo que no soporta, o incluso a inventar lo que le falta, es el hombre el que

modifica las distancias y el tiempo para su propio beneficio, es el hombre obtuso, no considera la necesidad cuando no le es propia, es el hombre emprendedor y para construir lo ideal no duda en subordinar a otros hombres, es el hombre un idealista superlativo a todo lo no hombre, a todo lo no propio, a todo lo no uno, a todo lo no sujeto, a todo lo no yo.

Es el hombre un constructo, y esta premisa puede ser abordada desde diversas posiciones, pero más allá de lo biológico y netamente matérico, mas allá de lo estructural y lo físico, es el hombre un sujeto cultural.

## SEDIMENTO

Pensemos nuevamente en el río, el agua erosiona el mineral, y a su paso va abriendo camino entre las rocas, dibujando una nueva geografía, y delimitando mientras transcurre su propio continente, el agua también moviliza las rocas, y las va tallando, otorgándoles así una nueva forma, desprendiendo pedazos de las mismas para depositarlas en algún sitio, más abajo. El bloque de piedra es ahora un conducto, y su forma es determinada por la insistente fricción del líquido descendente. De todo este proceso resultan pequeñísimas partículas minerales, las cuales se amontonan a los lados, a los márgenes, a los lechos del río. En mis clases de cerámica pude otorgarles un nombre *feldespato*, también pude notar que era un material plástico por excelencia, y que emocionante es poder *manipular la roca*, darle otra forma. Aprendí también a esperar en los procesos de secado, y a confiar cuando el fuego ante la pieza prometía otorgarle futuro. En las clases de cerámica me decepcione, y pude comprender que incluso más allá de la técnica y la repetición, siempre es inminente el fracaso. Comprendí que para que no quede aire dentro de una pieza, es necesario amasar

previamente la arcilla con todo el cuerpo, presionar con el peso propio.

En las clases de cerámica entendí algunas cosas respecto de lo finito y lo mutable, induje transformaciones, y pude vivenciar lo cíclico. Vislumbré algo de muerte, muerte como movimiento, como tránsito y como pasaje. Allí pude moldear también ideas en torno al cuerpo, al cuerpo propio, y perder por fin el miedo al fracaso dándome cuenta que todo, tanto la escultura rota como la enteramente formada son simplemente partes del proceso.

Mi paso por la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, ayudó a encauzar simples suposiciones, aprendí a darle importancia al peso y a la materia, y sucesivamente darle valor al cuerpo, a la palabra y al gesto. Hacer consiente mis movimientos en el espacio, analizando consecutivamente las variables del tiempo, y también las de la forma. Hacer de los lenguajes un conjunto indivisible, para por fin poder llegar a la presentación de una obra honesta en principio para con mi propia subjetividad.

La escritura de esta tesis no fue distinta a la acción de un río, y después de todo este proceso me encuentro al final del círculo, después de haber transitado por las más diversas teorías y desprender de ellas conceptos, para depositarlos unos junto a otros, despedazados y reducidos, con la única intención de unirlos y hacer de ellos un conjunto, después de intentar amalgamar historia, cultura, arte y sociedad, cuerpo, imagen, sonido y palabra, sigo pensando que todas las partes aun son independientes. Los bloques de piedra mas allá de mi insistente labor, siguen referenciándose a su estructura primigenia, pero sin embargo después de tanto despedazar erosionar y amontonar, no puedo dejar de observar el resto, algo por su propia voluntad se amontona en la orilla.

El sedimento es todo aquello que da cuenta del trabajo, es eso que se amontona a los lados por su propia voluntad, eso que sobra, que deriva, que concluye.

Claramente es momento de volver a modelar la arcilla.





## Bibliografía

- Acha, Juan, *Las Culturas Estéticas en América Latina*, UNAM, México, 2003.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Editora Nacional, Madrid, 2003.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2013.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 2009.
- Bayón, Damián, *América Latina en sus Artes*, SXXI, México, 1994.
- Beckett, Samuel, *Relatos*, Tusquets Editores, Buenos Aires, 2004.
- Bergson, Henry, *Materia y Memoria*, Cactus, Buenos Aires, 2006.
- de la Cruz, Sor Juana Inés, *Dolor Fiero*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2005.
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Didi-Huberman, Georges, *Ser cráneo*, Cuatro Ediciones, España, 2009.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Sudamericana, Buenos Aires, 1951.
- Groys, Boris, *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte. Ramos, Arte y Poesía*, Octaedro, 1958.
- Heidegger, Martín, *Ser y Tiempo*, Ed. Trotta, Madrid, 2003.
- Heidegger, Martin, & Pallás, R. G. *¿ Qué significa pensar?*, Ed. Trotta, Madrid, 2005.
- Heidegger, Martin, & Gebhardt, A. C. *Construir, habitar, pensar*. Ed. Alción. 2002.
- Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.

- Kusch, Rodolfo, *Anotaciones para una estética de lo Americano (1958)*, en Obras completas Tomo IV, Fundación Ross, Santa Fe, 2000.
- Kusch, Rodolfo, *De la mala vida porteña (1966)* en Obras Completas, Tomo I, Fundación Ross, Rosario, 2000.
- Kusch, Rodolfo, *El Pensamiento Indígena y Popular (1970)* en América Profunda, Obras Completas, Tomo II, Fundación Ross, Santa Fe, 2000.
- Kusch, Rodolfo, *Geocultura del hombre americano (1976)* en Obras completas, Tomo III, Fundación Ross, Santa Fe, 2000.
- Kusch, Rodolfo, *Pensamiento popular desde el punto de vista filosófico (1978)*, en Ensayos, Obras Completas, Tomo III, Fundación Ross, Santa Fe, 2000.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología Estructural*, Plon, Paris, 1974.
- Levi-Strauss, Claude, *La eficacia simbólica en Antropología estructural I*, Eudeba, Buenos Aires 1990.
- Lévi-Strauss, Claude, *La alfarera celosa*. Paidós, Barcelona, 1986.
- Marotta, Graciela, *Lenguajes artísticos combinados I: problemas y conceptos del arte en cruce*. Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, 2009.
- Lévy, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Buenos Aires, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003. Trad. Víctor Goldstein.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción (1945)*, Península, Barcelona, 1993. Trad. JemCabanés.
- Mircea, Eliade, *Mito y Realidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1999.
- Mora, José Ferrater, *Diccionario de Filosofía*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1951.
- Nietzsche, Friedrich, *Obras Inmortales*, EDAF, Madrid, 1976.

- Ongaro Haelterman, Claudio, *Est-éticas de lo musical: entre tiempos de la espacialidad contemporánea*. Ed. Letra Viva, Buenos Aires, 2006.
- Ricoeur, Paul, *Hermenéutica y Acción*, Ed. Prometeo, Buenos Aires, 2008.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, La Historia, El olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.
- Turner, Víctor, *La Selva de los símbolos*, Siglo XXI, México, 1980.

#### Artículos web

<https://faircompanies.com/articles/vida-sobre-rios-fosos-puentes-habitables-de-pasado-y-futuro/>

<https://www.semana.com/cultura/articulo/memoria-dolor-contramonumento-doris-salcedo/54519-3>

<http://www.arteshoy.com/mis20060505-1.html>

<http://www.arquideas.net/blog/juhani-pallasmaa>

<https://pijamasurf.com/2016/02/gordon-matta-clark-anarquitectura-a-favor-de-la-libertad/>

<https://www.elcultural.com/revista/arte/Antony-Gormley-la-logica-del-limite/24967>

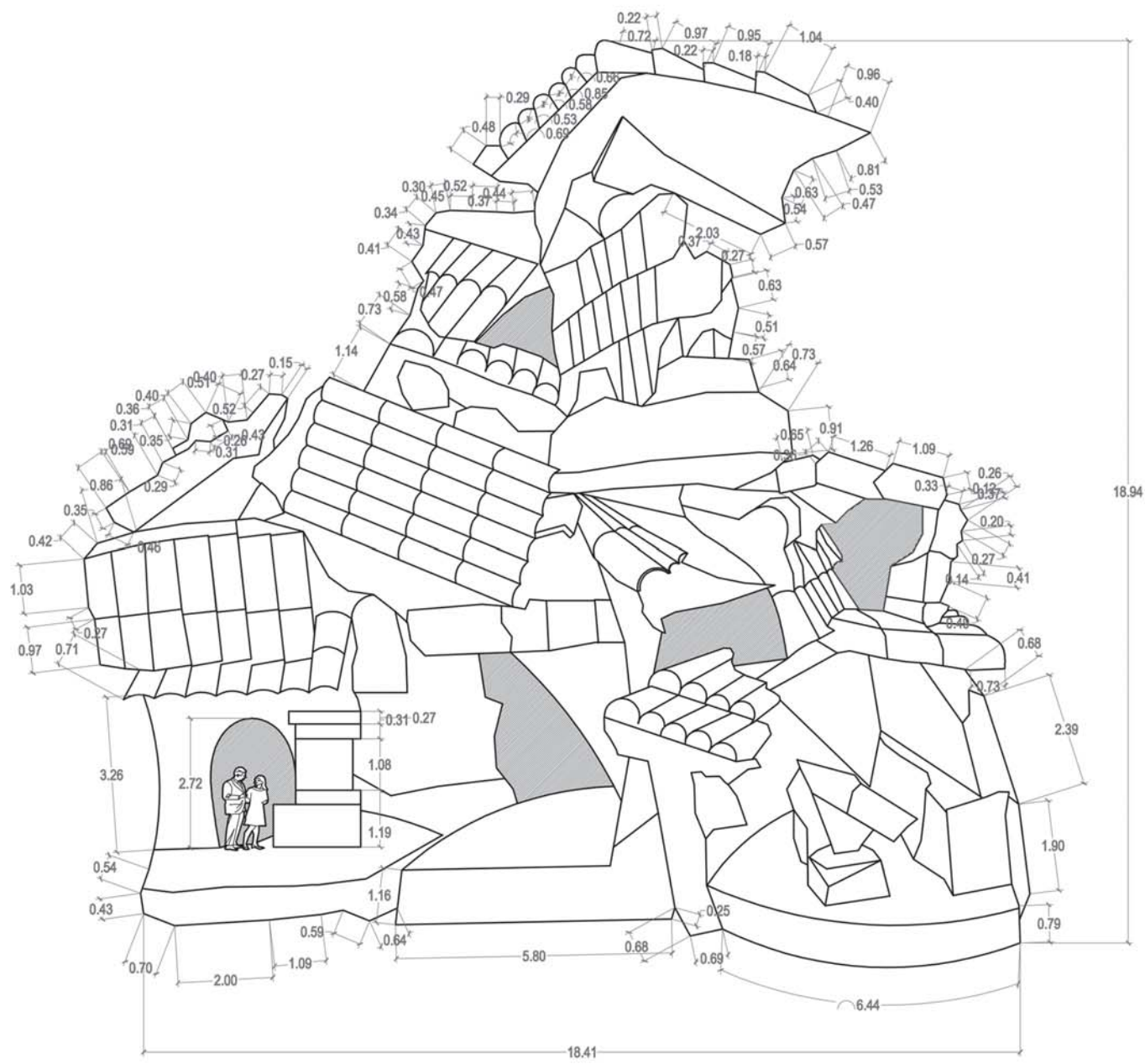
<http://www.antonygormley.com/sculpture/chronology>

<http://www.gracielaolio.com.ar>

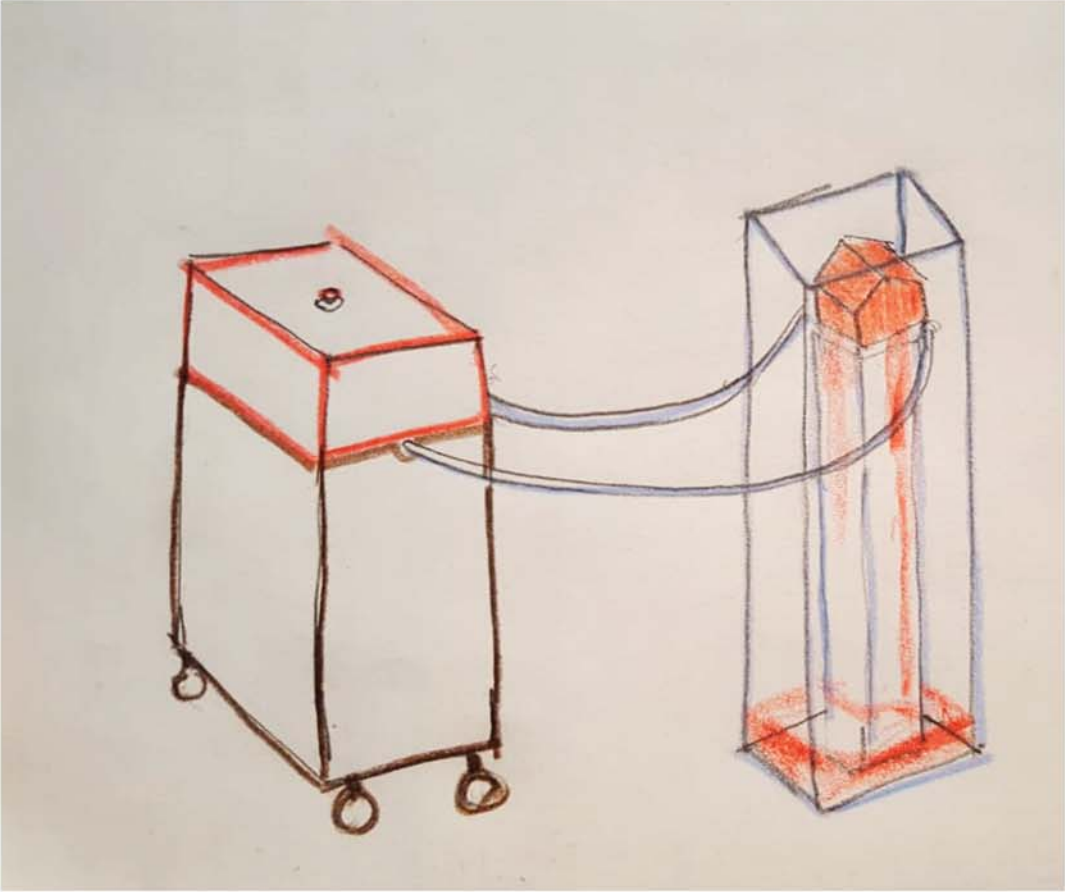
<http://www.mounier.es/revista/pdfs/062015016.pdf>

<http://www.apocrifa.com.mx/shibboleth-iv/>

## **ANEXO**








← Foto

 fernandoquerio



❤️ 💬 📍

 Le gusta a [florencia\\_viceconte](#) y 1 personas más

8 DE FEBRERO DE 2017

 fernandoquerio



❤️ 💬 📍

 Le gusta a [santiagay](#) y 12 personas más  
[fernandoquerio](#) #cerámica #barro #art #proces #taller #casa

 fernandoquerio









