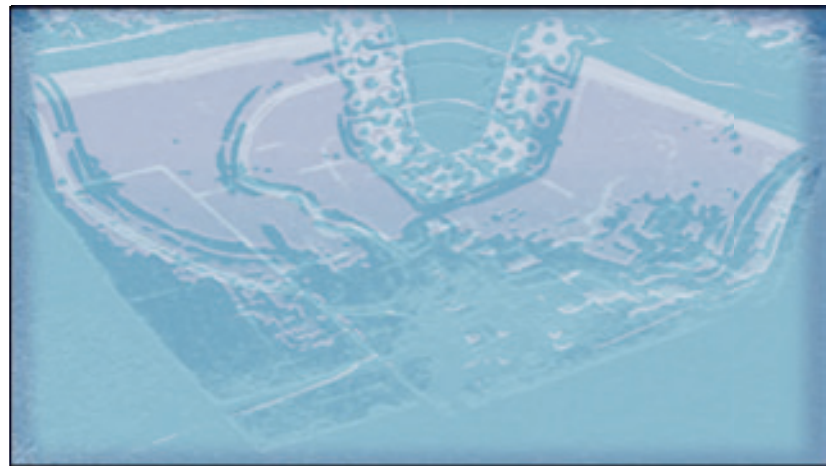




Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



LUGARES Y EMOCIONES :

“DE CÓMO HACER GANCHILLO CON EL TERRITORIO”

carmen lamúa

Tutora: Almudena Armenta Deu

Area temática: Arte – creación - producción

Linea de Investigación:

Escultura y Entorno; espacio y sociedad

Grupo: Arte, Ciencia y Naturaleza

Departamento de Escultura

Convocatoria: Septiembre 2011

Índice

	Pág.
I – Introducción	7
II – Naturaleza del lugar, de la experiencia y de la emoción a través del territorio de Mediano.	
1.1 – El contexto geográfico, histórico y socioeconómico del pueblo de Mediano.	13
1.1.1- El concepto de espacio y su relación con el lugar	15
1.1.2- Condiciones para que el lugar sea habitable.	17
1.1.2.1- El paisaje como condición física e ideológica	18
1.1.2.2- Las condiciones económicas y la sostenibilidad	20
1.1.2.3- Las condiciones culturales como señales del sistema	21
1.2 - La experiencia de Mediano como un dispositivo de transformación de un lugar.	22
1.2.1- Las experiencias que dejan a un pueblo sin lugar	26
1.2.2- Las experiencias de sus habitantes en la actualidad	29
1.3 – Mediano como proyección sentimental, el lugar como generador de emociones.	31
1.3.1- Las emociones que pertenecen a un lugar	33
1.3.2- Las emociones en un lugar borrado	36
III- Referentes: esculturas horizontales, dibujar el territorio	41
2.1 - Referentes históricos: la arquitectura como tejido	51
2.2 - Referentes materiales: variaciones sobre el mármol	54
2.3 - Referentes personales: lugares que faltan	55
IV- Proyecto : una red de intervenciones con tres nodos	57
4.1- Intervenciones para una buena práctica	
4.1.1 – Construcción de una plaza móvil: el carrito ultraligero	58
4.1.2 – Las Trazas como Invención: producción artística en una mesa camilla de ganchillo	64
4.2- Escultura “ de cómo hacer ganchillo con el territorio”	
4.2.1 – Conceptos en red para una escultura: lugar, experiencia y emoción	78
4.2.2 – Descripción proyecto	81
4.2.3 – Ejecución y presupuesto	93
V - Discusión	97
VI - Conclusiones	101
VII- Fuentes de documentación	103

Resumen

Este proyecto se articula en una red de intervenciones sobre un territorio específico, Mediano, con una historia singular de aniquilación y supervivencia, que lo ha configurado como un lugar fragmentado: por una parte, un pueblo borrado bajo un pantano del que tan sólo emerge la parte superior de la torre de iglesia y, por otra, unas cuantas casas dispersas de los vecinos que decidieron no marchar de su lugar de sentido.

En este territorio marcado por la ausencia, donde la densidad de la memoria y de las emociones es de especial relevancia, y donde la falta de un lugar común que construya la identidad de pueblo indica todavía la precariedad de su subsistencia como colectivo, se crean tres intervenciones, a saber: dos propuestas de acción con objetos singulares para activar nuevas situaciones y experiencias: el carrito ultraligero cuya función es la de actuar de plaza móvil al poner en relación las vidas, memorias y proyectos de sus vecinos, y una segunda que recupera intermitentemente el lecho del antiguo pueblo como espacio de vida, a través de una mesa camilla de ganchillo que funciona como centro lúdico de producción cultural y de este modo otorga un valor de uso desde el presente a un territorio que hasta ahora sólo es recuerdo y vacío. A estas acciones que necesitan de la complicidad del contexto humano que atraviesan, se le suma una escultura que abre un lugar de encuentro desde su emplazamiento, en el que se conectan dos espacios y dos tiempos de Mediano hasta ahora discontinuos: un pasado sólo mutilado en relación a su patrimonio material y un presente que lucha por consolidar su legítima identidad como pueblo.

Palabras clave: lugar, experiencia, emoción, memoria, espacio rural, intervenciones de arte .

Abstract

This project is articulated in a network of interventions on a specific territory, Mediano, which has formed it as a fragmented place: on one hand a small town erased under a reservoir, for other one, a few dispersed houses of the neighbors who decided not to go away from his place of sense.

In this territory marked by the absence, where the density of the memory and of the emotions have an special relevancy, and where there is not a common place that constructs their identity, this project propose two actions with singular objects to activate new situations and experiences: an ultralight cart with a similar function than a mobile square because it put in relation the lives, memories and projects of his neighbors, and another one that happens in the old town place and change it as space of life around a crochet work table that works like a center of cultural production. To these interventions that they need the complicity of the human context that they cross, there adds a sculpture that opens a place of meeting from his emplacement that connects two spaces and two times of Mediano, till now discontinuous: a past only eliminated in his material heritage and a present that fights to consolidate his identity as a town.

Key words: place, experience, emotion, memory, , rural space, art interventions.

I - Introducción

Desde que la escultura ha expandido su práctica del objeto al espacio¹ se ha podido ocupar de nociones más allá de las estrictamente representativas o simbólicas. La construcción de lugares desde perspectivas que amplían los propósitos utilitaristas básicos es un campo de acción que permite el ámbito donde se ocurre este proyecto.

El objetivo de este Trabajo Fin de Master (en adelante TFM) es el de la realización de una red de intervenciones en un territorio específico y singular como es el pantano de Mediano, un pueblo de Pirineo Oscense que fue anegado por las aguas cuando sus habitantes todavía vivían en él. Además de la tragedia que esto supuso, esta acción y su proceso de gestación impidieron la existencia de un lugar alternativo y digno en el que fuera posible continuar desarrollando la vida. El resultado de todo esto es todavía patente hoy ya que apenas unas pocas familias optaron por no abandonar el lugar, levantado algunas casas dispersas a lo largo de la carretera nacional próxima al antiguo pueblo.

Como el propósito de partida del proyecto es el de dibujar un territorio física y simbólicamente borrado, el proyecto está orientado hacia la invención de lugares de reencuentro, necesarios desde el punto de vista de los sistemas emocionales, de las memorias, de los cuerpos, de las identidades y de las experiencias, es decir, desde los sistemas de vida que se reinventan. Para ello se proponen intervenciones que actúen como nexo entre el pueblo desaparecido y el actual, con el propósito de integrar ambos espacios y tiempos, y para dar consistencia a la identidad, a la memoria y a la realidad del “Mediano” de hoy.

¹ KRAUSS, R. (1979). *La escultura en su campo expandido*. Barcelona. Kairós. 1979.

Como una herramienta más del proceso de creación me he servido de la metáfora del ganchillo, ya que mis recuerdos de Mediano se dibujan con la imagen de mi abuela María² tejiendo ganchillo en silencio a lo largo de sus últimos 20 años de vida debido a una enfermedad que le había impedido el habla.

La idea del tejido me ha permitido acercarme a los hilos de la memoria de una historia que se evitó durante décadas, y también de los nudos de las emociones que han mantenido conectados a los habitantes con su lugar. El tejido es una trama flexible que forma un todo continuo, cohesionado y manejable, estas cualidades trazan la intención del proyecto, su forma material, su forma emocional y también su forma simbólica.

La línea de investigación en la que se encuentra este TFM; “Escultura y entorno: relación de la escultura con el entorno espacial y el entorno social”, permite reflexionar sobre las interacciones entre los lugares y los cuerpos entendidos como sistemas sensibles, que han sido marcados por el territorio y la memoria, en un proceso de sus vidas dentro de un entorno donde se visibiliza que la experiencia del lugar no es tan sólo física sino también cultural, intelectual y emocional. Es en este sentido en el que Halbwachs trata de la consistencia y cualidad de los vínculos entre las personas y el lugar en el que han habitado:

“ Si entre las casas, las calles y los grupos de sus habitantes no existiera más que una relación accidental y de corta duración, los hombres podrían destruir sus viviendas, su barrio, su ciudad, y reconstruir en el mismo lugar una diferente, siguiendo una idea diversa: pero si las piedras se dejan transportar, no es tan fácil modificar las relaciones que se han establecido entre las piedras y los hombres. Cuando un grupo vive durante mucho tiempo en un emplazamiento adaptado a sus costumbres, no sólo sus movimientos, sino sus pensamientos son regidos por la sucesión de imágenes materiales que representan los objetos exteriores. Al transformar el medio construido las piedras y los materiales no opondrían resistencia, no así los grupos que lo habitan”³.

² María Senz., Mediano 1909 - Mediano 1989.

³ HALBWACHS, M. (1950). *Fragmentos de la memoria colectiva*. En <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>. (consultado el 20/12/2010).

Como marco para este propósito se trabaja desde la noción de la práctica artística como instrumento para activar situaciones y lugares, una matriz de interacciones desde lo común⁴ donde las intervenciones se generan desde el contexto real y humano en una red donde el artista es un productor más.

También es necesario subrayar que el proyecto se desarrolla en un entorno natural, en un paisaje agredido, definido hoy por la presencia y la huella de un pantano que ha construido un “otro lugar”, un entorno marcado por el agua que sumerge, en silencio también, los restos del antiguo pueblo sin ofrecer un espacio para aquello que lo habitó y que le pertenecía.

El TFM trabaja desde la hipótesis de que las prácticas artísticas pueden crear espacios de vivencias que tejen y reconstruyen un territorio físico y simbólico, a través de situaciones que generen experiencias, sucesos singulares y realidades nuevas, así como la libre circulación y adhesión de emociones e ideas. De este modo se puede visibilizar la historia que ha dado forma a este territorio sobreexplotado y ninguneado, y lo hace con un proyecto que la interpreta y que ofrece una respuesta artística para reajustar una situación real con una red de intervenciones que inciden directamente sobre el objeto de estudio y creación; el entorno físico y humano del pantano de Mediano.



1- Cartel en el camino antiguo de Mediano.

Este TFM quiere entonces cooperar en la rehabilitación de este territorio, ya que: “pensamos desde lo que recordamos. Si no tenemos memoria, serán otros quienes nos piensen”⁵.

⁴ ARDENNE, P. (2002). Un arte contextual. Murcia. CENDEAC.

⁵ SILVA, LORENZO. (2011). “El bloc del cartero”. XLSemanal. Nº 1.240. Suplemento cultural de ABC del 31 de julio. Pág. 6.

Los lugares que no están no son sólo aquellos que han desaparecido , lo que sería un motivo para realizar una intervención única y monumental que condensase la memoria de un abuso, o que rindiese homenaje a los que se quedaron manteniendo de algún modo la presencia de un pueblo. También son lugares que faltan aquellos que se necesitan para un nuevo escenario de vida y es aquí de donde parte el planteamiento de este proyecto en red con soportes y dinámicas distintas que convergen en el propósito de dar cuerpo e identidad a un lugar semiborrado y construir lugares desde el presente. Es por eso que la necesidad de la que surge el proyecto es doble, por una parte la de visibilizar y asimilar una historia particular, y por otra la de incorporarla como motor para un nuevo proceso de desarrollo del pueblo.

La intención general del proyecto que se suma a la actual voluntad existente de nutrir las memorias, es pues la de provocar esa red de lugares de distinto carácter, móviles, efímeros y físicos, que actúan todos ellos como espacios de encuentro y de posibilidad para tejer nuevas relaciones entre el territorio y sus gentes. Al ser esta una intervención específica en un lugar singular, la capacidad de crear vínculos responsables con lo real ha sido especialmente valorada. Por eso el conocer, comprender e interpretar este lugar colectivo como algo no ajeno a la práctica artística está en la base de todo el proyecto.

En el segundo capítulo el territorio de Mediano sitúa los puntos de partida para el estudio de las tres variables que se conectan en este texto, el lugar, la emoción y la experiencia como las claves que articulan un mapa para habitar el espacio y para crear un lugar.

Tratar el sistema de nodos que atraviesa el mundo físico, esto es, los hábitos, las experiencias, las memorias, permite destacar el valor activo de las emociones como lugar de confluencia de todos ellos.

El tercer capítulo se abre con una suma de miradas que quiere aproximarse al estudio del lugar desde las prácticas artísticas, analizando sus ideas, sus propuestas y aportaciones, que establecen un mapa de posibilidades heterogéneo e innovador de las diferentes nociones de lugar.

A estos referentes se les suman otros de tipo histórico, técnico y material, que complementan la crónica de esta investigación documental.

En el siguiente capítulo se describe el proyecto en red del TFM, desde las acciones para activar situaciones a través de la trama de lo común, hasta la escultura de un lugar, un sistema de intervenciones cuyo objetivo es no imponer sino proponer, desde modos de hacer que pasan siempre por poner en relación a todos los agentes involucrados en él.

En el capítulo de Discusión se subraya el marco conceptual, sus límites y la posición de la autora en relación al proyecto. Como conclusiones se destaca la noción de lugar como habitación de sentido y forma, que aquí se encuentra en un contexto rural donde la naturaleza no se puede entender como relato mítico sino como un espacio para la vida y por lo tanto sujeto a las tensiones de desarrollo que hacen de la construcción de un lugar un sistema de equilibrios para la sostenibilidad de lo humano, en sus aspectos tanto materiales como inmateriales.

Las fuentes documentales, después de una bibliografía general, se organizan según los tipos de publicación, que en el caso de los documentos electrónicos lo hacen según autores con la excepción de entradas puntuales con algún tema relevante .

II – Naturaleza del lugar, de la experiencia y de la emoción a través del territorio de Mediano.

Para vincular el lugar y la emoción es necesario hacer un recorrido por los sucesos y las experiencias que en él se viven y que conforman la naturaleza de ambos.

Mediano describe una situación en la que se aprecia con claridad la amplitud de la noción de lugar, que tiene unas cualidades físicas determinadas y tiene también adheridas unas formas emotivas y simbólicas propias, lo que permite tratar el lugar como un sistema de relaciones pautado por las experiencias y los hábitos que se construyen en referencia a un ámbito físico. Un pueblo es un lugar para estos vínculos que definen modos de vivir y que cobran forma alrededor de los espacios donde se alojan las costumbres, lo conocido y lo compartido por el colectivo. De este modo se puede pensar el lugar como el espacio de vida desde el que se trazan los mapas del mundo individuales y sociales.

Un lugar, un pueblo, es también un ámbito de pertenencia donde se pueden proyectar las vidas con un vínculo firme. Tratar el lugar como sistema facilita entenderlo como un conjunto definido por estas interrelaciones heterogéneas en el que el todo es más que la suma de sus partes debido a las dinámicas singulares que genera y que en él se despliegan.

1.1– el contexto geográfico, histórico y socioeconómico del pueblo de Mediano.

Mediano es un pueblo que ha sido determinado desde una singular complicidad entre factores geográficos, económicos, políticos e históricos. El emplazamiento del antiguo pueblo junto al río Cinca y muy próximo al desfiladero del Entremón lo situó en un punto geográfico estratégico dentro de los planes de desarrollo económico de la España rural, que necesitaba fuentes de energía de mayor envergadura para su conversión en un país industrial característico del siglo XX.

En el primer proyecto de la presa que fue aprobado en 1915 no se plantea la desaparición del pueblo. Pero tras la Guerra Civil el contexto ideológico, social y económico del país cambia profundamente. Esto permite que a pesar de la lucha mantenida para no perder las casas y las tierras, sea en 1965 cuando se aprueba la recrecida definitiva del pantano de Mediano, que lo condena a su desaparición, es decir, en otras palabras “Mediano sólo dejó de ser útil cuando la presa estuvo finalizada”⁶.

Antonio Lamúa Broto⁷, vecino de la comarca y abuelo mío, defendía la opinión de que Mediano fue una muestra de laboratorio de la España del siglo XX, un territorio fundamentalmente rural que recibió un fuerte impacto laboral, económico y social con la llegada de los trabajadores para la construcción de la presa, muchos de ellos presos políticos y represaliados, lo que provocó tensiones políticas y laborales en el contexto de control y vigilancia propio del régimen franquista. La historia de aniquilación y supervivencia de Mediano tiene una fecha clave, el 29 de abril de 1969 día en el que fue inundado el pueblo cuando todavía sus habitantes vivían en él. Esto desencadenó una situación trágica en la que los vecinos debieron escapar para salvar sus vidas, abandonando sus casas sin un lugar alternativo al que llegar. Algunos vecinos vieron sus muebles flotar en las aguas del pantano durante meses.

En el marco de la dictadura franquista primero se obvió lo ocurrido para luego desactivar la verdad de los hechos al manipular su información



pública en los medios. Unos hechos que se desarrollaron gracias al aparato de represión y sometimiento propio de este régimen totalitario que se implanta a través del abuso de poder como estrategia político- social.

2 - Lo que quedó de Mediano: un campo de batalla. Fotografía del archivo de José Gracia.

14

⁶SABIO ALCUTEN, A. (2010). “La historia ahogada: el siglo XX en Mediano”. En CAMPO, B. CORTINA, M. OTAL, B. PESQUE, JM. *Mediano, la memoria ahogada*. Diputación de Huesca. P.52.

⁷ Boltaña, Huesca, 1911- Barcelona, 1999.

Después de lo sucedido apenas unas pocas casas de antiguos vecinos se levantaron a lo largo de la carretera nacional. Mediano no desapareció del todo, la permanencia en los márgenes del pantano fue el primer acto de resistencia al olvido, pero en gran medida se convirtió en un lugar imaginario hecho de casas dispersas, susurros y la torre de iglesia en medio del pantano, profundamente anclada al territorio por su ubicación sobre un sinclinal de piedra calcárea que permitió su pervivencia a pesar de los numerosos actos de destrucción que se desencadenaron después, esta torre es por lo tanto testimonio mudo de la memoria pertinente de una historia borrada.

1.1.1- El concepto de espacio y su relación con el lugar

Para estudiar la noción de lugar se han de considerar las ideas sobre el espacio que a él se le adhieren. Hasta ahora han provenido en gran medida del campo de la filosofía y de la ciencia, porque no es hasta finales del siglo XIX cuando es tratado de modo explícito como objeto de estudio en el arte y la arquitectura⁸. El espacio tiene pues una larga tradición como noción abstracta, desde Aristóteles que lo definió regido por la medida y el orden, pasando por Newton y su espacio absoluto contenedor de todo lo material, hasta Einstein que describe un “campo” de cuatro dimensiones, las tres dimensiones del espacio cartesiano a las que se le incorpora la variable tiempo. Así mismo Kant afirma que el espacio no es un concepto empírico sacado de la experiencia, sino que es “intuitivo”, y como no es un dato perceptible por los sentidos pertenece al ámbito del pensamiento.

Sin embargo en el arte este espacio infinito, homogéneo, continuo, isótropo, matemático, medible e inerte no es el espacio donde suceden las cosas, en el arte, el espacio en el que se trabaja es el espacio vivencial, aquel en el

⁸ MADERUELO, J. (2008). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid. Akal.P.26.

que es posible la percepción sensorial, no como peligro de error intelectual sino como motor de vida. Frente al espacio abstracto, el arte ocupa el espacio de la experiencia; frente a la trama cartesiana vacía, el arte necesita de lo sensible, de la presencia material; frente al concepto de espacio abstracto e inmutable, el arte propone lo tangible, lo concreto, lo diverso y lo real.

Es en el marco fluctuante de la experiencia donde se crean y viven las obras del arte;

“las categorías del espacio que manejamos desde la estética y el arte dependen de otro tipo de factores de carácter emotivo, existencial, formal y material (...) hablamos de espacio en términos de lugar, sitio, enclave y entorno”⁹

El espacio entonces se puede interpretar como un intervalo de posibilidad que si se activa deviene lugar, un impulso que sólo puede surgir desde el hombre. En este sentido es interesante la noción de Heidegger que pone en relación el espacio y el ser humano:

“El cuerpo humano (...) no es un mero objeto, no ocupa simplemente un lugar en el espacio, sino que está en relación con los otros objetos y espacios, es un *ser en el mundo*”¹⁰.

Entonces el lugar es el objeto de estudio si tratamos no de un espacio infinito sino de uno particular y tangible, un espacio de la experiencia, sensible. Una aproximación para su comprensión que evita definir qué es el espacio en si mismo, como si fuera posible pensarlo como algo ajeno y exterior al hombre, a sus capacidades, a su experiencia, y a sus marcos ideológicos; y lo hace desde la noción de lugar entendido como un espacio para la vida, lo que orienta esta investigación hacia el concepto de lugar como relación.

⁹ *Ibidem*. P.13.

¹⁰ HEIDEGGER, M. (2003). “Observaciones relativas al arte- la plástica- el espacio. El arte y el espacio”. Pamplona. Universidad pública de Navarra. En MADERUELO, J. Op. Cit. P. 14.

1.1.2 condiciones para que el lugar sea habitable

El lugar siempre tiene como núcleo la vida de las gentes que se articulan con él, es decir el lugar es el contenedor de lo humano, la habitación colectiva de sentido y de forma.

El pueblo de Mediano era como cualquier pueblo la suma integrada de lugares colectivos, de hábitos precisos y de memorias específicas. Era pues un lugar para la vida y por lo tanto un territorio donde anclar las emociones.



3 - Mediano antes de la inundación.



4 - Pantano y torre: Mediano hoy.

Mediano hoy son unas cuantas casas dispersas unidas por un recuerdo tenaz. Los márgenes del pantano, la carretera, los caminos, el reciente Centro Social y sus vecinos son la marca de su presencia. El espacio común de mayor envergadura colectiva es virtual, la página de facebook de La Torre, donde están conectadas cerca de 800 personas.

El lugar como espacio para la vida se genera desde un determinado contexto que es el que le otorga su identidad como consecuencia del equilibrio singular entre las condiciones sociales, económicas, físicas y culturales, necesarias para habitarlo.

Cuando a este sistema de lo humano se le despoja de la autoridad y la capacidad para tomar las decisiones relativas a su pervivencia como colectivo y el lugar empieza a ser transformado en un objeto para el

intercambio de fines utilitaristas externos, ese lugar ya ha empezado a deshumanizarse y por lo tanto a ser otro, en una deriva que en el caso de Mediano termina con su disolución física.

1.1.2.1- el paisaje como una condición física e ideológica

“Todos Lo esperamos (...) sea en las verdes colinas donde pastores puros como ángeles se dejan llevar por el embrujo de los cipreses de los cementerios...”¹¹

Es importante destacar uno de los condicionantes específicos del entorno de Mediano en el que se desarrolla este proyecto: el medio natural, una situación geográfica que fue clave en el desarrollo de los acontecimientos. Señalar también que el Pirineo Oscense compartía con una gran parte del país su carácter rural, con unas infraestructuras y comunicaciones viales precarias que favorecían el aislamiento.

Cualquier medio natural tiene muchos significados adheridos, por lo que se asume que todo paisaje es siempre una construcción cultural:

“ (el paisaje) no es un lugar físico, sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir de un lugar”¹²

El medio natural es por lo tanto un medio cultural, pero que muchas veces sitúa a esa naturaleza en el ámbito de los mitos, en un paraíso de los ideales de lo genuino y de lo esencial, un reducto del proyecto original de la creación, allí donde todavía es posible la inocencia. Se nutren así las nociones de lo pintoresco y de lo sublime junto a otras ideas que sorprendentemente las contradicen, como la de la naturaleza como el escenario de lo salvaje y epicentro original de muchos miedos, porque:

¹¹ PAMUK, O. (2006). *El libro negro*. Madrid. Punto de Lectura – Santillana. P.217.

¹² MADERUELO, J. (1997). *Actas, El Paisaje, Arte y Naturaleza*. Huesca. 1996. Huesca. Diputación de Huesca. P.10.

“...desde Descartes pensamos contra natura, convencidos de que nuestra misión es dominarla, someterla, conquistarla...”¹³

Esta mirada paradójica tan característica de la cultura occidental demuestra sin embargo un nexo común, en ambos casos la naturaleza es algo exterior cuando no opuesto al ser humano, un ámbito ajeno, y que además, también puede instrumentalizarse y convertirse en otro recurso sin más, en un objeto inerte y por lo tanto productivo.

Esa distancia construida entre la naturaleza y el ser humano, que mide la supuesta superioridad de éste último, muestra como las nociones del paisaje se articulan siempre desde el conjunto de ideas, valores y conocimientos que el hombre tiene a lo largo del tiempo en los diferentes contextos, entonces podemos decir que los relatos sobre lo natural tratan más de las proyecciones que sobre ella se realizan que de la naturaleza misma. En cualquier caso, el paisaje deviene un acumulador o totalizador histórico cuya integración de significados lo definen como un lugar antropológico¹⁴.

Entonces un paisaje entendido como “sistema dinámico donde poder establecer un sistema de reciprocidad con el ser humano, fuera de la doctrina romántica del lugar puro y desnudo”¹⁵ es una consideración oportuna para disminuir esa carga literaria y conceptual, y hacer una interpretación más acorde con la realidad, que nos muestra al medio natural como un lugar donde el conflicto también sucede, y donde el equilibrio del sistema es puesto en juego constantemente con o sin la mediación directa o consciente de la intervención humana. Es decir el medio natural es un medio cultural y sobre todo un medio de vida.

¹³ MORIN, E. (1973). “Le paradigme perdu: la nature humaine” Seuil. París. 1973. En DE LAS RIVAS, JI. (1997). “La naturaleza en la ciudad- región: Paisaje artificio y lugar”. En MADERUELO J. Op. Cit. P. 175.

¹⁴ AUGUÉ, M. (2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona. Gedisa.

¹⁵ ARDENNE, P. (2006). *Op. Cit.*

1.1.2.2- las condiciones económicas y la sostenibilidad

Si aceptamos entonces que el paisaje no es sólo aquello que es objeto de contemplación sino que es un lugar en el que la vida se desarrolla, podemos englobar al territorio como un conjunto de factores muy diversos que hacen que el paisaje sea aquello que marca al ser humano y que a su vez es marcado por él. En este caso no se puede infravalorar la profunda relación de dependencia para la subsistencia que el ser humano mantiene con ese entorno natural, esta economía es uno de los factores clave que los conecta a ambos y que en el mundo actual muchas veces determina que no sea el lugar el que logre mantener sus características naturales propias sino que sean precisamente éstas las que provoquen su explotación y destrucción. El siglo XXI está aportando la visibilización plena de este conflicto en el que el uso y abuso de lo tecnológico dentro del paradigma dominante de la rentabilidad económica, está redefiniendo la sostenibilidad del planeta y el impacto de la especie humana sobre él. Tragedias como el tsunami de Japón en marzo de 2011 demuestran de nuevo los límites de esta visión reduccionista del mundo¹⁶.

Mediano es un entorno natural manipulado, un paisaje agredido por la implantación de un pantano que ha redefinido el medio, ahora determinado por el gran volumen de agua que sumerge en silencio los restos del antiguo pueblo y sus medios de vida, los campos y los huertos. Una planificación del territorio que priorizó otros valores por encima de la sostenibilidad de la vida de un pueblo, una decisión que probablemente hoy en día sería muy diferente. El territorio de Mediano es un espacio difuso en un medio natural alterado que ha pagado un precio muy alto a cambio de una inversión económica y social nula, y que es consecuencia de un sistema de valores que en las últimas décadas está anunciando sus fisuras y con ello la obligación de su transformación, a través de protocolos que asuman los límites de este desarrollo acéfalo y voraz para poder llegar a inaugurar una nueva fase de madurez tecnológica.

¹⁶ MENDEZ R. (2011). "Qué está fallando". *Domingo - El País*. 17-04- 2011. P. 2-3. (Anexo 1).

1.1.2.3- las condiciones socioculturales como las señales del sistema

Para finalizar el estudio del contexto geográfico, histórico y socioeconómico del pueblo de Mediano y el consiguiente análisis sobre las condiciones que hacen el lugar habitable se destaca la línea que estructura esta noción de lugar como espacio para la vida, como estructura social de consenso, y por lo tanto como contenedor de lo humano:

“todos los lugares son culturales (...) Se establece una relación de pertenencia entre sujeto y lugar. El lugar no es el espacio que nos pertenece, sino aquél al que nosotros pertenecemos. Así, el lugar imprime carácter al sujeto: sus condicionantes, sus tropismos, marcan a quien es poseído por un lugar. El carácter de las personas que habitan un lugar viene inducido por las condiciones físicas, geográficas, climáticas, topológicas y emocionales del mismo. De igual manera, cada lugar reclama a los sujetos que le pertenecen unas acciones concretas y específicas sobre él, unas actuaciones que mantengan su carácter, para seguir siendo un lugar”¹⁷.

Es decir, habitar un lugar significa construir una relación de complicidad con ese lugar, una relación sostenible que supone un sistema de equilibrio entre factores heterogéneos; materiales, humanos e ideológicos.

Para conjugar este verbo, habitar, es necesario una coordinación proporcionada y armónica de las condiciones que la hacen posible, lo que supone que el cubrir las necesidades materiales sea una condición necesaria pero no suficiente, porque habitar también significa trabar un cuerpo cultural significativo que inevitablemente proyecta el mundo emocional al que va asociado. Es por esto que hablar del lugar habitable supone hacerlo de sus formas materiales y también de las simbólicas y de las emocionales, en una combinación del patrimonio material e inmaterial que es imposible disociar sin caer en una falsa simplificación.

¹⁷ MADERUELO, J. Op. Cit. P. 17- 18.

Por otra parte este juego de equilibrios que es el habitar se puede observar a diferentes escalas y en distintas proporciones, la estrictamente geográfica, la propia de un pueblo o la de una escultura en su entorno. Y es por esto por lo que el proyecto del TFM se imbrica detenidamente en su contexto para evitar una intervención ausente o indiferente a las cualidades de su lugar, y lo hace desde una actitud muy próxima a la definida por las palabras de Siah Armajani:

“ La escultura pública no debe de intimidar, asaltar ni controlar al público. Debe de favorecer el lugar en el que se encuentra”

Y favorecer el lugar supone conocer y cooperar con el territorio que es el que le da el sentido.

1.2 - La experiencia de Mediano como un dispositivo de transformación de un lugar

Si tal y como se dice en el capítulo anterior el lugar es esa habitación colectiva de sentido y de forma a la que se pertenece y que nos pertenece, también es un ámbito profundamente relacionado con otro vínculo imprescindible, el tiempo¹⁸, que en su sucesión permanente permite el despliegue de las experiencias desde las que se construye, se asienta y se vive el lugar. El lugar también se hace desde el tiempo que pasa y que arrastra con él el depósito de los sucesos que de este modo tienen su oportunidad de ser. Para hacer un lugar se necesita un tiempo que igual que lo modela lo transforma. Para entender el lugar como proceso es necesario comprender entonces el sentido del tiempo que está en él y en su vivencia. Estar en un lugar, entablar empatía, sólo es posible si se hace en el tiempo, en sus ritmos, sus repeticiones y sus variaciones, un tiempo que termina por estabilizarse en el espacio¹⁹ y que va cargándolo de sentido.

22

¹⁸ “ Pues que el tiempo es, tan diversamente de lo que se ha dicho, lo que no nos abandona. Nos sostiene, nos envuelve.” ZAMBRANO, M. (1955). *El Hombre y lo divino*. Madrid. Fondo de Cultura económica.

¹⁹ HALBWACHS, M. O p.Cit.

Esta experiencia del lugar que se desarrolla pues en el tiempo, nace desde y para el lugar, a través de la creación de las relaciones que traman las vidas cotidianas y es desde estas experiencias desde las que se conforma definitivamente el lugar como un sistema de interacciones en el que el hombre pone en práctica sus capacidades aprehensivas e intelectivas e inevitablemente emocionales.

“ Es la experiencia quien define el carácter y las condiciones del espacio, configurando la capacidad perceptiva de él (...) pero ese espacio de la experiencia, aquel en el que nos movemos sin ayuda de conceptos filosóficos, matemáticos o físicos, no por suponerlo “real” y cotidiano resulta menos complejo y desconocido”²⁰.

Es precisamente su estudio, el análisis de aquello en lo que estamos inmersos, lo que en este epígrafe se quiere tratar.

Cuando Alberto Sabio Alcutén trata de la historia de Mediano escribe:

“ La vida pública giraba en torno al edificio que hacía las veces de escuela y de ayuntamiento (...) Allí se administraba y se debatía la vida del municipio (...) y la antigua plaza de Mediano, hoy bajo las aguas, reunía cuatro elementos típicos: el árbol, los bancos o *pedriños* donde sentarse y entablar amable conversación, la fuente y la cruz votiva”²¹.

Un relato que fue realidad y que ahora sólo es memoria pero que en ambos casos tienen algo en común, la imagen de las vidas de sus moradores cuya estructura se compone desde una relación significativa con la forma de su espacio físico.

La relación de la experiencia con el lugar es tratada por E.T. Hall cuando afirma que:

²⁰ MADERUELO, J. Op. Cit. P. 13.

²¹ SABIO ALCUTEN, A. Op. Cit. P. 23

“nada se experimenta sin una referencia espacial (...) todos los actos están situados en espacios especiales y comprenden la experiencia espacial en sí”²².

Decir que la experiencia no existe sin una referencia espacial puede pasar desapercibido desde su absoluta obviedad pero es precisamente por eso por lo que es importante subrayarlo.

Kevin Lynch investiga precisamente este proceso de construcción de la imagen de un lugar en relación a sus habitantes y a la experiencia que en él se despliega, a través de la trama de espacios y objetos que lo constituyen.

En su análisis K. Lynch²³ afirma que parece haber una imagen pública de cada entorno urbano que es la superposición de muchas imágenes individuales sobre una realidad física determinada. Considera que esta imagen ambiental es el resultado de un proceso de interacción entre el observador y el medio, en el que mientras éste último sugiere distinciones y relaciones, es el observador el que las escoge, las organiza y las dota de significado. De este modo si bien es cierto que cada individuo crea y lleva su propia imagen, hay coincidencias fundamentales entre los miembros de un grupo, lo que da lugar a las imágenes colectivas, representaciones comunes de una identidad, estructura y significado, es decir el reconocimiento como entidad propia surge de una determinada relación espacial que contiene significados prácticos y emotivos.

También afirma que nada se experimenta en sí mismo sino que se hace siempre en relación a otras cosas, por lo que la vivencia de ese espacio es una secuencia de acontecimientos que llevan el recuerdo de experiencias anteriores. De este modo establecemos los vínculos con los referentes espaciales nutridos por los recuerdos y los significados.

Las personas en esa estructura no son espectadores sino actores que comparten un escenario, donde la percepción del medio no es continua sino

24

²² HALL, E. T. (1978). “Arte, espacio y Experiencia humana”. En KEPES, G. (coord.). *El Arte del Ambiente*. Buenos Aires. Ed. Víctor Leru. P. 48.

²³ LYNCH, K. (1959). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires. Ed. Infinito.

parcial y fragmentaria, pero no así la acción de los sentidos que se combinan para dibujar un conjunto de imágenes superpuestas e interrelacionadas, ocasionalmente cambiantes según el actor, el punto de vista o la estación del año. En ellas un objeto físico es la forma, pauta o estructura que facilita una imagen mental identificable que estructura el mundo perceptivo, de modo que se experimenta esa organización compleja como una totalidad cuyas partes están relativamente fijadas y dependen entre sí.

En definitiva la imagen del lugar de la que nos habla K. Lynch siempre se traza desde su vivencia, desde su percepción y su práctica, es decir, si no hay experiencia no existe esa imagen del lugar, construida a lo largo del tiempo con el conjunto de significados prácticos y emotivos de todos y cada uno de sus habitantes.

Al mismo tiempo, si “espaciar significa rozar, hacer sitio libre”²⁴, el espacio es aquello que oscila ante la presencia del cuerpo humano, y la experiencia es entonces el sistema de resonancias entre el espacio y el cuerpo, y si como decíamos en el segundo capítulo “ el hombre da lugar al espacio”²⁵, esto lo hace al tomar conciencia de él, al percibirlo, aprehenderlo y vivirlo o sea interpretarlo. Y esto no ocurre sólo a través de la percepción sensorial, sino que supone también una actividad de proyección donde actúan la memoria, el conocimiento, la imaginación y la emotividad en una red de sentidos que se cruzan.

Una aprehensión y una percepción del entorno que como nos dice Classen²⁶ es siempre multisensorial, está modelada culturalmente y por lo tanto toda ella es materia de experiencia y recuerdo.

Entender el lugar y el cuerpo como sistemas sensibles permite enfocar su estudio en las interrelaciones que fluyen y se consolidan entre ambos, es

²⁴ HEIDEGGER, M. Op. cit.

²⁵ Ibidem.

²⁶ CLASSEN, C. (1993). *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. En . (consultado en noviembre 2010).

decir en la experiencia de nuevo, que necesita de la presencia del cuerpo humano como campo de juego para la vida, ya que él es el receptor y el emisor de las experiencias y emociones que transforman el entorno y que a su vez le construyen.

Así podemos decir para concluir que del mismo modo que según nos recuerda K. Lynch son los propios lugares los que provocan y dibujan las experiencias, también son las experiencias las que conforman el lugar, que en definitiva es también un cuerpo de hábitos compartidos, de memorias que se encuentran y de emociones que lo envuelven.

En el caso de Mediano, un pueblo junto a un río y junto a un desfiladero, el lugar devino otro desde el momento de la aprobación del primer plan del embalse: nuevas gentes; albañiles, capataces, administrativos, nuevas actividades y relaciones, nuevas casas, de repente campamentos de obreros, talleres; la vida de sus vecinos cambió en un proceso que podría estudiarse como una experiencia sociológica de transformación a partir de una decisión política de gestión del territorio.

1.2.1- las experiencias que dejan a un pueblo sin lugar

5 - Fiesta de los vecinos de Mediano celebrada en el pueblo de Samitier, 2010.



El proceso vivido por el pueblo de Mediano describe una situación en la que una de sus consecuencias se muestra en esta imagen de las fiestas del pueblo, fiestas que se realizan en otro pueblo vecino debido a que no hay en el Mediano actual un lugar para hacerla. Un pueblo sin lugar para la experiencia colectiva de la convivencia y de la alegría compartida.

El primer motivo que hace de este pueblo un lugar con una experiencia singular es la decisión estatal relativa a la gestión hidráulica del territorio, decisión que a la larga lo transformará irreversiblemente, cosa que empieza a ocurrir a partir de la aprobación del primer plan del pantano en 1915²⁷. Esto conlleva que a partir de ese momento se desencadenen una sucesión de cambios de los que por entonces aún se desconoce su alcance, y que determinarán que ya nada sea lo mismo. En noviembre de 1928 empiezan los trabajos para la realización del embalse y se asienta en el horizonte del pueblo un proyecto de gran envergadura que acabará por involucrar a la totalidad de sus habitantes. Un proyecto cargado siempre de cierta indefinición que irá cambiando según las sucesivas aprobaciones para su ampliación, la primera de ellas en 1935 y la segunda en la década de los 60. El siguiente cambio fue la incorporación de una población diferente con nuevas visiones del mundo, es decir, no sólo la de los pueblos cercanos sino la de otras provincias españolas y también de Portugal e Inglaterra. Un dato significativo es que entre 1920 y 1960, el 86% de las parejas que tuvieron niños eran foráneas. A todo ello se le suman acontecimientos inusuales en la zona como son los conflictos laborales por la huelga general de la construcción en 1935 y por los impagos a los trabajadores una vez declarada la Guerra Civil. Por ejemplo, el hecho de que Mediano hoy tenga el cementerio nuevo del arquitecto Regino Borobio, al que se trasladaron sólo la mayoría de las tumbas, y tras la inundación, los huesos de los restos que todavía habían quedado, está en relación directa con el paro de los trabajos de la presa durante la guerra:

“ era la mejor manera de solucionar el paro durante unos meses y evitar posibles extralimitaciones de los obreros si no se les proporcionaba faena, y hacerlo además a un precio asequible y con beneficio para el estado”²⁸.

²⁷SABIO ALCUTEN, A. Op. Cit. P. 21- 86.

²⁸ ACHE. (Diciembre 1936). “Mediano, Informe desde Monzón”. P.3. En SABIO ALCUTEN, A. Op. Cit. P.43.

Un hecho relevante como muestra de la gran densidad ideológica vivida en Mediano, aún incluso asumiendo la propia y natural correspondiente a las circunstancias políticas del país, son las asociaciones políticas y sindicales que se organizan entre los trabajadores; por ejemplo en 1936 el número de afiliados a la CNT es de unos 200, muy superior a la de los pueblos del entorno. Muchos de los trabajadores decidieron tomar las armas para defender la República en el frente de Aragón. No faltaron entre ellos los obreros que acabarían haciendo trabajos forzosos como presos políticos a partir de 1940. Una mano de obra que bajo el término *Redención de Penas por el Trabajo* resultaría un buen negocio para el Estado y para algunas empresas.

En 1965, con estas empresas hidroeléctricas fuertemente amparadas por la dictadura, se aprobó el segundo recencimiento que ahora sí suponía la inundación definitiva del pueblo, y mientras tanto se imponían unas indemnizaciones frente a las que la población se sintió injustamente tratada, impotente y en definitiva resignada frente al poder incontestable del régimen franquista.

Esta es la suma de experiencias que conformaron el intenso final de la vida de un pueblo, de su forma y de su contenido, y que habían logrado provocar, respecto a su más inmediato entorno, un salto cultural insólito, aunque de trágico desenlace: “la lógica mezcla de gentes (...) dio al viejo pueblo de Mediano un aire de cosmopolitismo, sobre todo si lo comparamos con otras localidades del entorno”²⁹.

Mediano fue por lo tanto un núcleo muy activo en acontecimientos y en flujos de ideas, dentro de un contexto histórico y político donde su ubicación geográfica en los Pirineos, frontera del régimen, provocó una situación excepcional que difícilmente se puede considerar ajena a su destino final.

²⁹ SABIO ALCUTEN, A. Op. Cit. P.51

1. 2. 2- La experiencia actual de sus habitantes

Estas experiencias únicas quizá expliquen el porque José María Campo Olivar³⁰, hijo del pueblo, considere que Mediano es un ejemplo claro del posibilismo radical que no admite una lectura cartesiana ni lineal, es decir, un lugar donde todo ha sido posible, desde la mayor incongruencia hasta lo sublime. Este análisis lejos de ser exagerado puede permitir comprender mucho mejor la heterodoxia del lugar y sus gentes.

Es a través de este proceso concreto de vivencias que marcan un antes y un después en las vidas de los que allí tuvieron su lugar, desde donde en la actualidad empiezan a desarrollarse algunas iniciativas colectivas; y esto se hace al cabo de 42 años en torno a los pocos vecinos del viejo Mediano que actualmente quedan pero también se hace gracias a la suma de fuerzas de lo que ya son dos generaciones que se conectan a un hecho fundacional en el que pueden compartir sus memorias, un estrategia que para Halwachcs³¹ es precisamente la que permite a un grupo tener conocimiento de si mismo.

Estas nuevas experiencias colectivas logran la construcción de un centro social y, en el año 2009 la instalación de la campana “Virgen de Monclús” de la torre de la iglesia del antiguo pueblo en una estructura prismática, todo ello junto a la carretera nacional. Sin embargo uno de sus momentos más decisivos como población ha sido la publicación en 2010 de un libro y un documental en el que por fin se difunde esta historia silenciada y con ella el propósito legítimo de obtener el reconocimiento público de su existencia como pueblo³².

³⁰ Entrevista en dicimembre de 2010.

³¹ HALBWACHS, M. (1950). *Op. Cit.* P.2.

³² En una entrevista en noviembre de 2010, B. Campo Olivar, que tenía 11 años cuando su pueblo fue anegado, defiende que la necesidad prioritaria hoy de Mediano es la de llegar a ser un pueblo.

En el libro- DVD “La Memoria Ahogada”³³ se narra la historia vivida desde sus protagonistas, con análisis realizados desde múltiples puntos de vista; el de la historia, la psiquiatría, la antropología, etc.... Con su publicación se libera una memoria y a un grupo humano al que el tiempo le ha permitido asumir “lo singular y único de una experiencia, para tornar más productiva a la memoria”³⁴, para poder trazar otras dinámicas que actúen como motor para el presente, y de este modo conseguir dos cosas: que “la memoria salga victoriosa en su combate contra la nada”³⁵ e incitar un proceso público de construcción de la memoria colectiva.

Dentro de estas iniciativas de reconocimiento en el presente, cabe destacar la singular propuesta de “El Cañizo”, restaurante del vecino pueblo de Ainsa, que ha creado un postre en el que se representa la forma de la torre de Mediano en un lecho de crema azul. Su ingestión va acompañada, además de con un pequeño libro de fotografías del lugar, de una banda sonora especial: la canción *La Dama del Lago*³⁶, cantada y compuesta por el grupo de música *La Ronda de Boltaña*.



6 - Plato creado en “ El Cañizo”.

Es precisamente al cierre de este TFM cuando se hace pública la voluntad política de declarar a la torre como Bien Catalogado del Patrimonio Cultural Aragonés³⁷, lo que ha sido objeto de satisfacción por lo que tiene de primer reconocimiento oficial del patrimonio del pueblo y por lo tanto de su identidad.

30

³³ CAMPO, B. CORTINA, M. OTAL, B. PESQUE, JM. Op. Cit. P.51.

³⁴ JELIN, E. (2001). “De qué hablamos cuando hablamos de memoria”. En *Los trabajos de la memoria*. España. Siglo XXI editores. P.13.

³⁵ TODOROV, T. (2000). “La memoria amenazada”. En *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós. P.8.

³⁶ en el anexo 2 se adjunta la letra de la canción publicada en CAMPO, B. CORTINA, M. OTAL, B. PESQUE, JM. Op. Cit. P. 123- 125.

³⁷ http://www.sobrarbe.com/descargas/informe_conjunto_hco_mediano_web.pdf

Es con estas acciones cuando se confirma que en un sistema colectivo los “sujetos no son receptores sino agentes sociales con capacidad de respuesta y transformación”³⁸ que necesitan materializar los sentidos del pasado, en una memoria colectiva múltiple en construcción que “se transforma a medida que es actualizada por los grupos que participan en ella: el pasado nunca es el mismo”³⁹, y si esto ha empezado a ocurrir indica que el impulso para su reinicio se ha producido por fin.

Un impulso que ha abierto un espacio de oportunidad para la conexión de memorias y sobre todo para la generación de los sentidos que articulen las identidades individuales y colectivas, y con ello también la continuidad entre el pasado y el presente en una red de significados necesarios. Con ello se rehabilita un lugar a través de nuevas prácticas de lo común que construyen sucesivos diálogos colectivos para un presente que ya empieza a asumir su historia y a permitir otras experiencias y relatos.

1.3 – Mediano como proyección sentimental, el lugar como generador de emociones.

Como ya se ha tratado el lugar es aquello con lo que se mantiene un diálogo permanente y esto posibilita que se generen correspondencias que hacen de “el lugar un espacio culturalmente afectivo”⁴⁰, que se cohesionan cuando se establece esa relación de pertenencia entre el territorio y sus habitantes en una trama de vínculos culturales. De este modo el lugar es también un ámbito que queda definido por esa identidad singular que aloja una red de nexos significativos a los que se adhieren un cuerpo de emociones determinado.

³⁸ JELIN, E. Op. Cit.

³⁹ HALBWACHS, M: op. cit. p.10.

⁴⁰ MADERUELO, J. Op. Cit. P. 17.

También se ha dicho ya que las experiencias no existen sin un referente espacial, y cada uno de los elementos del espacio corresponde a diferentes aspectos de la estructura de la vida:

“El espacio es fundamental a la memoria colectiva (...) la permanencia de una edificación significa para los interesados la permanencia de los recuerdos, porque en efecto, como se dice cotidianamente, “ las cosas traen recuerdos, frase que debe de entenderse literalmente”⁴¹.

Proyectamos las emociones sobre todo aquello que nos rodea y viceversa, es decir, lo que nos rodea nos interpela emocionalmente, los sentimientos están siempre en relación a una situación que tiene un escenario físico inconfundible, las emociones se condensan en los lugares, se adhieren a los espacios en los que han cobrado forma:

“sentidos y espacio se retroalimentan para formar el concepto de lugar: nuestros sentidos y las sensaciones percibidas por ellas crean lugares, y los lugares crean sensaciones que les dan sentido. Así, la capacidad de percibir y los sentimientos se funden.”⁴²

Es por eso que el sentimiento no desaparece cuando desaparecen los lugares, se podría decir que tan sólo cambian de estado, del estado físico al simbólico-emocional, donde la memoria y la imaginación comienzan a trabajar.

Tras la inundación, y durante muchos años, Mediano vivió como una proyección de si mismo, en el límite entre ser un lugar imaginario y no ser nada; en un sistema emocional denso y opaco, que delegaba en la presencia física constante de la torre en medio del agua la expresión de un dolor en silencio, y que como resistencia al olvido ofrecía la lealtad de algunos vecinos que se levantaban cada día en los márgenes del lugar que habían sido, apoyados también en el recuerdo sobreentendido de otros.

⁴¹ HALBWACHS, M. Op. Cit. P.3.

⁴² CANO SUÑEN, N. (2011). *Más Allá de la Vista: Paisajes con otros sentidos*. Universidad del País Vasco. Artículo que forma parte de la tesis doctoral de la autora todavía en proceso de elaboración. En http://cederul.unizar.es/docs/N_CANO_Mas_ala_de_la_vista.pdf. P. 5. (consultado febrero 2011)

Un exilio interior que sólo podía abrirse un tanto en la esfera de la intimidad, pero que el paso del tiempo ha permitido manifestar públicamente para conseguir reencontrarse en el exilio de todos, y de esta manera volver a reivindicar su identidad como pueblo para lograr rehabilitarse emocionalmente, como colectivo y sobre todo como sujetos.

1.3.1- Las emociones que pertenecen a un lugar

El lugar como sistema de vidas define implícitamente un ámbito limitado que aloja una identidad propia. Y ésta también interioriza una trama emotiva que teje a sus habitantes con el territorio que les proporciona la posibilidad de estar y ser:

“ cuando un espacio se ha diferenciado (...) es porque se ha producido una proyección sentimental por parte del ocupante o espectador que lo reconoce y lo nombra para distinguirlo de otros”

Es decir que del conjunto de valores en activo que construyen un lugar, es:

“a través de esta emotividad, de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico se hace paisaje, pueblo o paraje, se convierte en lugar”⁴³.

Detenerse en las emociones que pertenecen a un lugar significa entonces hablar de los sentimientos y de las sensaciones, de las experiencias sensibles que tienen como anclaje el mundo físico y que quedan grabadas de un modo invisible en ese lugar en el que se han producido, creando una forma emocional que es una parte fundamental de su carácter e identidad.

Así mismo esta adherencia emocional sitúa la percepción, la experiencia y las pautas que articulan los relatos cotidianos de las vidas, y por lo tanto también crea sus memorias. Entonces es ahora cuando se logra entender con mayor facilidad que “la memoria no es sólo responsable de nuestras

⁴³ MADERUELO, J. Op. Cit. P. 17.

convicciones sino también de nuestros sentimientos”⁴⁴. Esto es especialmente importante para comprender la relación entre el lugar y la emoción que aquí se estudia.

Ya que como se ha dicho si bien puede desaparecer la forma física de un lugar, no ocurre lo mismo con su forma emocional. Es más, cabe esperar que el desequilibrio del sistema producido por la ausencia de aquella altere irreversiblemente su forma simbólica, que así redimensione su naturaleza, abriendo más espacio para consolidar lo mejor de sí misma en un proceso de reajuste que facilite su asimilación como pérdida. No se puede pues infravalorar el poder del medio material porque:

“cuando cualquier suceso nos obliga a transportarnos a un nuevo medio material, antes de adaptarnos atravesamos por un periodo de incertidumbre, como si hubiéramos dejado atrás toda nuestra personalidad: esto es tan cierto como que las imágenes habituales del mundo exterior son inseparables de nuestro yo”⁴⁵.

Sin embargo este proceso es un sistema abierto a otras variables, no sólo la del tiempo que puede reequilibrar la intensidad de estos flujos de sentido, sino también a las variables que están en el origen de la pérdida y pueden condicionar profundamente la proyección sentimental sobre el lugar.

Un acto de violencia como puede ser el que te expulsan de la casa, de tu lugar de sentido, queda registrado como una experiencia fundacional de otro ciclo emocional en el que se habitará a partir de entonces, y que marcará una naturaleza distinta en las maneras de hacer y sentir. Sirva esto para enfocar la mirada al amplio espectro de reacciones posibles, entre las que se encuentran una necesidad de olvido gestionada de muy distintos modos. Por otra parte se contempla seriamente que “sin el olvido no existe la posibilidad de crear”⁴⁶. Si esto es así se podría hacer la siguiente analogía;

34

⁴⁴ TODOROV, T: op. cit. P.8.

⁴⁵ HALBWACHS, M: op. cit. p.10.

⁴⁶ CASSANI, GEORGIO ALBERTO. (2011). *Memoria, Deseo, Geometría, Compasión: los cuatro rostros de la ciudad contemporánea*. Barcelona “perdida” de Manuel Vazquez Montalbán. Conferencia en la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 17 de mayo.

si la memoria fuera materia, la perseverancia emergente de la vida demandaría temporalmente un espacio vacío en el que proseguir. En este sistema abierto donde la memoria es un recurso latente y por lo tanto es siempre el recuerdo su potencia para la acción:

“Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho (a la memoria) se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar”⁴⁷.

De esta manera una experiencia que tiene una posición central en la memoria y en las vidas de sus protagonistas siempre puede encontrar su espacio y su momento, en un proceso de conexión del sufrimiento subjetivo y aislado a una trama de nuevas prácticas que permitan crear un nuevo ámbito de vida, un lugar reinventado.

Que sin embargo en el caso que aquí se estudia tiene todavía otro atributo propio, y es el hecho de que ese lugar roto ha dejado sus huellas no sólo inmateriales sino también físicas. La torre quedó como símbolo, una imagen muda y aislada por el agua, que extiende un dominio de inaccesibilidad a su alrededor y que hace resonar un sentido ambiguo porque es la única marca en este paraje deshumanizado que resiste pero que precisamente señala el vacío. Cuando tras una larga sequía bajaba el nivel del pantano, se podía pasear por el antiguo pueblo;

“mi mujer aún siente. Porque vamos a casa y en la habitación que hemos dormido desde que nos casamos hasta la inundación, pues aún hay baldosas ahí; y también una bóveda debajo del agua que aún no ha tenido alma para derribarla. *Mira aquí dormíamos cuando...en este rincón...aún está ahí el arco de la puerta*”⁴⁸.

Una presencia tangible que ubicaba la memoria y los sentimientos para otorgar consistencia y verdad a una realidad ninguneada, que sin embargo aún no había tocado fondo:

⁴⁷ JELIN, E: Op. Cit. P. 15.

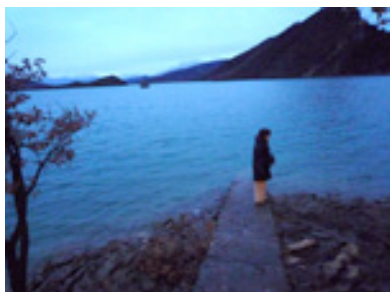
⁴⁸ Este testimonio lo recoge MAIRAL, GASPAR (1996), p.72. En SABIO ALCUTEN, A. Op. cit. P.91.

“la administración hidráulica decidió arrasar con todo vestigio que quedase para que no se pudiera identificar resto alguno, esto para mí y para muchos vecinos fue un acto terriblemente doloroso, porque el mal ya estaba hecho, era el tiro de gracia definitivo”⁴⁹.

Como nos recuerda Halwachs, la memoria colectiva siempre se apoya en imágenes. El hecho de que el pueblo fuera destruido tres veces, la primera con la inundación, la segunda con las prácticas militares de los COE, que en “operación especial” dinamitaron también la ermita románica de la Virgen de Monclús, lugar habitual de las procesiones del pueblo, y la tercera y última, cuando en nombre de supuestos peligros por derrumbes se pasaron las máquinas de demolición, podría hacer que nos preguntásemos sobre la naturaleza de la fuerza que tiene la presencia material de los vestigios de un pueblo, cuyo poder podría ser interpretado como un peligro al persistir en señalar un abuso y en consecuencia la obligación de su reconocimiento, esto entonces daría motivos suficientes para eliminar todo indicio descriptivo.

Motivos también para saquear de un modo definitivo un lugar que tuviese una densidad emocional tan consistente como para ser objeto de cuestionamiento, o dicho de otra manera, que mostrase los vínculos con sus antiguos habitantes y que por lo tanto todavía humanizase un paisaje que ya era un error.

1.3.2- las emociones en un lugar borrado



7- Vecina de Mediano en el camino que se sumerge hacia el antiguo pueblo, al fondo la torre.

⁴⁹ Testimonio de José María Campo Olivar, en el texto de SABIO ALCUTEN, A. Op.. Cit. P.119.

La destrucción de aquello que somos y nos acoge, la desaparición del pueblo, de la casa, de los muebles, de los libros y de los juguetes, no es borrar una geografía ni una estructura urbana ni unos objetos, es sobretodo la eliminación de las vidas, las colectivas y las privadas. Es la aniquilación física de toda identidad como gesto final del poder del vencedor que selecciona cual es el testimonio pertinente que puede perdurar, para así dictar la lógica de dominio y anulación del otro en nombre de un bien supuestamente mayor.

Desde este acto de violencia el mundo emocional de Mediano se teje en relación no sólo a la desaparición del pueblo en si mismo, sino al modo en que éste fue destruido, con la deriva ya descrita en la que primero se fijan las sucesivas pérdidas de capacidad de decisión de sus habitantes, para acabar con el abuso implacable de cerrar las compuertas sin previo aviso. Si bien no se han encontrado todavía documentos que lo demuestren, no se puede negar una secuencia que se desencadena según la estrategia de los hechos consumados, que está dispuesta incluso a poner en peligro las vidas de las personas mientras se esperan las lluvias primaverales y el deshielo en las montañas del Pirineo.

Esto significó una experiencia traumática que se abrió en un espectro de emociones con muchos matices, al principio la de la incredulidad al no lograr asimilar la realidad de lo que se estaba viviendo, y luego la ira por lo ocurrido, que se convirtió después en resignación y silencio por ser estos dos sentimientos muy eficaces para la supervivencia en una dictadura. Con ello se interiorizó un “sentimiento (que) entre los más mayores es que la inundación les robó el futuro”⁵⁰. Un futuro en el que se tuvieron que reinventar desde la nostalgia y la memoria detenida. La diáspora de los vecinos, los días de duelo, la fragmentación en un recuerdo aislado y en silencio, se instalaron en el imaginario colectivo como un hábito, con el que se construía un cierto tipo de olvido que podría dar una oportunidad a esa otra proyección que era el futuro también de sus hijos.

⁵⁰ SABIO ALCUTEN, A. Op. Cit. P.91.

Un olvido a veces inestable y que en contadas ocasiones se expresaba cargado de sobreentendidos, lo que se puede considerar como una selección rigurosa de la memoria a transmitir y también como la afortunada incapacidad de anular el recuerdo del todo.

Begoña Olivar, hija de Mediano y testimonio en el documental⁵¹, explica respecto al día del hundimiento “ fue el día de la muerte, de la muerte y desaparición de mi pueblo”, y aquí es necesario subrayar el silencio denso entre ambas frases, ya no sólo por el impacto emocional que arrastran sino por su significado más literal, la muerte simbólica de las vidas de los que allí tenían su lugar de sentido, una visión del mundo compuesta de sentimientos, hábitos, expectativas, historias y espacios compartidos, lugares en los que el tejido de sus vidas había cobrado su identidad, su estabilidad, su forma y su recuerdo.

¿Qué ocurre en las personas cuando sus vidas mueren?, para Marisancho Menjón la respuesta es clara:

“Hay gente que murió de pena, hay gente que no consiguió rehacer su vida fuera. Sobre todo gente mayor nunca pudo rehacerse y es cierto, se dice que murieron de mal moral, dice la gente, murieron de pena”⁵².

En este sentido el psiquiatra Álvaro Monzón considera que :

“La pérdida del pueblo, la pérdida de todas las vivencias contenidas dentro del ambiente del pueblo, es tan importante como la pérdida de un familiar. Sí que es posible, naturalmente, morir de pena”⁵³.

Y este morir de pena tampoco es necesario que sea sólo físico, como se trata de un suceso que marca un antes y después en las biografías, es una muerte como vacío de límites que exceden el dominio emocional estricto, una ausencia con la que se debe gestionar las vidas cotidianas como buenamente se pueda, debido a que han quedado dañadas también

⁵¹ *Mediano, la memoria ahogada*. Documental. (2010). Huesca. Diputación de Huesca.

⁵² CAMPO, B. CORTINA, M. OTAL, B. PESQUE, JM. Op. Cit. P.110.

⁵³ *Ibidem*

la moral, la dignidad y la imagen de uno mismo al ser desalojada de ella su identidad. Y para concluir decir también que en este proceso, ha sido profundamente alterado ese lugar impreciso que podemos llamar el alma humana.

En definitiva si se observa el lugar como un sistema de nodos materiales, simbólicos y emocionales para las experiencias, se puede imaginar lo emotivo como un rizoma que nutre y que es nutrido por los comportamientos, actitudes, valores, ideas, decisiones, etc... y que a través de las situaciones conformadas en el mundo material ubica la posición relativa de cada individuo en relación al contexto. Entonces lo emocional no es una agitación psíquica banal, o su ausencia en forma de indiferencia, sino que es una herramienta de conexión con el mundo y también un motor de acción para el presente.

Decíamos que si bien es cierto que cada individuo crea y lleva su propia imagen del lugar hay coincidencias fundamentales entre los miembros de un grupo. Además cuando recordamos, sentimos y vivimos jamás salimos del espacio, no lo hacemos desde un espacio indeterminado o abstracto sino en ámbitos conocidos y localizables. En definitiva,

“sólo la imagen del espacio (es la) que, en razón de su estabilidad, nos proporciona la sensación de no cambiar a través del tiempo y de encontrar el pasado en el presente: es así como podríamos definir la memoria; únicamente el espacio es lo bastante estable para poder durar sin envejecer sin perder ninguno de sus elementos”⁵⁴.

En el caso de Mediano, la destrucción de su espacio material ha provocado algo nuevo, un sentido y una emoción compartidas que actúan encadenando las memorias y generando nuevas experiencias necesarias para que por fin “el pasado se convierta por tanto en principio de acción para el presente”⁵⁵.

⁵⁴ HALBWACHS, M. op. cit. p.11.

⁵⁵ TODOROV, T: op. cit. P. 11.

III - Referentes: esculturas horizontales, dibujar el territorio

Como ya se ha descrito en la introducción la intención general del proyecto es provocar una red de lugares de distinto carácter, móviles, efímeros y físicos, que actúan todos ellos como espacios de encuentro y de posibilidad para tejer nuevas relaciones entre el territorio y sus gentes.

El concepto de lugar como relación está en el núcleo de todas las propuestas, tanto si se entiende el lugar como una situación o como si se trata de su construcción, en ambos casos se interpreta el lugar como una oportunidad para las vivencias. Esto hace necesario el estudio de las prácticas artísticas que giran alrededor de las nociones del lugar como espacio para la experiencia, analizando las ideas, propuestas y aportaciones propias.

Si bien algunas de estas aportaciones son excepcionales en la historia del arte como es el caso de *El Jardín de Bomarzo*⁵⁶ en el que el recorrido es el eje del diseño de un proyecto escultórico con un alto contenido conceptual y simbólico, ya es común asimilar los orígenes de la escultura expandida a los entornos de la obra de *Tirgu Jiu*⁵⁷ de Brancusi, que al transformar el pedestal en escultura la hace llegar al suelo. Todo ello junto a las primeras propuestas del arte de Las Vanguardias que ya reclaman una escultura cuyos fundamentos sean arquitectónicos⁵⁸. Así surgen por ejemplo en el Constructivismo Ruso *El Monumento a la 3ª Internacional*⁵⁹ de Tatlin y los espacios *Proun*⁶⁰ de El Lissitzky, u otras iniciativas como las ciudades neoplasticistas de Mondrian.

⁵⁶ Jardín del Palacio Orsini, próximo a la ciudad de Viterbo, Italia, creado en el siglo XVI bajo el encargo del duque de Orsini.

⁵⁷ Rumanía. 1938.

⁵⁸ MADERUELO, J: Op. Cit. P. 43.

⁵⁹ Proyecto para ser construido en Leningrado, en la década de los años 20.

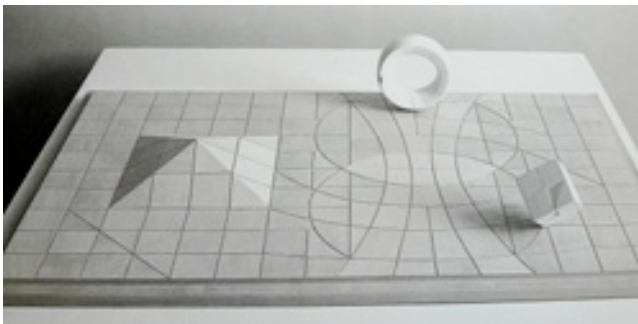
⁶⁰ Sirva como ejemplo su obra *Prounenraum*. 1923.

Sirvan estos referentes como introducción a un tipo de escultura que ha ampliado su práctica del objeto al espacio⁶¹ y que se ha ocupado de nociones más allá de las estrictamente representativas o simbólicas. Con la construcción de lugares, desde perspectivas que amplían los propósitos utilitaristas, se ha abierto un campo de acción del que se nutre este proyecto y que busca provocar lugares para la vida en el sentido de que:

“ El espacio no sólo existe para la vista, no es un cuadro, se quiere vivir en él (...) el espacio debe de existir (...) para nuestro cuerpo vivo”⁶²

Como no es el objeto de este TFM realizar un compendio propio de la historia del arte, se destacan tan sólo algunas obras o autores significativamente relacionados con este proyecto, donde el espacio escultórico es determinado por elementos interrelacionados en un escenario para la libre experiencia, y que no son arquitectura porque la función utilitaria no es el factor relevante, ni tampoco son escultura entendida como una representación de volumen macizo vertical, colocado en el espacio y abstraído de su entorno.

8- Isamu Noguchi: *Sunken garden*, 1962.⁶³



Isamu Noguchy (1904–1998) trabajó en sus Playgrounds y sus Playmountains durante décadas para hacer una escultura en el espacio público en la que se

integraban ciertas funciones utilitarias dentro de un concepto global del espacio como lugar de lo lúdico y del encuentro colectivo.

42

⁶¹ KRAUSS, R. (1979). *La escultura en su campo expandido*. Barcelona. Kairós. 1979.

⁶² Texto de El Lissitzky en relación a su obra *Prounenraum*, *Gran Exposición de Arte de Berlín*, 1923. En MADERUELO, J. Op. Cit. P.49.

⁶³ TORRES, ANA MARIA. (2000): *Isamu Noguchi, a study of Space*. New York. The Monacelli Press.

En la escultura de I. Noguchi, las formas se inscriben en el espacio como signos para una experiencia abierta a través de la disposición en el terreno de formas primordiales, extensiones con un mínimo de elementos articulados a partir de la sencillez y de la claridad de la composición, actitud que no puede desligarse de su cultura japonesa y de la influencia de los jardines Zen.

Dany Karavan (1930) , autor del *Homenaje a Walter Benjamin*⁶⁴, trabaja habitualmente con intervenciones ligadas al lugar en el que están y que reinterpretan el entorno para concentrar algún tipo de sentido.

Al igual que en Noguchi, estas obras se conforman a partir de la horizontal, de manera que la oportunidad de transitarlas es parte del concepto de su realización. De este modo el cuerpo humano las recorre, mientras permanece dentro y en relación a los elementos de una obra que se extiende en el territorio en la dirección perpendicular a su propio eje vertical. Esta disposición evita la tensión respecto al dominio del cuerpo en el espacio y también respecto al entorno, sobre el que de esta manera la obra no se impone ni lo conquista con una presencia preponderante .



9-Dani Karavan: *Way to the hidden garden*, 1999, Sapporo, Japon .⁶⁵

10- Vista aérea, detalle.



⁶⁴ 1990. Port- bou, Girona.

⁶⁵ *Dani Karavan*. (2002). Cat. exp. Valencia. Ivam.

Estas intervenciones no dominantes sin embargo pueden transformar la cualidad del lugar porque desde su mínimo impacto reelaboran los vínculos con el entorno para crear así lugares excitados⁶⁶, sin un centro único y donde se articulan elementos dispares y dispersos en un espacio vacío que se puede atravesar. Las intervenciones de D. Karavan, y las de I. Noguchi, organizan los volúmenes con precisión geométrica para permitir nuevas relaciones con el espacio, la naturaleza y el tiempo. Ya destacamos anteriormente que uno de los atributos del lugar es precisamente el sentido del tiempo que está en él y en su vivencia, lo que nos permite destacar de nuevo el significado del lugar como proceso y como sistema de experiencias.

Son entonces las propias esculturas las que son lugar al tiempo que lo configuran como una secuencia de marcas y recorridos que pueden sugerir un relato, cierto significado o sencillamente modos informales de experimentar el espacio, una experiencia que se propone como sistema de resonancias entre el lugar, el cuerpo, la imaginación y el conocimiento.

Esto último cabe destacarlo en relación a otros *environnements* u otras obras en la órbita del *Land-Art* o los *Earth- Works*. Estas, sobre todo las que respectan al contexto norteamericano, se caracterizan por trabajar con una escala del territorio mucho mayor en la que la presencia del cuerpo queda minimizada, mientras que en las intervenciones de los autores aquí citados se propone una escala en la que la presencia del cuerpo humano es relevante e incluso imprescindible ya que no dejan de actuar como lugares de encuentro colectivo. Otra de las características que es interesante tratar de las obras que aquí actúan como referentes es que a diferencia de las intervenciones de *Land- Art*, no son proyectos en áreas de difícil acceso, fuera de los núcleos urbanos o de cualquier territorio que acoja una marca humana o un signo de cultura, sino más bien al contrario, están pensadas para estar en conexión con su entorno más inmediato, un entorno al que necesitan y que al mismo tiempo modifican.

⁶⁶LOOTZ, EVA. Artista visual.

Y para acabar, destacar también que, al contrario por ejemplo que *Doble Negativo*⁶⁷, no son incisiones autoritarias e incluso agresivas con el territorio sino que proponen una marca que se inscribe de un modo armónico en su contexto para nutrir una conexión fluida y solidaria con el entorno.

Para seguir acotando las características de los referentes aquí tratados hemos de comentar otras intervenciones de arte público de un marcado carácter social, como *Eis- Tempel*⁶⁸ o la *Mesa de Picnic* en el valle de Pineta, *Huesca (2000)* de Siah Armajani⁶⁹, pero que se distinguen de las aquí referidas por trabajar desde la definición de un arte público como aquello que trata de las necesidades públicas, lo que les supone una renuncia expresa; la de dejar una “huella” personal de artista. Esto significa que sus obras seleccionan la función utilitaria como función primordial.

En los proyectos de I. Noguchi y D. Karavan, no se privilegia la función utilitaria, que si existe no es sino una herramienta más del sistema para la gestación de un lugar. Sus intervenciones aspiran a crear el habitar de ese lugar e incitan a establecer una relación de complicidad con éste, una relación que supone un sistema de equilibrios entre sus formas materiales y también de sus formas simbólicas y de sus formas emocionales, al conjugar factores formales, conceptuales, funcionales y emocionales. Estas obras donde el territorio, el horizonte y el clima son tratados como materiales⁷⁰, se ubican en el espacio abierto, que es el que realmente envuelve al caminante y morador provisional.

45

⁶⁷ HEIZER MICHEL. (1969). Desierto de Mohave, EEUU.

⁶⁸ SCHÜTTE THOMAS. (1987). Kassel. Alemania.

⁶⁹ Sirva el extracto de una entrevista para aclarar la actitud de Siah Armajani:

- *¿Qué es el arte público?* - *El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano. En JIMENEZ- BLANCO, MARÍA DOLORES. (2000). *Siah Armajani*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, p. 73.*

⁷⁰ VVAA. (1997). *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid. Akal.

Un espacio abierto que:

“ se puede usar libremente, sin molestias, sin restricciones (son) accesibles, expuestos, indeterminados, sin compromisos y listos para oír o ver (...) Empeñados en acciones inacostumbradas, los individuos sienten una nueva y más directa relación con el mundo (y) ofrecen una oportunidad ideal para agregar nuevos estímulos sensoriales”⁷¹.

Es decir, un espacio abierto que se sitúa fuera de la zona de “confort” o de la sobrecarga perceptiva habitual, y en el que el valor de esta percepción y de los sentidos es reivindicada a través de la idea del cuerpo humano como lugar donde se experimenta la combinación de las sensaciones auditivas, visuales, olfativas, gustativas y táctiles que son procesadas culturalmente por sus dispositivos sensoriales.

“ el espacio matemático (Descartes), el espacio filosófico (Kant) prescinden de los significados antropológicos de los que está cargada la especialidad corpórea”⁷²

Esta noción de un cuerpo cultural no como objeto que ocupa inerte un hueco o como ameba de razón mecánica, sino como un vector vivo en movimiento que “contamina” al espacio de vida y que a su vez es alterado y afectado por éste no es en ningún modo una noción ajena a ninguno de los dos artistas, ya que ambos trabajaron realizando, entre otras, las escenografías para la compañía de danza de Martha Graham⁷³ en algún momento de sus trayectorias, y que en el caso concreto de I. Noguchi supuso un antes y un después en su obra.

En definitiva, ambos artistas consideran el lugar como condición, como posibilidad y como congregador, lo que dibuja unos proyectos en los que:

⁷¹ LYNCH, K. (1978). “ Amplitud del espacio abierto”. En VVAA. *El Arte del Ambiente*. Buenos Aires. Ed. Victor Leru. P. 87.

⁷² *Dani Karavan*. Op. Cit. P. 47.

⁷³ VVAA. (1997). *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid. Akal.

“ cada cosa modela su ámbito y es conformada por él. El sitio en que se erige la define esencialmente y a su vez esta topografía se halla modificada por este “ emplazamiento escultórico”⁷⁴.

I. Noguchi y D. Karavan en sus intervenciones tienen por lo tanto en común su propósito de conformar el espacio, no de ocupar el espacio. Y lo hacen con estructuras primarias que contemplan el espacio como línea, plano, vacío, porque tienen la voluntad de mostrarse como estructura espacial, no como volumen o masa compacta, lo que deriva en una reducción en el uso del material para crear un espacio de simplicidad escultórica que no pierde de vista la interrelación con el lugar que es el que actúa como referencia .

Con el Minimalismo, la escultura abandona ya definitivamente la lógica del monumento propia de la escultura tradicional, que como ya hemos adelantado, afirmaba su positividad marcando su sitio con su presencia como objeto tridimensional de bulto redondo. Con este abandono la escultura moderna “quería que su obra se comprometiese con su contexto, con lo cual se convirtió en “una función del espacio, la luz y el campo de visión de espectador”⁷⁵. Más adelante, “el minimalismo seguía generando el objeto escultórico, sin embargo las obras específicas para un sitio y los *Earthworks*, en su abandono de ese objeto, extendieron el compromiso minimalista con el sitio – que la escultura moderna había vaciado- y, en su lugar, comenzaron a trabajar con los términos positivos de arquitectura y paisaje”⁷⁶. Es este el punto de apoyo con el que los críticos de arte contemporáneos explican el cómo se desplaza ahora el centro de atención desde las reglas internas del objeto físico tridimensional y desde su contexto más puramente físico y material, a otro contexto en el que lo prioritario son las condiciones culturales, debido a que las prácticas artísticas identificadas

47

⁷⁴ Dani Karavan.. Op. Cit. P. 43.

⁷⁵ MORRIS, R.(1965). “Notas sobre escultura”. En FOSTER, H. KRAUSS, R. BOIS, Y.A. BOUCHLOH, B. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid. Akal. P. 540.

⁷⁶ En FOSTER, H. KRAUSS, R. BOIS, Y.A. BOUCHLOH, B. Op. Cit. P 544.

como intervenciones desde lo específico aspiran precisamente a invertir o alterar esas condiciones culturales preestablecidas.

Estas nociones que giran alrededor de trabajos específicos en el entorno y con su contexto, y que elaboran los fundamentos conceptuales de las construcciones específicas que marcan el lugar para crear un sitio alterado, están presentes en los autores citados y también de un modo si se quiere más literal en un artista cuyo compromiso social y político es parte destacada en muchos de sus proyectos. Nos estamos refiriendo a Francesc Torres (1948), un artista que si bien considera que:

“ el arte público tiene que ser discreto, porque la gente ha de vivir con él, no pelearse”⁷⁷.

Esto no significa que se anule su compromiso con el contexto, sino que por el contrario lo visibiliza, ya que no concibe una práctica artística que no cuestione la realidad de las cosas y en la que convivan por lo tanto los discursos de lo social, lo político y lo estético:

“ Sin contenido social no hay arte, pero sin estética tampoco. (...) arte es lo que hago, no lo que pienso. Entiendo que el arte es más interesante cuando se alimenta de aquello que está fuera de su propio mundo (...) y recupera los valores de compromiso social”⁷⁸.

11- Detalle inicio *Línea de la Verneda*.⁷⁹



En su obra *Línea de la Verneda* (1999) de Barcelona este campo de discursos en equilibrio es evidente. Se trata de una nueva escultura horizontal, una línea en forma de cinta de acero que recorre un kilómetro y medio en una rambla, la de la calle Guipúscoa. En ella se pueden leer fragmentos sobre episodios históricos del barrio como por ejemplo la visita

48

⁷⁷ Declaraciones del artista en El Periódico de Catalunya. Domingo 28 de febrero de 1999.

⁷⁸ Conversación de Francesc Torres y Hugh Davies en La Jolla, California, el 27 de septiembre de 1999. En <http://www.telefonica.es/fat/francesc02.html>. (consultado en septiembre de 2001).

⁷⁹ http://www.descobrimsmartimarti.org/wk/Línea_de_la_Verneda. (consultado Jun 2011).

de Carmen Polo de Franco en 1953 al barrio de La Pau que ocasionó un suceso singular: el de la ocultación de los niños del barrio, pobres, que fueron sustituidos por escolares uniformados del centro de Barcelona. Episodios reales que al instalarse y visibilizarse en el espacio público en forma de escultura causaron una fuerte polémica con los partidos conservadores catalanes, a pesar de que estos hechos están recogidos y documentados en el Archivo Histórico de San Martín.

Destacamos esta situación porque arrastra un aspecto que también es tratado en este TFM, la memoria histórica y las prácticas artísticas como estrategias de visibilización de aquello que es incómodo. En este sentido se recogen las declaraciones de F. Torres al respecto:

“ Durante esta transición de cuento de hadas, ha habido una amnesia histórica inmensa. Lo normal es acordarse del pasado. Si lo olvidas es que ha sido traumático”⁸⁰.

Del olvido impuesto o autoimpuesto, pero aquí siempre cuestionado desde estrategias que se posicionan y contestan a la autoridad del discurso dominante de los poderes establecidos, que aspiran a un espacio público en el que el conflicto no tiene lugar, motivo por el que el olvido se muestra como una herramienta eficaz de selección de las memorias vencedoras.

Para continuar con los referentes de lo que hemos llamado *una escultura horizontal que dibuja el territorio*, la idea de mapa es próxima. El mapa es allí donde se encuentran relacionados la escala y el territorio, es la cartografía que establece un conocimiento intelectual mientras que el territorio se refiere más a la experiencia física, al propio acto sensorial. Pero el mapa es fundamentalmente un espacio referencial que “trata de relacionar el conocimiento con la experiencia”⁸¹.

⁸⁰ Declaraciones del artista en El Periódico de Catalunya ya citadas.

⁸¹ VVAA. (2001). *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. Barcelona. Actar.

“función es tanto la de mostrar obras de arte y servir de infraestructura de apoyo para actividades culturales – performances, conferencias, conciertos...– como la de “marcar” el espacio urbano y generar espacio público”⁸³.



Con esta intervención realizada en el 2010 se traza una red de conexiones y de encuentros que aspiran a redibujar el territorio desde un punto de vista social y cultural.

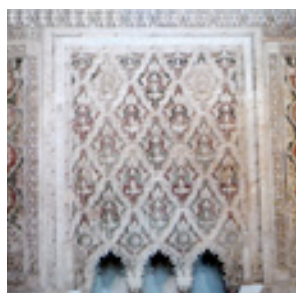
14- Intervención Antimuseo.

2.1 – referentes históricos: la arquitectura como tejido

Con el propósito de destacar como concepto un tipo de realización formal que ciertas corrientes historiográficas han menospreciado como simple elemento ornamental, es necesario hablar de la técnica artesanal de origen árabe de las yaserías, muy extendida por toda la península española a partir del siglo XIII, que permitía dibujar los espacios interiores, en una suerte de *environnement* que en definitiva añadía una cualidad nueva que trata el ambiente como cuerpo envolvente. Esta noción de una arquitectura tejida frente a la de una arquitectura maciza de formas compactas, de sillaría de piedra por ejemplo, se extendería también a las celosías de estuco o de mármol de las ventanas para formar mallas de luz.

⁸³ Proyecto del Antimuseo en <http://www.antimuseo.org>. (consultado diciembre 2010).

El arte mudejar fue un arte de síntesis cultural en el que “la ornamentación no era un elemento secundario sino primordial”⁸⁴, en esta apreciación es interesante detenerse, porque es propio de la mirada occidental la disección arquitectónica en dos tipos de elementos, los estructurales y los ornamentales, siendo estos últimos de un valor inferior por superfluo. Sin embargo en la arquitectura islámica lo que llamamos “ornamental” es el principio básico de todas las manifestaciones artísticas, cualquiera que sea su escala o el material empleado⁸⁵. Las sofisticadas técnicas de trabajo que incorporaban factores cromáticos y lumínicos, ya fuesen en yeso, madera, mármol, cerámica, metal o tejidos, eran herramientas para lograr un objetivo: la desmaterialización de los muros en espacios ingravidos de amplias luces entre columnas, una arquitectura de lo transparente y de los juegos de luz sutil, que se fundamentaban en la geometría, entendida como el instrumento de la razón para garantizar la perfección y la belleza.



15/17- Detalles Sala de la Sinagoga del Tránsito . Toledo.

16- Tracerías de estuco de una de sus ventanas.

Esta geometría, expresión del principio del universo, se desplegaba cualquier escala, ya que:

“el constructor musulmán, muy interesado por el espacio y por los juegos de volúmenes se sentía atraído por la calidad plástica de la línea interminable(...) que trazaba sobre la piel de la arquitectura (...) superficies que se convertían en lugares de la naturaleza gobernados por el orden geométrico”⁸⁶

⁸⁴ SUREDA, J. (1995). “ Crisol de tres culturas”. En *Historia del Arte Español*. Tomo III. Barcelona. Planeta. P.95.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ SUREDA, J. (1995). “ Al-Husn, La belleza”. En Op. Cit. P. 130-131.

Una técnica con unos principios compositivos muy definidos por el ritmo repetitivo y su extensión en todas las superficies, y lo suficiente poderosa visualmente como para redibujar el espacio y su arquitectura al reducir el peso visual de las paredes y volúmenes, dando al espacio interior ligereza y esa cualidad envolvente de arropar desde el entorno.

En Aragón la cultura musulmana dejó una huella profunda a lo largo de los siglos y este modo de trabajo en la arquitectura es claramente visible por ejemplo en las obras mudéjares de ladrillo y cerámica de Teruel o en la fachada lateral de La Seo en Zaragoza, en la que se estima que existen otras que han sido tapadas por las posteriores reformas del Barroco.

17-Detalle de panel de mármol del mihrab de la Mezquita de Córdoba.



18- Fachada de La Seo de Zaragoza.

Se incorporan estos referentes no sólo por tener ciertas afinidades formales con este proyecto sino también por ser relevantes en el contexto en el que éste se desarrolla, ya que en el Pirineo Aragonés la presencia de la cultura árabe hoy es todavía más habitual de lo que se podría presuponer, lo que también podría otorgar al proyecto un aire familiar con el contexto o, más simple aún, que este contexto lo asumiese naturalmente.

2.2- referentes materiales: variaciones sobre el mármol

Añadir este epígrafe ha sido consecuencia del proceso de investigación que hemos realizado en relación a uno de los materiales del proyecto del este TFM, el mármol. El hecho de utilizarlo como soporte para materializar la idea de tejido hizo plantease la idoneidad del mismo para este fin, debido a que en principio el no forzar a un material a comportarse de un modo impropio es siempre un objetivo deseable. Sin embargo, pronto se vio a través del encuentro de referentes tanto históricos como contemporáneos que semejante precaución no tenía ningún sentido, a pesar de la fuerte carga cultural que ubica al mármol como objeto propio de la talla escultórica.

Por eso aquí se han incorporado obras actuales en las que el tratamiento del mármol no es el de la técnica de esculpir un volumen exento para la realización de una estatua tradicional, sino que se realizan leves incisiones, surcos, bajorrelieves, huecos, etc... en el material que de esta manera es tratado como un soporte plano. Entender el mármol como superficie permite construir extensiones que definan cualidades nuevas en el espacio que configuran. El mármol actúa entonces como una piel flexible que se adhiere o envuelve al espacio vacío.

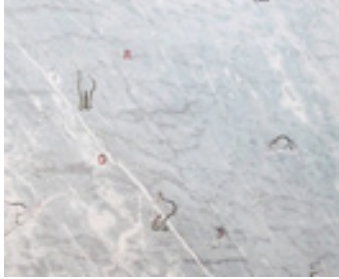
Esto es lo que precisamente logra Evaristo Bellotti con un juego de lo cóncavo y lo convexo sobre el mármol, lo que le permite incorporar el agua como material de la escultura y definir así el lugar a través de lo táctil y de lo lúdico como una experiencia directa e impropia en el interior de un edificio urbano.



19-Evaristo Bellotti: Instalación en el Palacio de Cristal, MNCARS⁸⁷.

⁸⁷ Cat. exp. (2008). *Evaristo Bellotti escultura*. Madrid. MNCARS.

Otras posibilidades en el uso del mármol como soporte demuestran la riqueza de sus cualidades que amplían la variedad de sus formalizaciones.



20/21- Dos de las obras de la exposición en El Palazzo Binelli⁸⁸, Italia.

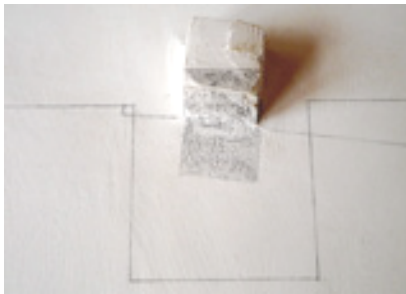
2.3 - referentes personales: lugares que faltan

La noción de lugar es una de las líneas que atraviesan gran parte de mis proyectos, muchas veces intervenciones mínimas que proponen, frente a los espacios de la necesidad y la eficacia, marcados por protocolos previstos y cerrados sin margen para el titubeo ni la improvisación, lugares anómalos en el sentido que son sistemas abiertos sin códigos de conducta ni de significado. Estos lugares especulativos son lugares que faltan en un contexto altamente estructurado que deriva en multitud de espacios ausentes donde la persona es una pieza más de una función mecánica. Muchas veces los proyectos son alteraciones para estar fuera de sitio, articulaciones mínimas para la experiencia alrededor del cuerpo y no a pesar de éste. Se trata entonces de desplegar las posibilidades del espacio vivido, contaminado por la experiencia.

⁸⁸ VESCOVO, MARISA (coord.). (2005). Cat. Exp. *Disegnare il Marmo*". Torino. Hopefulmonster editore..



22 - El territorio como discurso paisaje de textos.



23 - Espacio dibujado campo de imaginación.



24 - Lugar leve.



25 - La casa como territorio sistemas de adherencia.

IV – Proyecto: una red de intervenciones con tres nodos

Como ya se ha dicho el propósito de partida de este proyecto es el de dibujar un territorio borrado, y esto se hace a través de una red de intervenciones de distinto carácter; móvil, efímero y físico, donde las prácticas artísticas quieren generar espacios de vivencias que tejan y reconstruyan su territorio físico, simbólico y emocional. Para ello se proponen situaciones para la construcción de realidades nuevas que generen experiencias y sucesos singulares que ayuden a consolidar la identidad del pueblo actual de Mediano.

Este propósito se concreta en un proyecto de intervenciones que funciona como un sistema articulado por tres nodos, que son los centros fijos de la dinámica general planteada en el párrafo anterior. Estos tres puntos motrices y de conexión son:

I - Una intervención móvil: el carrito ultraligero

II- Una intervención efímera: una mesa camilla de ganchillo como centro lúdico para la producción artística en el proyecto cultural “Las Trazas como Invención”.

III - Una intervención física: la escultura “de cómo hacer ganchillo con el territorio” como materialización de un lugar común.

Las dos primeras actuaciones se organizan alrededor de dos objetos singulares, un carrito y una mesa, mientras que la tercera trata de la construcción de un lugar a través de una escultura. En los tres casos la creación está íntimamente relacionada con las características del contexto y son en este sentido intervenciones específicas para el entorno de Mediano.

4.1 – Intervenciones para una buena práctica

El proyecto global se traba según una sucesión de conexiones, de modo que la escultura forma parte del programa de “Las Trazas como Invención”, y ésta a su vez se incorpora como material de trabajo en el carrito ultraligero, sin embargo este proyecto es un sistema en proceso y abierto a conexiones alternativas en los flujos de acción, siempre que éstos surjan desde la matriz de interacciones de lo común.

4.1.1 - construcción de una plaza móvil: el carrito ultraligero

El carrito ultraligero es un elemento móvil para la producción de nuevas situaciones cuyo propósito es el de crear estructuras de acogida⁸⁹, encuentro y conexión en red, capaces de salvar las discontinuidades de un territorio dispersado, tanto en relación a su aspecto material como al inmaterial. El dispositivo es la fase dinámica de un proceso que se estabilizará en las otras dos intervenciones del proyecto. Es un carrito portátil ultraligero cuyo diseño surge de la estructura formal del pueblo hoy, algunas casas en los márgenes de la carretera, y al adaptarse a ella hace suya la dinámica habitual de interrelación entre sus vecinos y de estos con su entorno. El dispositivo es una función en tránsito para hacer ver y hacer hablar. Un manera de provocar itinerarios relacionales como sistema para el encuentro de los imaginarios colectivos emergentes, para la recepción, difusión, gestión y producción de ideas, vivencias, registros de memorias y de nuevas realidades posibles y necesarias. Con este elemento se quiere abrir un lugar de oportunidad para el encuentro de proyectos en construcción y tejer un sistema de innovaciones para el contexto específico de Mediano, de esta manera es el propio lugar y sus gentes quienes intercambian y seleccionan las memorias pertinentes y los propósitos de acción que de ellas se generen, una dinámica horizontal que no hace sino integrarse en la ya establecida y que ha permitido otras experiencias colectivas ya mencionadas en el epígrafe 1.2.2.

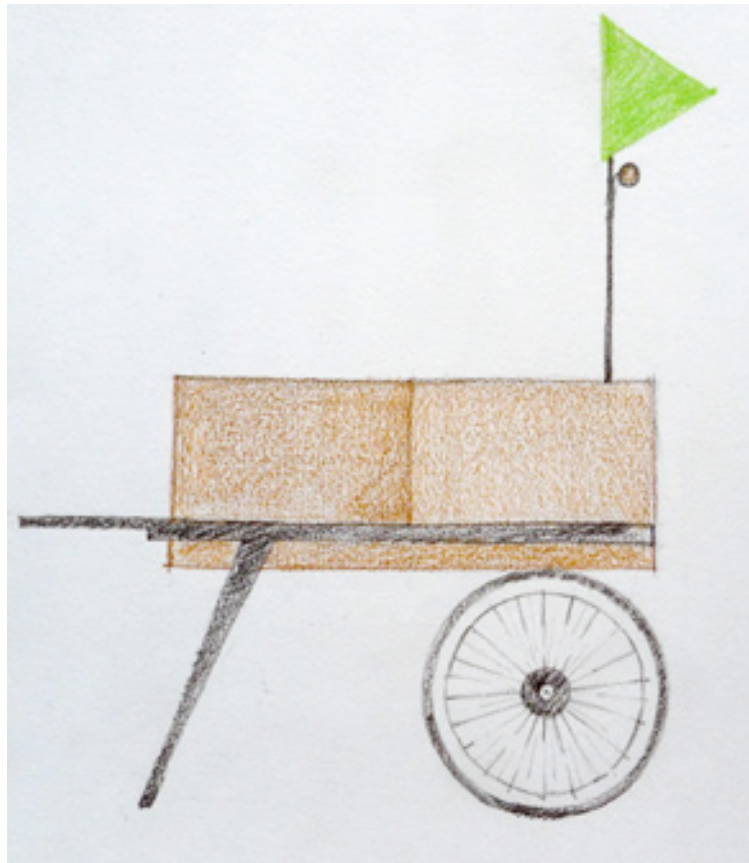
⁸⁹ ARDENNE,P. Op. Cit.

Es por la suma de todos estos factores por lo que el carrito ultraligero se considera una plaza móvil de tracción humana, ya que en un pueblo sin un lugar propio, es a través de esta plaza móvil donde se pueden realizar los debates y la gestión de las propuestas surgidas. Este es un vehículo a disposición de todo aquel que lo quiera utilizar, ya sean vecinos, viajeros o curiosos, es de fácil manejo al ser la calzada que atraviesa el pueblo un eje horizontal y por su tamaño mínimo se puede introducir en las casas de los vecinos por la puerta si se considera oportuno. El carrito portátil ultraligero tras hacer sus recorridos se aparcará en el interior del centro social.



26 - Carrito en marcha por la carretera del pueblo.

27 - Carrito ultraligero.



Las prestaciones con las que cuenta se han diseñado para abarcar distintos aspectos. Entre ellos destaca el registro de memorias de la historia de un pueblo que hasta hace poco tuvieron dificultades para lograr hacerse visibles, además:

“ pueden existir restos y rastros almacenados, saberes reconocibles, guardados pasivamente, información archivada en la mente de las personas, en registros, en archivos públicos y privados, en formatos electrónicos y en bibliotecas”⁹⁰

Por este motivo se diseña un pequeño almacén o cajón de restos significativos. Se incorporan también otros mecanismos de registro como son la grabadora, la cámara de fotos, un cd y bafles para la música y el ordenador, con los que se contará a la hora de captar impresiones, recoger datos y conectarse con otras situaciones, similares o no, que aporten interés o intercambios fructíferos desde otras perspectivas. El altavoz es el utensilio para dar de aviso y hacer también de amplificador en los posibles encuentros que puedan surgir.

Para mejorar las condiciones del carrito se diseña una pequeña mesa de trabajo desplegable. Aquí se pueden hablar, dibujar y trazar:

“los elementos “invariantes” o fijos alrededor de los cuales se organizan las memorias (hay) tres tipos de elementos que pueden cumplir esta función: acontecimientos, personas o personajes, y lugares. Pueden estar ligados a experiencias vividas por la persona o transmitidas por otros. Pueden estar empíricamente fundados en hechos concretos, o ser proyecciones o idealizaciones a partir de otros eventos. Lo importante es que permiten mantener un mínimo de coherencia y continuidad, necesarios para el mantenimiento del sentimiento de identidad”⁹¹.

Junto al panel de las propuestas de los vecinos y viajeros, también se desplegará un cartel donde ensayar un mapa en evolución, una cartografía posible del estado de ese proceso de la memoria entendida como operación

⁹⁰ JELIN, E. Op. Cit. P.5.

⁹¹ Ibidem. P. 7.

para dar sentido no sólo al pasado, sino al presente, y eso es así porque se considera que ésta “también se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente”⁹² De este modo también se invita a los antiguos vecinos de Mediano que dibujen sus mapas mentales de los espacios y vivencias que constituyeron sus vidas, y así materializarlo de nuevo desde la memoria y la emoción.

Los materiales de trabajo que se incorporan son múltiples, desde archivos fotográficos como el de José Gracia, mapas cartográficos del territorio, vídeos como el de “La Memoria Ahogada”⁹³, diagramas de conexiones con otros lugares del mundo contemporáneo con experiencias parecidas⁹⁴, documentos audiovisuales oportunos como por ejemplo “Mano a mano con el General Cárdenas”⁹⁵ o la película “Presa de las tres gargantas”⁹⁶, textos de investigación y de análisis como los informes anuales de la Confederación Hidrográfica del Ebro, CD de música diversa como La Orquesta del Sobrarbe y Sara Da Pin Up. Para acabar destacar también la necesidad de realizar un archivo de líneas de acción posibles, desplegadas en protocolos y agentes concretos, entre las que una de las más urgentes podría ser la creación de un lugar común, una plaza que se generase en la trama urbanística del pueblo hoy.

Junto a todo ello también tienen cabida la muestra y debate de diversos proyectos en construcción, como las dos intervenciones que se suman a ésta y que forman parte del TFM: la mesa camilla de “Las trazas como invención” y el proyecto escultórico “de cómo hacer ganchillo con el territorio”.

⁹² Ibidem. P17.

⁹³ Op. Cit.

⁹⁴ <http://www.pueblosabandonados.es>

⁹⁵ Mano a mano con el general Cárdenas.(2010).En <http://www.youtube.com/watch?v=2uz6itXklhM&feature=share> (consultado en enero 2011).

⁹⁶ JIE ZHANG KE . (2006). Presa de las Tres Gargantas. En <http://www.youtube.com/watch?v=Ln7jZJF72F4>. (consultado en enero 2011).

Como la función del carrito portátil ultraligero es en definitiva permitir el proceso compartido de experiencias colectivas, esta intervención no tendría ningún sentido si no se realiza desde la complicidad y la coordinación de sus actores.

28 - Caja del carrito plegado.

materiales: láminas de madera

perfiles de aluminio

ejes y dos ruedas

dimensiones caja:

80cm x 35cm x 35cm

-carrito

80cm x 80cm x 35cm

-ruedas: diámetro 45cm

-antena: 2m altura

-mesa desplegable

95cm anchura

panel desplegado:

95cm x 175cm

-cartel: 17,5cm x17,5cm

-triángulo: lado 17,5cm

29 - vista lateral.

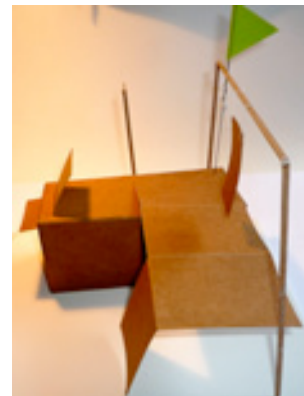




30 - Carrito portátil ultraligero desplegado.

primer plano: ordenador y cartel, plano medio: mesa desplegada y panel, al fondo antena para emisiones y grabaciones y señal de visibilidad.

31/32 - Vistas posterior y lateral desplegado.



4.1.2 – Las Trazas como Invención: producción artística en una mesa camilla de ganchillo

La segunda intervención de este proyecto ya es materia de debate al estar incorporada entre los documentos que se transportan y muestran en el carrito y expande la estrategia de generar lugares de encuentro y de producción. Su nombre, Las Trazas como invención, nace del lugar en el que se quiere realizar, el lecho del antiguo pueblo de Mediano en aquellas ocasiones en las que se haya previsto una bajada del nivel del pantano tal que así lo permita, cosa que ocurre según las condiciones climáticas y también según la gestión hidráulica del embalse que almacena información suficiente como para preveer esta situación.

Se trata de un proyecto cultural que incorpora una mesa camilla de ganchillo como centro de producción sociocultural, y que en definitiva se despliega en las ruinas, pliegues y huellas de lo que en su día fue el territorio del pueblo ahora marcado por la presencia de la torre de la iglesia. Si bien la plaza móvil o carrito ultraligero define una fase más dinámica del proyecto, Las Trazas como Invención es una situación de mayor estabilidad, que sin embargo asume su carácter efímero y periódico.

33- Territorio del lecho del antiguo Mediano.



Esta aparente precariedad de la propuesta forma parte del propósito de integrarla al contexto presente del territorio, una zona de límites difusos entre la memoria, la emoción y el presente, si bien su objetivo principal surge de la necesidad de otorgar un valor de uso a un espacio que hoy es tan solo recuerdo y silencio.

▪ Concepto:

el lugar excitado: el territorio es el discurso

▪ Objetivo:

Modos de hacer discursos: un discurso y varios relatos. Se trata de organizar un discurso para que se multipliquen los relatos. Esto significa que el criterio es el ofrecer una matriz de relatos desde los que generar prácticas para la producción, la participación, la innovación y la exhibición de contenidos artísticos, científicos y sociales. De este modo serán los artistas y otros participantes los que construirán sus relatos. El discurso múltiple aquí propuesto sólo actúa como un mapa en transformación.

▪ Temporalidad:

Cuando el baje el nivel del agua, es decir, en sucesivas ocasiones a lo largo del tiempo.

▪ Relatos:

Son hilos de sentido abiertos y en proceso sobre los que se invita a ocuparse :

- 1- Prácticas libres: sistema abierto para la diversidad.
- 2- Lo lúdico: la fiesta como performance colectiva, el juego, la imaginación y el placer.
- 3- Los pantanos: la naturaleza como territorio híbrido: La gestión del territorio. Agua y energía.
- 4- Las identidades impuras: La no ciudad como oportunidad.
- 5- Las memorias: Los procesos abiertos de construcción colectiva a partir de las subjetividades, las vivencias, los deseos.
- 6- Lo simbólico: Lo que vive dentro.
 Lo que se sumerge y emerge sin fin.
 Los recuerdos extraviados

Los recuerdos brumosos y la invención

El silencio tras la destrucción: la torre.

El paisaje que es un error.

▪ Formato:

Paisaje natural manipulado, donde es el propio lugar, abierto, precario y cuyo lecho está siendo continuamente transformado por la acción de las aguas y los sedimentos que los ríos decantan en él, el que dará la forma material final al proyecto. La potencia del interés por el territorio es un motor de acción a la deriva para prácticas heterogéneas libres.

34- mapa del proyecto en el territorio de contornos variables con nivel del agua bajo.



torre de la iglesia



huella de la antigua fuente de la plaza del pueblo.

intervención I



carrito ultraligero

intervención II



mesa camilla de ganchillo

▪ Artistas para el proyecto cultural nº 1:

1- Concierto de los Pet Shop Boys

2- Músicos del XXI Festival Pirineos Sur 2011⁹⁷

3- La Orquesta del Sobrarbe



35- Fotografía de su líder José María Campo.

4- Dj residente: jornadas de Trip-Hop

5- Roni Horn: instalación “Library of Water”⁹⁸, Islandia, 2009.



36- Columnas con agua de glaciar. 37 -Centro comunitario de Stykkishólmur.

6- Erlich : escultura “Swiming Pool, La pileta” 1999.



38/39- Vistas superior e inferior.

⁹⁷ PIRINEOS SUR 2011: www.pirineos-sur.es. (consultado julio 2011).

⁹⁸ www.libraryofwater.is. (consultado septiembre 2009).

7- Paulette Philips: "Floating house", cortometraje 2002.



40- Fotograma del cortometraje , que refleja el hundimiento de una casa y la salida de los muebles por las ventanas, así como la tragedia de las personas que allí vivían, que a partir de ese momento se quedan sin su lugar de amarre.

8- Ritkrit Tiravanija,



41- prácticas de arte relacional.

9- La fiesta, la comida y el baile : el placer de los cuerpos unidos.

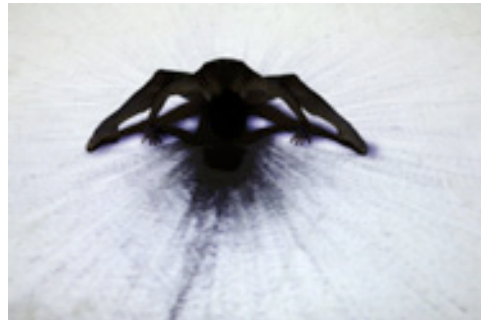
5- Vecinos en la Fiesta

Mediano- Samitier

en el 2010.

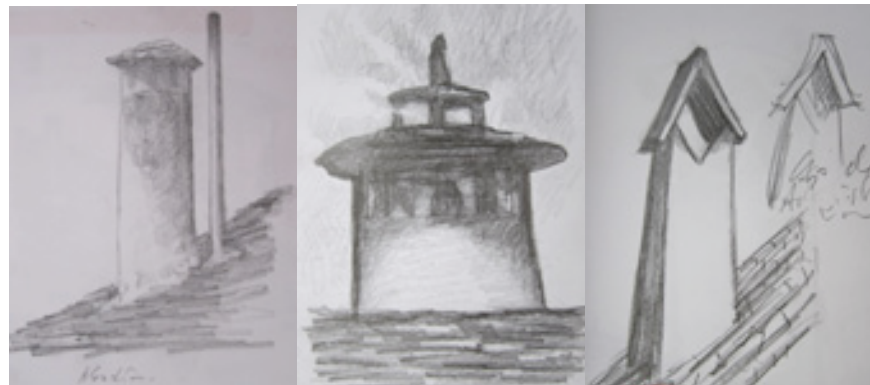


10- Chunky Move: artista que trabaja la videodanza y las nuevas tecnologías.



42- Mortal Engyne. 2008.

11- *Sky-Line de las xemineras de Mediano* de José M^a Campo Olivar. Proyecto de dibujo del sky-line imaginario del pueblo Mediano antiguo.



43- Fragmentos del proyecto.

12 – Proyecto “ de cómo hacer ganchillo con el territorio” de carmen lamúa

▪ Documentos:

1- Obra de Dani Karajan *Homenaje a Walter Benjamin*, Port-Bou, Girona. 1990.

“Es la tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica está consagrada a la memoria de los que no tienen nombre”

texto de Walter Benjamín en el vidrio de la obra de Dani Karajan

44- Detalle del Homenaje a Walter Benjamin.



2- JAUKKURI, M: “*Artscape Norland: lugares de comunicación*”, en “*Actas, El Paisaje, Arte y Naturaleza. Huesca.1996*”, Huesca, Diputación de Huesca, 1997.

3- DE LAS RIVAS, J.L: “*La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar*”, en “*Actas, El Paisaje, Arte y Naturaleza. Huesca.1996*”, Huesca, Diputación de Huesca, 1997.

3- CAMPO, B. CORTINA, M. OTAL, B. PESQUE, JM: “*La memoria ahogada*”, libro- DVD, Huesca, Diputación de Huesca, 2010.

7- Mapas: Territorio y cambio.

46- Fotomontaje del mapa de Google Earth durante la bajada de nivel de las aguas del pantano, yuxtapuesto al plano del viejo Mediano en 1948.



- Catálogo:

Edición del boletín “mapas de agua”, formato de una hoja de 35cm x 50cm. Publicación no periódica cuyas líneas editoriales tratarán de los procesos y reflexiones en torno a los proyectos, iniciativas y participaciones que puedan surgir a partir del carrito ultraligero, de los sucesivos proyectos de Las Trazas como Invención y de otras noticias de interés diversas. Un crítico de arte invitado para su primera edición es Hal Foster.

- Objeto específico: mesa camilla de ganchillo como centro de producción.

El proyecto continua con el objetivo de trazar vínculos en el lecho intermitente del pantano que periódicamente será metáfora de un lugar tejido para el reencuentro y producción de recorridos nuevos, y para ello se incorpora un objeto clave para el cruce de diálogos: una mesa camilla de ganchillo, que guarda en su forma la memoria del hueco de lo que fue en su día la antigua fuente de la plaza del pueblo.

La mesa actuará como lugar de intercambio y de producción de proyectos, ideas y otras propuestas, pero también quiere ser un lugar de reunión para el descanso, la comida y la bebida. Forma parte de la propuesta que aquellos que quieran participar se lleven su silla de casa, una silla de campo o una silla plegable.

Su permanencia, al igual que la del resto del proyecto, se estima en una semana, que una vez terminada dejará el lugar igual que antes, ya que esta intervención es efímera y de impacto nulo sobre el territorio.

47- Planta

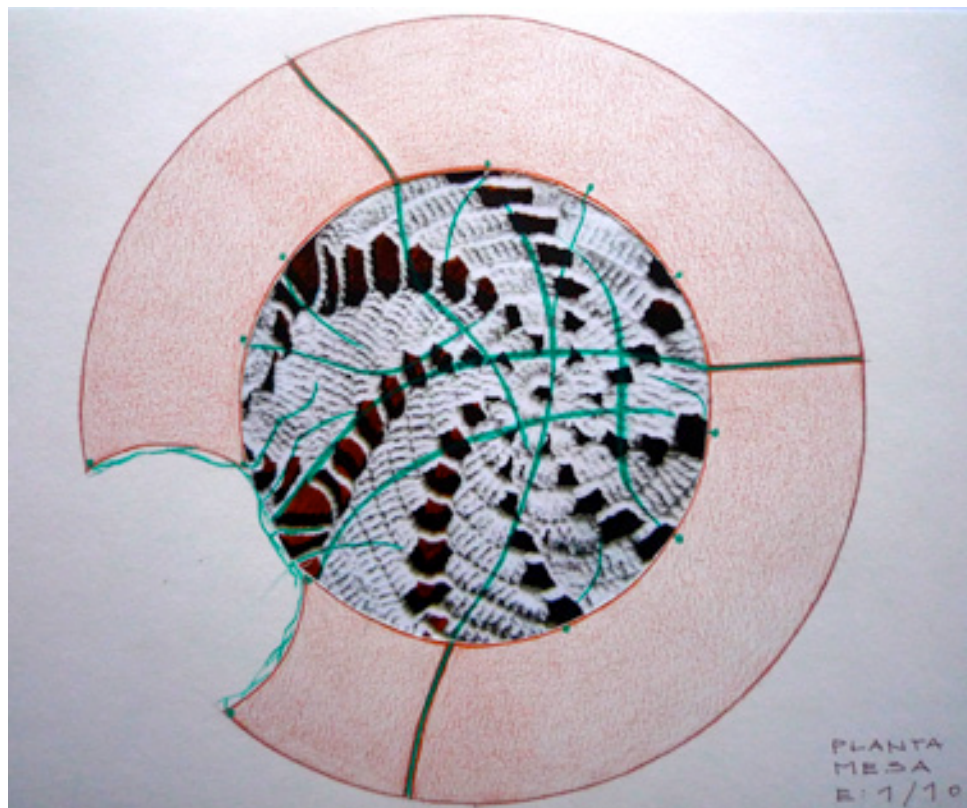
materiales: madera de pino maciza y colcha de ganchillo

dimensiones: diámetro mesa total 2m

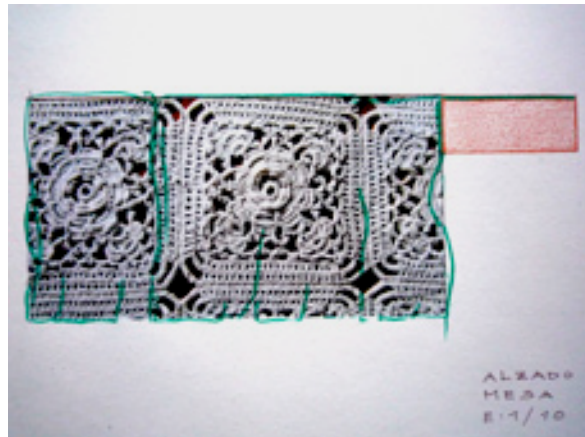
diámetro colcha de ganchillo 1,20 m

anchura superficie de madera: 0,40m

dimensión incisiones en la madera: 0,04 cm grosor



48- Sección- alzado.



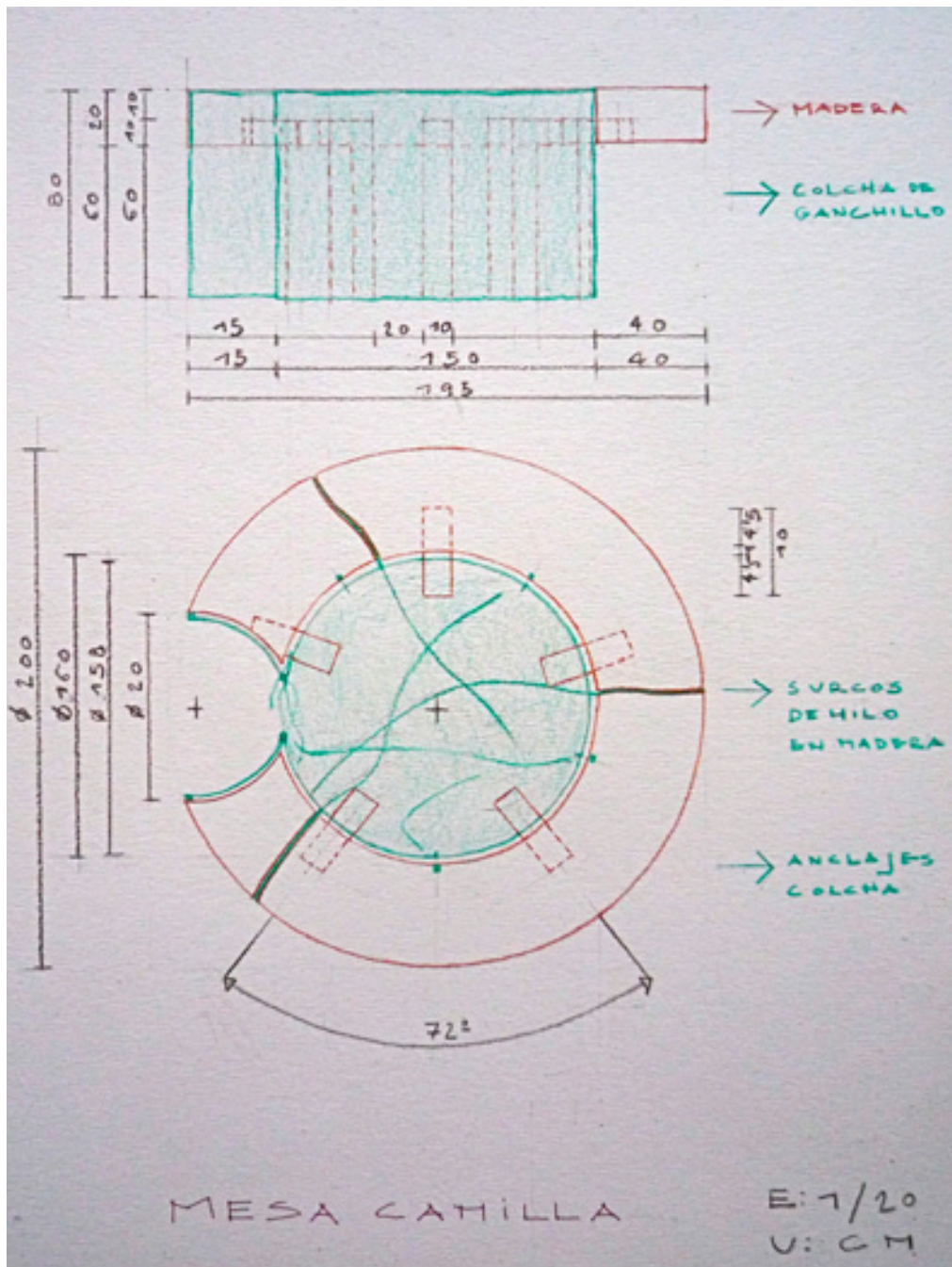
49- Estructura mesa y colcha de ganchillo.



50- Perspectiva mesa camilla.



51- Planta y alzado generales, materiales y geometría de las incisiones.



Para la instalación de la mesa deberá considerarse su transporte en un camión a lo largo de un trayecto de 5 Km, distancia a la que se encuentra el centro social del pueblo. También será necesario una grúa y una cuadrilla de hombres que ayuden a descargarla. Previamente se habrá realizado un allanamiento mínimo del terreno sobre el que se colocará.

PRESUPUESTO¹⁰¹

Obra : Intervención en el Pantano de Mediano (Huesca).

Codig	Un	Descripción partida	Medición	Precio	Total
CAPITULO 01 MOVIMIENTO DE TIERRAS					60,00
01.01	m2	LIMPIEZA Y COMPACTACIÓN DE TERRENO. Limpieza y compactación de terreno, con medios manuales o mecánicos, carga mecánica sobre camión y transporte a terreno propio. El esponjamiento del rebaje se incluirá en el precio.	8,00	7,50	60,00
CAPITULO 02 INSTALACIÓN					5.500,00
02.01	m2	MESA DE PINO DE FLANDES Mesa de pino de Flandes tratado y pulido, de 2,00 m de diámetro. Hueco central de 1,60 m de diámetro, con una muesca semicircular, según planos. Patas de soporte, del mismo material, y anclajes a la tabla. Elaborada en taller, incluido montaje y desmontaje, transporte y colocación en el terreno de referencia.	1,00	5.500,00	5.500,00
CAPITULO 03 - SEGURIDAD Y SALUD					200,00
03.01	ud	SEGURIDAD Y SALUD Suministro y colocación de todo tipo de protecciones individuales: cascos, guantes, gafas, botas, etc. de todo tipo de protecciones colectivas: red, barandillas, protección de agujeros, etc. y de todo tipo de señalización de seguridad.	1,00	200,00	200,00
TOTAL					5.760,00

- Colcha de ganchillo realizada por María Senz de precio no tasado.

¹⁰¹ Realizado por Celina López, arquitecta.

La planificación del proyecto cultural ha de contar con los informes de la Confederación Hidrológica del Ebro respecto a los niveles del agua del pantano. Se contará con una antelación aproximada de un mes para asumir los plazos de montaje. Los proyectos participantes deberán ser entregados con una anticipación mínima de dos meses.

Respecto a los patrocinios posibles éstos se buscarán tanto en las iniciativas privadas como en los apoyos públicos al desarrollo, subvenciones y cualquier tipo de estrategia de gestión que pueda conectarse con otras acciones tales como el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca¹⁰² o el Festival de Música Pirineos Sur que se convoca en Lanuza, Huesca, para de este modo lograr una red de sinergias que permitirían mantener y desarrollar el territorio.

Con el carrito ultraligero a modo de plaza móvil y con el proyecto Las trazas como Invención que se apuntala alrededor de una mesa camilla, se aspira a activar un territorio a través de prácticas artísticas que abren espacios de oportunidad para trabar el contexto de Mediano y consolidar su identidad desde el presente y desde sus propios habitantes como agentes activos.

¹⁰² www.cdan.es. (consultado julio 2011).

4.2 - Escultura “ de cómo hacer ganchillo con el territorio”

Este proyecto es el tercero y último de una red de intervenciones que se cruzan entre sí de modo que tanto los recorridos del carrito como la intervención de Las Trazas como Invención se sostienen desde su imbricación en el contexto al que interpelan, en una suma de prácticas artísticas que quieren ser un principio para la acción y una experiencia colectiva de diálogo, y donde aquellas son un aspecto más de un proceso común cuyo movimiento quiere redibujar el territorio borrado de Mediano.

4.2.1 – Conceptos en red para una escultura: lugar, experiencia y emoción

A lo largo de todo este TFM se han tratado tres conceptos claves; el lugar, la experiencia y la emoción, y se han descrito desde el sistema de sus interrelaciones que generan los fundamentos para habitar el espacio.

Se ha defendido más que un espacio físico y euclidiano, un espacio antropológico en el sentido de ser el contenedor de lo humano. Vivir en un espacio supone trabar con él unas referencias que se crean desde su experiencia y desde su conocimiento, unas situaciones que van más allá de su estricta materialidad y que se organizan según percepciones subjetivas que se posicionan desde lo común, y a las que inevitablemente se le adhieren las emociones que ahí encuentran sus referentes. Entonces hablamos de habitar un lugar como una necesidad vital que da sentido y forma a los mapas del mundo individuales y colectivos.

Es por todo esto que se contempla la noción de lugar como un sistema de relaciones entre fenómenos físicos, emotivos y simbólicos que establecen los vínculos de las experiencias y emociones que lo construyen.

El proyecto “ de cómo hacer ganchillo con el territorio” es una intervención con una escultura que quiere generar un lugar, por medio de un espacio claro, simple y abierto que se adapta a los márgenes del pantano.

Un lugar como concepto de relación: entre la escultura y el entorno, entre los propios elementos que la conforman y entre la escultura y las personas.

Un lugar como experiencia que se define como una intervención mínima a través de una secuencia de dos planos horizontales a distintos niveles que permite atravesarlo o simplemente estar en un intervalo de un territorio hasta ahora difuso. La escultura es una presencia no dominante que quiere concentrar un sentido que señalice y de contenido humano a un paisaje borrado pero de alta densidad.

Es por lo tanto también un lugar como emoción porque se constituye en un paraje atravesado por los sentimientos que sin embargo hasta ahora no habían dejado huella, y de este modo abre un espacio para la memoria rehabilitada. Un aspecto que se subraya con la presencia del mapa del antiguo pueblo, un mapa que es un inicio para los diálogos, y también el nudo desde el que surgen los caminos que conectaban al pueblo y que ahora son las líneas que delimitan la escultura.

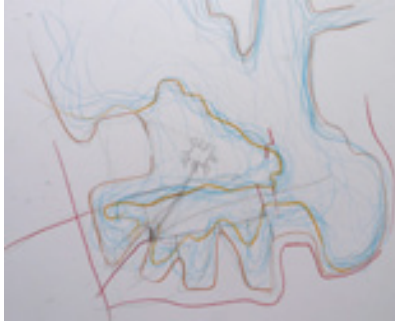
Una escultura como tejido donde se pueden conectar también el presente con las historias y las emociones, una escultura permeable que se integra en el entorno al cambiar según el vaivén del agua.



52- Los caminos que llegaban al antiguo pueblo con su rastro todavía visible durante la sequía son el tejido de confluencias.



53- Vaciado del pantano y torre de la iglesia como territorio tejido.



54- Mapa inestable, márgenes y lecho del antiguo pueblo.

Un factor relevante de la intervención es el de su realización en un espacio abierto y natural, donde no están limitadas ni codificadas las posibilidades de las vivencias, donde la relación con el mundo es directa, sin artefactos que interfieran entre el cuerpo y el medio. Una situación abierta al acontecer donde la experiencia espacial se vuelve existencial porque el cuerpo vuelve a ser un sensor para el intercambio, el centro y la metáfora de nuestro mundo. Un espacio abierto como sistema para la experiencia multisensorial y la percepción en movimiento, donde el cuerpo es el lugar que integra los sentidos en un flujo de sensaciones, y donde la luz, los olores, el gusto, la temperatura, las texturas y el sonido también modelan el espacio.

El lugar es un depósito de valores sentimentalmente significativos, y al volver a nombrar ese territorio a través de una escultura se visibiliza esa proyección emocional que establece los vínculos de mutua pertenencia¹⁰³. Como “ La percepción del paisaje está condicionada por la percepción total sobre la vida (...) el paisaje entra así en una antropología del espacio y requiere por lo tanto una interpretación socio-cultural”¹⁰⁴, entonces es oportuno constituir el lugar como la intersección de tres conjuntos: como condición, como posibilidad y como congregador, conjuntos atravesados todos ellos por las nociones de relación, de experiencia y de emoción. Este es el contexto de ideas para este espacio escultórico que quiere ser un sistema de vínculos para las personas, las ideas, las memorias, las emociones y la imaginación para proyectar un presente de modo que sobre el paisaje herido, se superpongan otras huellas humanas en proceso.

¹⁰³ MADERUELO, J. Op. Cit.

¹⁰⁴) DE BARAÑO KOSME: “ Dani Karavan y la significación del paisaje”. En *Dani Karavan*. (2002). Cat. Exp. Valencia. IVAM.

4.2.2 – Descripción del proyecto

El entorno en el que se emplaza la escultura es un territorio de márgenes inestables que dejan su huella en los límites de los montes, en los que se dibujan siempre unos mapas de contornos variables para un terreno en sucesivo desgaste por la acción del agua. Este proyecto es una intervención para conectar este territorio y lo hace desde su ubicación en los márgenes del pantano junto a la antigua carretera de Mediano, para ser un vínculo entre el antiguo pueblo y el Mediano de hoy cuyo fin es el de integrar estos espacios y tiempos discontinuos.



55- Mapa general de los emplazamientos sucesivos de Mediano y ubicación de la escultura.

Un entorno definido por una extensión de agua y un horizonte de montañas:

“ trabajar con el horizonte – es decir, con un vacío expandido- puede ser un planteamiento (...) desde esa cualidad ambigua del espacio abierto – en negativo-conformado por ausencias más que por presencias”¹⁰⁵

La escultura es una secuencia de dos planos horizontales a distintos niveles. Uno de ellos cubre un pequeño vaciado del terreno, en el que se despliegan algunos elementos que juegan con la transparencia y el hueco, que subrayan la materialidad discreta de la intervención. Una secuencia de elementos donde es más relevante el intervalo entre ellos, el vacío, que su presencia. Esta articulación horizontal abre un espacio en el que puedes entrar, caminar o explorar, en una experiencia del lugar espontánea y no codificada. Los caminos son los surcos donde se acumulan las huellas de las pisadas anteriores, son los vínculos que conectaron el antiguo pueblo con su entorno y son también los que dan continuidad a la trama horizontal de la escultura. Su elemento clave es la extensión flexible de mármol que contiene la geometría vacía del mapa del viejo pueblo, que extiende las líneas que son los caminos que lo recorrían. Este manto de mármol se adapta al desnivel que envuelve el espacio y remite a la idea de tejido, a una trama flexible que forma un todo continuo, cohesionado y manejable.

La escultura es una estructura primaria ingravida, donde el espacio se conforma como sucesión de planos, líneas y vacío. Para lograr una estructura espacial elemental se ha reducido su materialidad al máximo para conseguir una forma que sea determinada por el lugar, tanto en su ubicación en la orilla del pantano, allí donde el nivel máximo de agua traza una huella vertical clara, como en su secuencia de elementos que tienen como referente el lugar al que pertenecen. La metáfora del ganchillo inscrita en un plano “blando” pertenece a Mediano también, como sus habitantes y sus recuerdos, y permite entrelazar el “tejido” de mármol con el terreno así como con el mapa del pueblo desaparecido que actúa ahora como relato, como una cartografía del pasado que permite entender el presente.

¹⁰⁵ VVAA. DICCIONARIO METÁPOLIS . OP. CIT. P. 276.

Es una escultura de impacto mínimo, tanto visual como material, porque se ha querido que sea el entorno el que actúe como referencia y como verdadera presencia preponderante. El territorio, la realidad envolvente del espacio abierto, es el material de la escultura.

Características: escultura horizontal y abierta como secuencia de planos donde una extensión flexible de mármol cubre el terreno, en el que se dibuja el hueco de un mapa tejido por los caminos que se adaptan al desnivel que envuelve el espacio. La búsqueda de la simplicidad formal para lograr un impacto mínimo se resuelve con el uso de un elemento modular de mármol que tiene diferentes comportamientos; un bajorrelieve leve y la talla en hueco de un mismo motivo: una unidad del patrón de una colcha de ganchillo. Para extender la lámina de mármol más densa visualmente, sin aumentar su superficie, se yuxtapone una plataforma de madera que extiende su amplitud y respeta la coherencia formal con un vínculo del mismo elemento modular en forma de prisma vacío. Para evitar la contundencia del hueco, se eliminan los ángulos de 90 grados y se rompe el triedro con elementos modulares curvos que permiten la incorporación del terreno a la escultura. Del mismo modo la superficie del plano está levemente inclinada de modo que cuando el agua vaya alcanzando el nivel máximo lo haga paulatinamente alrededor del mapa.

Documentación gráfica:

A- Planta:

Plano de mármol y juego de transparencias con el terreno y el agua. Mapa del antiguo pueblo y sus caminos. Lámina de tableros de madera encajada al terreno y adaptada a la superficie de mármol a la que se articula con un prisma cuadrado vacío.

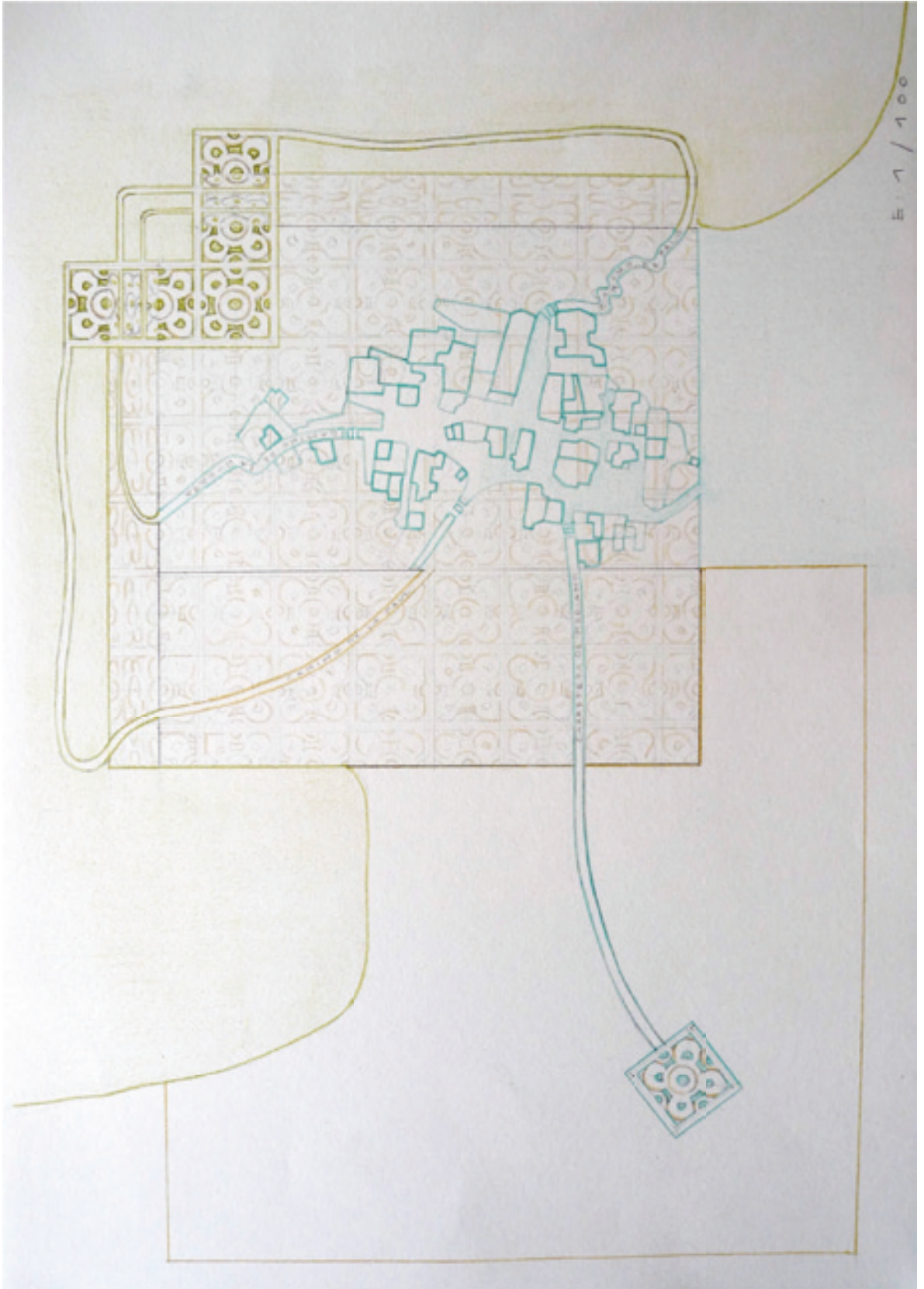
B- Sección alzado:

Continuidades entre la lámina de madera y de la superficie de mármol en relación con los márgenes del terreno y con el nivel máximo del agua del pantano. Elementos transparentes, prisma cuadrado y entrega de los volúmenes del mapa al terreno.

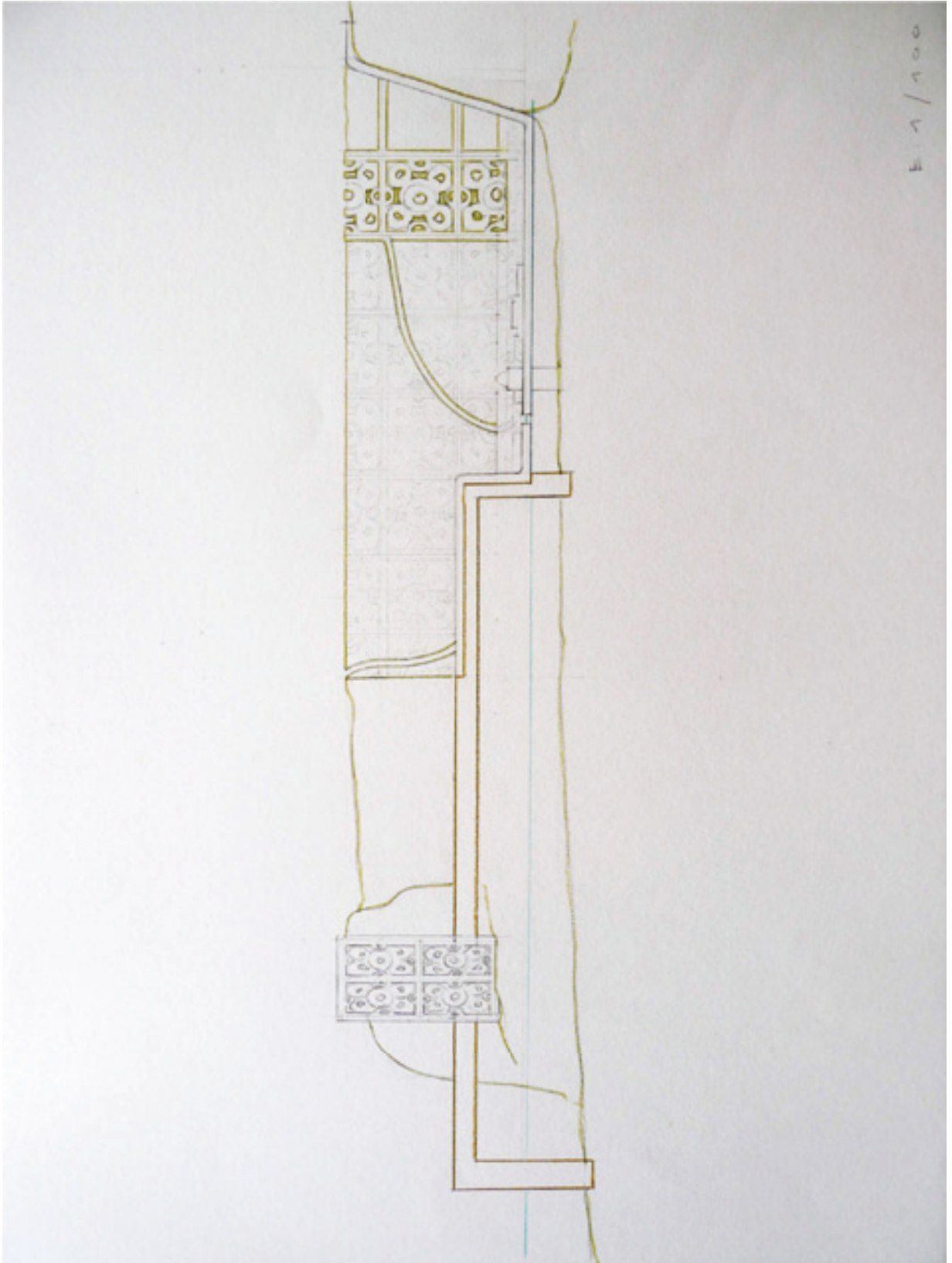
C- Perspectiva de detalle: entrega de la superficie de mármol a los distintos niveles, adaptación al terreno y continuidad con la lámina de madera. Juego de líneas - caminos que entrelazan y configuran la escultura.

D- Perspectiva general.

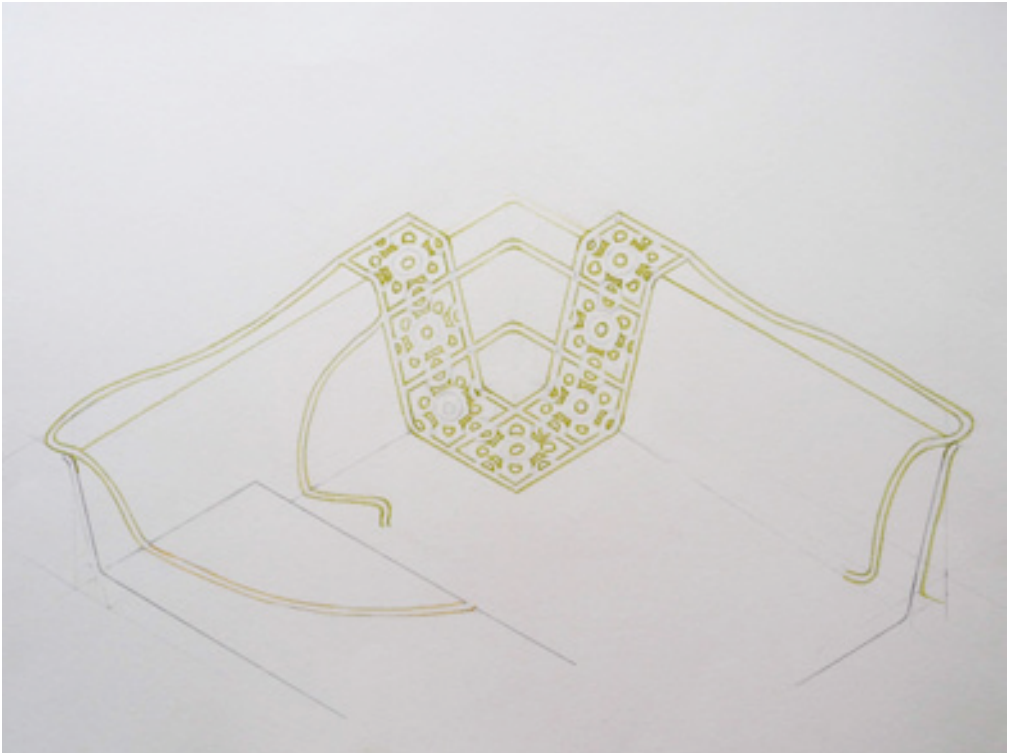
A



B



C



Reflexiones en torno al proyecto de escultura

Esta escultura es una intervención que quiere revitalizar el territorio y condensar un sentido que permita abrir otros. Una escultura cuya presencia quiere conectar y al mismo tiempo dilatar el entorno, actuar en sintonía con él y formar un todo cohesionado junto al horizonte envolvente del agua, la torre de la vieja iglesia, las montañas que lo nombran y el pueblo de Mediano de hoy, materialmente precario pero no tanto simbólica ni emocionalmente.

Un espacio que integra los sentidos, el conocimiento, la imaginación y lo afectivo en un sistema de sensaciones que se organizan para hacer más habitable el lugar, ya no sólo el estricto de la escultura sino el del territorio. Si el lugar es un ámbito desde el que se puede imaginar un exterior, también es aquello que construye una distancia para abrir un interior, un espacio creado desde la mirada subjetiva de su autora pero que en este caso está en estrecho vínculo con las experiencias colectivas de muchas de sus vidas, un proyecto para un lugar en el que ha pasado muchas horas, una escultura sin énfasis para un lugar de una extraña belleza que no necesita mucho más.

D



4.2.3 – Ejecución y presupuesto

Realizado por Celina López, arquitecta.

Carmen Lamúa Olivar

PRESUPUESTO

Obra : Espacio escultórico en el Pantano de Mediano (Huesca)

Codigo	Um	Descripción partida	Medición	Precio	Total
CAPITULO 01 MOVIMIENTO DE TIERRAS					152,22
01.01	m2	LIMPIEZA Y COMPACTACIÓN DE TERRENO.			
		Limpieza y compactación de terreno, con medios manuales o mecánicos, carga mecánica sobre camión y transporte a terreno propio. El esponjamiento del rebaje se incluirá en el precio. Plataforma de madera: 2,40 m *2,40 m	5,76	7,50	43,20
01.02	m3	EXCAVACIÓN DE TIERRAS EN VACIADO SOLAR POR MEDIOS MECÁNICOS			
		Excavación de tierras para vaciado del solar, en terreno compacto por medios mecánicos, con carga mecánica sobre camión y transporte a vertedero público. En el precio de la excavación general del solar se incluirá la formación de la rampa por medios mecánicos. El esponjamiento de la excavación se incluirá en el precio. Extensión mármol: 1,80 m * 1,80 m * 0,50 m	1,62	21,00	34,02
01.03	m2	NIVELACIÓN Y COMPACTACIÓN TIERRAS CONJUNTO ESCULTÓRICO			
		Acondicionamiento general del terreno para CONJUNTO ESCULTÓRICO, según planos y detalles anexos. La partida se desarrollarán según las indicaciones de la D.F.	10,00	7,50	75,00
CAPITULO 02 INSTALACIÓN					7.581,66
02.01	PA	EXTENSIÓN DE MÁRMOL			
		Extensión de mármol: global, proveniente de cantera local, 1,80 m * 1,80 m * 0,50 m., según detalle: 60%: 1- 40% bajorrelieve dibujo de la "unidad patrón de ganchillo" 2- 15% vaciado en hueco de la " unidad patrón de ganchillo" 2- 5% recorte de las 4 líneas de mármol que configuran la escultura El 60% de la superficie tiene un comportamiento singular -grabado en la piedra, y el 40% restante recortado y vaciado, ambos ejecutados mediante la técnica del corte al agua. Horas de especialista trabajando a pie de obra, incluso materiales y todos los medios necesarios para su realización.	1,00	5.500,00	5.500,00

02.02 m2 **LISTONES DE MADERA DE EXTERIOR PARA SUPERFICIE DE PLATAFORMA DE 2,4 x 2,4 m**

Tarima de madera IPE o similar, para exterior con grapas vistas. Incluidos Patas de soporte, del mismo material, y anclajes a la tabla. Elaborada en taller, incluido montaje y desmontaje, transporte y colocación en el terreno de referencia.

5,76 48,90 281,66

02.03 PA **PRISMA DE MÁRMOL**

prisma DE MÁRMOL, proveniente de cantera local, encajado en la plataforma de madera, de 9 unidades en hueco, elaborado en taller mediante la técnica del corte al agua y montado en obra.

1,00 1.800,00 1.800,00

CAPITULO 03 - SEGURIDAD Y SALUD

400,00

03.01 ud **SEGURIDAD Y SALUD**

Suministro y colocación de todo tipo de protecciones individuales: cascos, guantes, gafas, botas, etc, de todo tipo de protecciones colectivas: red, barandillas, protección de agujeros, etc. y de todo tipo de señalización de seguridad.

1,00 400,00 400,00

TOTAL PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN MATERIAL

8.133,88

RESUMEN DE PRESUPUESTO

Obra : Espacio escultórico en el Pantano de Mediano (Huesca)

Nº	Descripción del Capítulo	Importe*Capít.
01.	MOVIMIENTOS DE TIERRAS	152,22
02.	INSTALACIÓN	7.581,66
03.	SEGURIDAD Y SALUD - SEGURO TODO RIESGO CONSTR.	400,00
TOTAL PRESUPUESTO EJECUCIÓN MATERIAL		8.133,88

PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN POR CONTRATA

Obra : Espacio escultórico en el Pantano de Mediano (Huesca)

CONCEPTO	Euros €
PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN MATERIAL	8.133,88
GASTOS GENERALES 17%	1.382,76
BENEFICIO INDUSTRIAL 6%	488,03
TOTAL PRESUPUESTO POR CONTRATA SIN IVA	10.004,67
IVA 18%	1.800,84
TOTAL PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN POR CONTRATA	11.805,51

Asciede el Presupuesto de Ejecución por Contrata de las obras comprendidas en el presente proyecto a la expresada cantidad de ONCE MIL OCHOCIENTOS CINCO EUROS CON CINCUENTA Y UN CÉNTIMOS.

Nota general a los presupuestos:

Los presupuestos incorporados en este TFM hacen referencia a los costes materiales y de ejecución de las obras proyectadas. A estos importes se les debe de añadir los costes del trabajo de los colaboradores del proyecto como el de la arquitecta, así como los de otros trabajos de coordinación y gestión, y por último los del trabajo de su autora, que se estima en un tercio del presupuesto material de los proyectos.

V- Discusión

Este proyecto de TFM considera como punto de partida a la práctica artística como un instrumento para activar situaciones y lugares, en una matriz de interacciones desde lo común¹⁰⁶ donde las intervenciones se generan desde el contexto real y humano en una red en la que el artista es un productor más. Al ser esta una intervención específica en un lugar singular, la capacidad de conocer y empatizar con este lugar común del que también formo parte y la de crear vínculos responsables con lo real ha sido especialmente valorada.

La descripción de la posición de la autora de este TFM es uno de los factores del proyecto, que asume un determinado modo de hacer como actitud frente a las practicas artísticas, el de la “emancipación” :

“ el efecto de una obra, ya sea el placer del espectador, el sentimiento de belleza que siente o una toma de conciencia política, no pertenece a quien la crea (...) producir una obra no es producir su efecto. La debilidad de muchas instalaciones con voluntad política es partir del efecto a producir y suponerlo realizado por el volumen mismo ocupado en el espacio. La emancipación comienza asumiendo el riesgo de la separación”¹⁰⁷.

Si como dice Rancière el arte es político en virtud de la distancia misma que toma respecto a las estructuras e identidades sociales¹⁰⁸ describir esa distancia es además de necesario, oportuno porque es la que ha determinado este proyecto con tres intervenciones que se cruzan entre sí.

¹⁰⁶ ARDENNE, P. (2002). Op. Cit.

¹⁰⁷ RANCIERE, J. (2010). Entrevista en el periódico El Público del 15 de mayo.

¹⁰⁸ RANCIERE, J. (2003) . *La política de la Estética*. Conferencia en la Universidad de Aarhus. Dinamarca. En la entrevista en el periódico El Público del 15 de mayo.

La realización del proyecto se asume a si mismo como una parte de él, siendo la política de este proyecto la siguiente:

- 1- El proyecto no se impone, sino que se propone:
Es la comunidad de Mediano la que debe de gestionar sus propios referentes, por lo tanto el proyecto no se dicta sobre el territorio ni se impone como imagen para un determinado contexto humano. Dicho de otra manera, el proyecto no es un acto de imposición sino un principio para la acción y en encuentro.
- 2- El proyecto sale del museo y de la ciudad para crecer en un medio social y natural caracterizado por la ausencia de signos colectivos. Por lo que este contexto no es el soporte para un proyecto que lo podría banalizar o reducir a una excusa propicia sino que es su materia prima. De este modo la mirada de la autora se suma, y no sustituye, a las miradas de otros.
- 3- Esto supone la creación de una trama que facilite la participación de todos los agentes involucrados en el proyecto. Esto se realiza incorporando el aspecto performativo para provocar una experiencia colectiva de reacción y participación, que interpela al contexto y que necesita su complicidad. De manera que no hay productores y espectadores de una obra sino un proceso común de creación colectiva en red.

Decíamos en la Introducción que la línea de investigación de este TFM quiere reflexionar sobre las interacciones entre los lugares y los cuerpos entendidos como sistemas que han sido marcados por el territorio y la memoria, en un proceso donde se visibiliza que la experiencia del lugar no es tan sólo física sino también cultural, intelectual y emocional.

Esta investigación sin embargo no puede ser concluida en este escrito, debido a que al inscribirse como una red de intervenciones en un contexto real, en el que se ha valorado sensiblemente la capacidad de trabar vínculos responsables, necesita de la complicidad de este entorno para llevarse a cabo en un proceso abierto y colectivo que es el que debe de acabar de ofrecer los resultados de la hipótesis de partida: la de la ideación de prácticas artísticas que actúen como matriz de interacciones desde lo común, para crear espacios de vivencias que tejan un territorio físico y simbólico específico. La experiencia de esas situaciones que generen los sucesos singulares y las realidades nuevas es la acabará por concluir su naturaleza.

VI- Conclusiones

El proyecto global de este TFM tiene por objetivo nutrir un territorio borrado al ser eliminado el pueblo que albergaba. Una acción de destrucción que demanda conjugar el verbo opuesto: la creación. Es desde aquí que cobran sentido esta red de intervenciones orientadas hacia la invención de lugares de reencuentro necesarios para superar la fragmentación y dispersión del pueblo de Mediano de hoy, un lugar sin lugar, y con ello también lograr la conexión de las memorias, de las experiencias, de las emociones y en definitiva de las personas que ahí tienen su vida. Un lugar entendido como habitación de sentido y forma, que no puede ser desalojada sin romper el sistema de equilibrios de las vidas de sus habitantes, también es un lugar como proceso, que con el paso del tiempo genera nuevos escenarios que reinventan el presente donde se consolida su identidad. Este es el contexto en el que se incorpora esta secuencia no lineal de intervenciones cuyo propósito es impulsar la creación de esos lugares que faltan, ya que del mismo modo que el lugar conforma las experiencias, a través del Mediano de hoy se observa que también son las experiencias las que conforman el lugar, un motor de emociones.

La historia de un abuso como es la decisión de sacrificar un pueblo, con las pérdidas inconmensurables que supone, nos explican hasta que punto el paisaje natural en el mundo rural no es ese objeto bucólico de contemplación y transcendencia que se articula en los sueños urbanos, sino un lugar para la vida, con unos recursos económicos, culturales y humanos que muestran la complejidad y el conflicto suficientes como para superar de una vez por todas el mito romántico de la naturaleza y por lo tanto para establecer un diálogo entre iguales entre el contexto rural y urbano, y de este modo asumir las necesidades de interdependencia mutua para el desarrollo y la sostenibilidad. Lo natural no nos es ajeno, sea cual sea nuestro entorno vital inmediato o circunstancial.

La noción del cuerpo humano como un cuerpo cultural permite contemplarlo no como un objeto neutro sino como un vector vivo en movimiento que al mismo tiempo que altera el lugar, es afectado por éste.

Entonces el cuerpo humano es un cuerpo emocional que se proyecta emotivamente sobre el entorno, un entorno que siempre nos interpela emocionalmente también, por lo que con ello expande su capacidad vital en una red de significados y sentimientos que son principios para la acción.

Activar situaciones desde las prácticas artísticas que propicien la rehabilitación emocional de un territorio desaparecido y ninguneado que no ha visto reconocido oficialmente el daño padecido, una situación que ha obligado a sus vecinos a vivir en los márgenes; en los márgenes de una carretera nacional, en los márgenes de su memoria, en los márgenes de sí mismos y en los márgenes de sus sentimientos, es una respuesta para dar espacio a unas emociones de tal densidad que han mantenido a los vecinos unidos, aunque de modo precario, al lugar de su identidad, de su nacimiento y arraigo. Unas prácticas artísticas que cuestionan la extra-territorialidad del pueblo actual al hacer visible las tensiones que lo han conformado y también subrayan la legítima aspiración de crear un lugar habitable. Un propósito, el de habitar, que lleva implícito su capacidad para el desarrollo y el cambio.

El lugar es una situación; física, social, económica, cultural y emocional, es decir, una situación vital y por lo tanto en proceso, en una evolución que es en sí misma síntoma de su identidad en reconstrucción. Un proceso que también incorpora una intervención con una escultura sin énfasis, como lugar cómplice con este entorno del que la autora de este TFM también forma parte, y al que ha sido necesario volver a conocer para crear en este lugar común una leve marca en el territorio que lo quiere devolver al pueblo de Mediano como parte de su patrimonio material e inmaterial. Una escultura que acoge las memorias y los deseos de permanencia de sus habitantes, desplazados medioambientales que reclaman el desarrollo sostenible de su pueblo, un asentamiento con una inversión socio-económica nula en relación con el coste humano colectivo que supuso. Una escultura que es también un monumento que conmemora la identidad recuperada, un testimonio de la voluntad de supervivencia de unos habitantes leales a un paisaje que les pertenece, y que al continuar en él evitaron su segunda muerte: el olvido.

VII - Fuentes de documentación

▪ Bibliografía

ARDENNE,P. (2006). *Un arte contextual*. Murcia. Paidós.

AUGUÉ, M. (2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona. Gedisa.

BARAÑANO, K. (1992). *Chillida – Heidegger – Husserl. El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Euskadi. Universidad del País Vasco.

CAMPO, B. CORTINA, M. OTAL, B. PESQUE, JM. (2010). *La memoria ahogada*. Libro- DVD. Huesca. Diputación de Huesca.

CASSANI, GEORGIO ALBERTO: *Memoria, Deseo, Geometría, Compasión: los cuatro rostros de la ciudad contemporánea. Barcelona “ perdida” de Manuel Vázquez Montalbán*. Conferencia en la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 17 de mayo de 2011.

COLAFRANCESCHI,D. (1998). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona. Gustavo Gili.

FOSTER, H. KRAUSS, R. BOIS, Y.A. BOUCHLOH, B. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid. Akal.

HEIDEGGER, M. (2003). *Observaciones relativas al arte- la plástica- el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona. Universidad pública de Navarra.

JELIN, E. (2001). “De qué hablamos cuando hablamos de memoria”. En *Los trabajos de la memoria*. España. Siglo XXI editores.

JIMENEZ- BLANCO, MARÍA DOLORES. (2000). *Siah Armajani*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía.

KEPES, G.(coord.). (1978). *El Arte del Ambiente*. Buenos Aires. Ed. Victor Leru.

- KRAUSS, R. (1979). *La escultura en su campo expandido*. Barcelona. Kairós. 1979.
- LE BRETON, D. (2009). *Las pasiones ordinarias, antropología de las emociones*. Buenos Aires. Nueva Visión. (1998).
- LYNCH, K. (1959). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires. Ed. Infinito.
- MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado*. Madrid. Mondadori.
- MADERUELO, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid. Círculo de Bellas Artes. Visor Dis.
- MADERUELO, J. (1997). *Actas, El Paisaje, Arte y Naturaleza. Huesca. 1996*. Huesca. Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J. (2008). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid. Akal.
- MUNARI, B. (1989). *¿Cómo nacen los objetos?. Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona. Gustavo Gili. 3ª Edición.
- PALLASMAA, J. (2010). *Los ojos de la piel*. Barcelona. Gustavo Gili.
- PAMUK, O. (2006). *El libro negro*. Madrid. Punto de Lectura – Santillana.
- SUREDA, J. (1995). *Historia del Arte Español. Tomo III*. Barcelona. Planeta.
- TODOROV, T. (2000). "La memoria amenazada". En *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- TORRES, ANA MARIA. (2000): *Isamu Noguchi, a study of Space*. New York. The Monacelli Press.
- VVAA. (1997). *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid. Akal.
- VVAA. (2001). *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. Barcelona. Actar.
- VVAA. (2007). *Sculpture Projects Muenster 07*. Köln. Editing Birgit Nienhaus.
- ZAMBRANO, M. (1955). *El Hombre y lo divino*. Madrid. Fondo de Cultura económica.

- Catálogos

Cat. exp. (2002). Dani Karavan. Valencia. Ivam.

Cat. exp. (2008). *Evaristo Bellotti escultura*. Madrid. MNCARS.

VESCOVO, MARISA (coord.). (2005). Cat. Exp. *Disegnare il Marmo*". Torino. Hopefulmonster editore.

- Publicaciones periódicas

MENDEZ R. (2011). "Qué está fallando". Domingo - El País. 17/4/11. P. 2-3.

El Periódico de Catalunya. Domingo 28 de febrero de 1999.

RANCIERE, J. (2010). Entrevista en el periódico El Público del 15 de mayo.

SILVA, L. (2011). " El bloc del cartero". XL Semanal. Nº 1.240. Suplemento cultural de ABC del 31 de julio.

- Conferencias

CASSANI, GEORGIO ALBERTO. (2011). *Memoria, Deseo, Geometría, Compasión: los cuatro rostros de la ciudad contemporánea. Barcelona "perdida" de Manuel Vazquez Montalbán*. Conferencia en la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 17 de mayo

RANCIERE, J. (2010). *Ética y Política*. Conferencia en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. 6 de Noviembre.

- Mapas

Mapa excursionista 1:40.000. Pirineo Aragonés, L´Ainsa, Sobrarbe. (2008). Zaragoza. Ed. Prames.

Mapa Topográfico Nacional de España, MTN25-250-1, Palo. E: 1:25.000. (2007). Madrid. Ed. Centro Nacional de Información Geográfica. Ministerio de Fomento.

- Documentos electrónicos
 - ANTIMUSEO. <http://www.antimuseo.org>. (consultado diciembre 2010).
 - ARMENTA DEU, A. *Las ciudades*. Dossier de la asignatura “Arte público: Interacciones entre escultura y arquitectura”. Campus Virtual. mac 2010/11. Universidad Complutense de Madrid.
 - Cartografías. ALIAS, A.J. (2010). Las agujetas como experiencia poética. En <http://salonkritik.net>. (consultado 23 de Junio de 2010).
 - CANO SUÑEN, N. (2011). *Más Allá de la Vista: Paisajes con otros sentidos*. En http://cederul.unizar.es/docs/N_CANO_Mas_alla_de_la_vista.pdf
 - CENTRO DE ARTE CDAN www.cdan.es. (consultado julio 2011).
 - CLASSEN, C. (1993). *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. En .(consultado en noviembre de 2010).
 - Comunidades de conocimiento. En <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articuloperspectiva.asp?idarticulo=2&rev=62.htm>. (consultado octubre 2010).
 - *Geografía y Sistemas de Información*. En <http://www.gesig-proeq.com.ar>. (consultado en enero de 2011).
 - Globalización. En <http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm>. (consultado en diciembre de 2010).
 - HALBWWACHCS, M. (1950). *Fragmentos de la memoria colectiva*. En <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>. (consultado en diciembre de 2010).
 - HORN RONI. En www.libraryofwater.is. (consultado septiembre 2009).

- Investigación en BBAA 1 . *Sobre la investigación artística*. En http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=623. (consultado noviembre de 2010).
- Investigación en BBAA 2: mesa redonda con Dora Garcia. En http://w3art.es/09-10/2010/03/seminario_en_torno_a_la_invest.php. (consultado en diciembre de 2010).
- Investigación en BBAA 3: *¿ de qué hablamos cuando hablamos de investigación artística?*. En <http://www.gridspinoza.net/node/82>. (consultado en diciembre de 2010).
- JIE ZHANG KE. (2006). *Presa de las Tres Gargantas*. En <http://www.youtube.com/watch?v=Ln7jZJF72F4>. (consultado en enero 2011).
- JIE ZHANG KE. En <http://www.golem.es/naturalezamuerta/director.php>. (consultado en enero 2011).
- *Mano a mano con el general Cárdenas*.(2010).En <http://www.youtube.com/watch?v=2uz6itXklhM&feature=share> (consultado en enero 2011).
- Mapa embalse de Mediano. En <http://maps.google.es/maps?hl=es&tab0wl>
- *Mediano ,la memoria ahogada*. Documental. En <http://www.youtube.com/watch?v=huugrosyOQk> (consultado en diciembre de 2010).
- PIRINEOS SUR 2011: www.pirineos-sur.es.
- Próxima declaración de Bien Catalogado del Patrimonio Cultural Aragonés. En http://www.sobrarbe.com/descargas/informe_conjunto_hco_mediano_web.pdf

- Pueblos abandonados. En <http://www.pueblosabandonados.es>
- Sistemas complejos. En <http://andreararanjo.wordpress.com/2007/06/25/edgar-morin-algunos-apuntes/>. (consultado octubre de 2010).
- Torre de Mediano. En <http://www.facebook.com/profile.php?id=100000504605511>. (consultado en julio 2011)
- TORRES, F. En <http://www.telefonica.es/fat/francesc02.html>. (consultado en septiembre de 2001).
- UTE RED BIOLÓGICA EBRO: "Informe final embalses año 2009. Embalse de Mediano". En http://195.55.247.234/webcalidad/estudios/embalses/2009embalsesbio/2009_mediano.pdf (consultado en enero de 2011).

- Listado de imágenes

Portada: Imagen manipulada fragmento del proyecto. Abril 2011.

1 - (P. 9): Cartel en el camino de Mediano. carmen lamúa. Nov. 2011.

2 - (P.13): Lo que quedó de Mediano. Archivo José Gracia.

3 - (P.16): Mediano antes de la inundación. Archivo Asociación Entremón¹.

4 - (P.16): Pantano y torre. Archivo Asociación Entremón.

5 - (P.25-66): Fiesta Mediano 2010. B. Campo Olivar.

6 - (P.29): Plato de " El Cañizo". Ainsa. Gastro Aragón.

7 - (P.35): Vecina de Mediano. Casa CHE. carmen lamúa. Nov. 2011.

8 -(P.40): Isamu Noguchi: *Sunken garden*. En TORRES, ANA MARIA. (2000): *Isamu Noguchi, a study of Space*.

9- (P.41): Dani Karavan: *Way to the hidden garden*. En Cat. exp. (2002). Dani Karavan. Ivam.

10- (P.41): Vista aérea. En Cat. exp. (2002). Dani Karavan. Ivam.

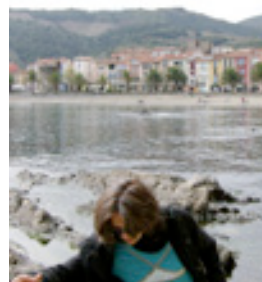
11- (P.46): Detalle *Línea de la Verneda* . En http://www.descobrimsmartimarti.org/wk/Línia_de_la_Verneda.

¹ Asociación Entremón: Local social Mediano- Samitier. Calle Carretera de Francia s/n. Mediano. Huesca

- 12/13- (P.48): Venturi & Brown. En MADERUELO *La Pérdida del pedestal*.
- 14- (P.49): Intervención Antimuseo. En <http://www.antimuseo.org>.
- 15/17- (P.50): Detalles Sala de la Sinagoga del Tránsito. Toledo. Celina López. Abril 2011.
- 16- (P.50): Tracerías de estuco . Toledo. carmen lamúa. Abril 2011.
- 17- (P.51): Detalle del mihrab de la Mezquita de Córdoba. En SUREDA, J. (1995). *Historia del Arte Español*.
- 18- (P.51): Fachada de La Seo de Zaragoza. B. Campo Olivar. Jun. 2011.
- 19- (P.52): Evaristo Bellotti. En Cat. exp. (2008). *Evaristo Bellotti escultura*. MNCARS.
- 20/21- (P. 53): obras de la exposición en El Palazzo Binelli. En VESCOVO, MARISA (coord.). (2005). Cat. Exp. *Disegnare il Marmo*".
- 22 – (P.54): El territorio como discurso. carmen lamúa. 2008.
- 23 – (P.54): Espacio dibujado. carmen lamúa. 2009.
- 24 - (P.54): Lugar leve. carmen lamúa. 2010.
- 25 – (P.54): La casa como territorio. carmen lamúa. 2009.
- 26 - (P.57): Carrito en marcha. carmen lamúa. Jun. 2011.
- 27 – (P.57): Carrito ultraligero. carmen lamúa. Jun. 2011.
- 28 - (P. 60): Caja del carrito plegado. carmen lamúa. Dic. 2010.
- 29 – (P.60): Vista lateral. carmen lamúa. Dic. 2010.
- 30 – (P. 61): Carrito portátil desplegado. carmen lamúa. Dic. 2010.
- 31/32 – (P.61): Vistas posterior y lateral . carmen lamúa. Dic. 2010.
- 33- (P.62): Territorio antiguo Mediano. Sonia Sierra Segura. Mayo 2010.
- 34- (P.64): Mapa del proyecto. Google Earth y carmen lamúa. Nov. 2010.
- 35- (P.65): Fotografía de José María Campo. Autor anónimo. 2010. En <http://www.facebook.com/pages/José-María-Campo/74420147104> .
- 36- (P.65): Columnas con agua de glaciación. En www.libraryofwater.is.
- 37 -(P.65): Centro comunitario de Stykkishólmur. En www.libraryofwater.is.

- 38/39- (P.65): Vistas superior e inferior. PS1 New York. carmen lamua. 2009.
- 40- (P.66): Fotograma del cortometraje. En *Mnemonic Devices: the Persistence of Memory*. En <http://www.canadianart.ca/online/reviews/2008/08/07/mnemonic-devices/>
- 41- (P.66): prácticas de arte relacional. En MONTMANN Nina. *Jugar Al enfant Terrible*. En http://salonkritik.net/0809/2009/08/jugar_al_enfant_terrible_las_i.php
- 42- (P.67): Mortal Engyne. En http://www.ozarts.com.au/artists/chunky_move.
- 43- (P.67): Fragmentos del proyecto. Jose M^a Campo Olivar. 2011.
- 44- (P.68): Detalle del Homenaje a Walter Benjamin. En <http://lang-8.com/4353/journals/41422>
- 45- (P.69): Fotograma película. En <http://www.golem.es/naturalezamuerta/director.php>"
- 46- (P.70): Fotomontaje de mapas. carmen lamúa. Dic 2010.
- 47- (P.71): Planta. carmen lamúa. Dic.2010.
- 48- (P.72): Sección- alzado. carmen lamúa. Dic.2010.
- 49- (P.72): Estructura mesa y colcha de ganchillo. carmen lamúa. Dic.2010.
- 50- (P.72): Perspectiva mesa camilla. carmen lamúa. Dic.2010.
- 51- (P.73): Planta y alzado generales. carmen lamúa. Dic.2010.
- 52- (P.77): Los caminos . carmen lamúa. Nov.2010.
- 53-(P.77): Vaciado del pantano y torre. carmen lamúa. Nov.2010.
- 54- (P.78): Mapa inestable. carmen lamúa. Nov.2010.
- 55- (P.79): Mapa general . carmen lamúa. Mayo. 2011.
- 56- (P.82): A: Planta. carmen lamúa. Abril. 2011.
- 57- (P.83): B: Sección alzado. carmen lamúa. Abril.2011-
- 58- (P.84): C: Perspectiva de detalle. carmen lamúa. Abril.2011.
- 59- (P.85): D: Perspectiva general. carmen lamúa. Abril.2011.
- Bio- (P. 101): Colliure. Francia. 2009.

Bio



carmen lamúa

Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona

Profesora de dibujo

Vive en Madrid

lamuadibuix@gmail.com

Anexos

REPORTAJE: ¿QUE ESTÁ FALLANDO?¹⁰⁹

Todos son culpables en Fukushima

El accidente nuclear hunde la imagen de Japón como país tecnológico. Los expertos reconocen una mezcla de negligencia y exceso de confianza en los mecanismos de seguridad, por parte del Gobierno y de la empresa que gestiona la central afectada por el tsunami

RAFAEL MÉNDEZ 17/04/2011

El sector de la aviación tiene asumido que a veces, muy de vez en cuando, los aviones se caen. Lo explican con la teoría del queso con agujeros. Cada loncha de queso es una barrera de seguridad. Si pones una serie de lonchas de queso en fila, la probabilidad de que los agujeros se alineen y permitan mirar de un sitio al otro es mínima.

Pero ocurre. Cuando se da en aviación, quiere decir que han fallado todas las medidas de seguridad y se produce un accidente. **Nunca hay una sola causa, sino una concatenación de errores.**

El sector nuclear, en cambio, vivía con el convencimiento de que los accidentes no podían ocurrir. Que las centrales son seguras. Que Chernóbil (Ucrania, 1986) fue un desastre soviético, y Harrisburg (en EE UU en 1979), un problema de gestión. Sin embargo, Fukushima ha cambiado todo eso. Porque en Fukushima todos son culpables: la mala selección del emplazamiento, la optimista valoración de riesgo sísmico y de tsunamis, el diseño, la operación, la gestión de la emergencia y hasta de la información. Cinco semanas después, Japón no logra controlar Fukushima. Ni aventura cuándo podrá hacerlo. Ni siquiera tiene claro cómo atacar la refrigeración de la central y controlar el escape radiactivo. Y para la industria nuclear ese es el gran drama. Porque Japón no es Ucrania.

Según un estudio de 2007 de una Universidad india, en Japón había 770 ingenieros por cada millón de habitantes, el triple que en Estados Unidos (246).

Es el país capaz de tener una red de norte a sur de tren bala, que llega a alcanzar los 300 kilómetros por hora, conectada con líneas de cercanías y de autobuses.

También es, al menos aparentemente, el país más preparado para soportar terremotos. Los rascacielos de Tokio se balancean al ritmo de las sacudidas de la Tierra y la gente en los cafés se mira durante la sacudida, pero no suele ir más allá. En un viaje en un autobús lleno por la carretera de la costa

¹⁰⁹ En

<http://www.elpais.com/articulo/reportajes/Todos/culpables/Fukushima/elpepusocdmg/20110417elpdm>

este de Japón, de repente suenan los móviles de la mayoría de los 42 pasajeros. *Bip bip*. Todos los teléfonos han recibido el mismo mensaje. Tanto que muchos de los silenciosos viajeros ni se molestan en mirar el móvil. Ya saben lo que es: un aviso del centro de emergencias de que ha habido un terremoto, una réplica del gran seísmo de magnitud 9 que el 11 de marzo agitó la mitad norte del país y que generó un tsunami que machacó la costa. Un viajero agita las manos en señal de temblor, pero en el autobús no se nota. Ni se para. Las réplicas no son menores. Ha habido más de mil desde el 11 de marzo y 408 de ellas han tenido una magnitud superior a 5 en la escala de Richter.

El 11 de marzo, cuando las olas de 15 metros llegaron hasta la planta de Fukushima, los dos principales ejecutivos de Tepco (Tokyo Electric Power), la eléctrica que opera en la central, estaban de viaje fuera de Japón. Con el aeropuerto de Tokio cerrado por el terremoto, cuando llegaron al despacho eran las cuatro de la tarde del día siguiente y el reactor número 1 ya había explotado. En una sociedad tan jerarquizada como la japonesa, la falta de los dos líderes de Tepco "retrasó una acción crucial", según el diario *The Daily Yomiuri*, que ha dedicado una serie a la lenta respuesta de Tepco.

El tsunami dejó a la central sin suministro eléctrico y, por tanto, sin refrigeración en los cuatro reactores. Enfriar un reactor nuclear es algo esencial. De lo contrario, el reactor se calienta, comienza a formarse vapor de agua y aumenta la presión en el interior, lo que amenaza la integridad de la contención.

La tarde del accidente, el Gobierno japonés comenzó a pedir a Tepco que venteara esos gases -se abre una válvula y el gas radiactivo sale fuera; es el mal menor-. Pero Tepco no tomó la decisión hasta las 10.17 del día 12. "Tepco no nos ha explicado por qué no había empezado a ventear", ha reconocido en rueda de prensa el portavoz del Gobierno japonés, Yukio Edano, un tipo capaz de dar una rueda de prensa a medianoche y otra siete horas después. Edano, con su saludo a la bandera antes de cada intervención, parece el único político que se salva de las duras críticas de sus compatriotas.

La eléctrica también ha recibido críticas por tardar casi un día entero en comenzar a inyectar agua de mar en los reactores. El agua de mar dejará inservible la planta, y la prensa local ha acusado a la empresa de intentar en un primer momento salvar la central a toda costa.

Tepco es una empresa gigante que suministra la electricidad al 40% del país. Como gran eléctrica, tiene mucho poder (eso no es exclusivo de Japón). Y como gran eléctrica ha fichado a muchos antiguos responsables del Gobierno. El último fue Toru Ishida, exdirector de la Agencia de Energía del país, agencia clave sobre la política nuclear, que en enero fichó por Tepco. En Japón, el retiro dorado de altos funcionarios y políticos en empresas con las que tuvieron relación es una tradición que tiene hasta un nombre, *amakudari*, literalmente "descendido del cielo". Edano ha declarado que el Gobierno considera estos fichajes "socialmente inaceptables".

El Gobierno japonés y la prensa acusan a Tepco de reaccionar tarde y mal, pero los errores comenzaron hace décadas. Japón, un país sin carbón,

petróleo, gas o posibilidad de hacer grandes presas, se vio abocado a la energía nuclear, que el año pasado aportó el 29% de la electricidad. La segunda economía del mundo (hoy la tercera, por detrás de China) no podía verse estrangulada por la falta de suministro energético. Aceptó el riesgo de los terremotos, pero la previsión de riesgos se ha demostrado fallida.

Las nucleares necesitan una fuente de agua para refrigerarse, y como en Japón no hay grandes ríos, todas están en la costa. El 11 de marzo, 14 reactores en cuatro centrales se vieron afectados por el maremoto. Tsuneo Futami, director de la central de Fukushima en los años noventa y hoy profesor de ingeniería en la Universidad de Tokai, ha dicho a *The New York Times*: "Cuando dirigía la planta, el riesgo de tsunami ni se me pasó por la cabeza".

La barrera contra el maremoto estaba diseñada para una ola de 5,5 metros. La que llegó a la central fue de 14, según un documento del Ministerio de Economía. El subdirector de relaciones internacionales de la Agencia de Seguridad Nuclear japonesa (NISA), Keiji Hattori, admite que el riesgo no estaba bien calculado: "Con el terremoto, las centrales pararon de forma segura. Pero el tsunami que llegó fue tres veces mayor de lo previsto. Evidentemente, todo eso hay que reevaluarlo con los últimos datos científicos", explica por teléfono.

Tampoco se puede decir que fuera insólito. La costa de Sendai ha tenido en los últimos siglos menor actividad sísmica que en periodos anteriores, pero en el año 869 hubo un tsunami como mínimo similar al actual, según un artículo publicado en la revista científica *Nature* por el sismólogo de la Universidad de Tokio Robert Geller, un estadounidense que lleva 27 años en Japón. Geller suena irritado al otro lado del teléfono: "El Gobierno se basaba en una ciencia errónea".

No esperaban un terremoto de magnitud 9, pero hubo uno de esa magnitud en Chile en 1960, otro en Kamchatka (Siberia) y otro en Alaska. ¿Por qué no iba a haberlo en Japón? NISA se defiende: "Teníamos en los registros que hubo un tsunami en el siglo IX, pero hablamos de hace más de un milenio. Ahora es muy fácil decirlo".

Geller culpa de la situación a "los burócratas", que en su opinión dirigen de facto el país. "El Gobierno esperaba un gran terremoto, pero no en esa zona; más al sur. Y no tiene sentido. Si introdujeron un mapa hace tiempo de forma oficial, ya no hay forma de cambiarlo".

El cálculo teórico de diseño sísmico de las nucleares ha resultado demasiado optimista. En 2007, un terremoto superó por más del doble las bases de diseño sísmico de la nuclear de Kashiwazaki-Kariwa. Nunca antes había sucedido en el mundo. En el último mes se ha repetido dos veces: el 11 de marzo en Fukushima y el pasado 7 de abril, cuando una réplica excedió las bases de diseño de Onagawa. Tres veces en cuatro años. Las tres en Japón.

Geller coincide en que Japón subestimó el problema sísmico al adoptar su programa nuclear: "Si no puedes construir una central de forma segura, no lo hagas". El profesor concluye que "la percepción de que Japón tenía todo

controlado en cuanto a terremotos era un mito. Solo en los edificios". Hattori, de la agencia nuclear nipona, admite que Fukushima obligará a replantearse todo el programa energético del país y que habrá que revisar "de abajo arriba" la seguridad de todas las nucleares.

La revista científica *Nature*, en un editorial, ha resumido esta catástrofe y otras como la del vertido en el golfo de México de BP. En todas, dice, la causa fue "el exceso de confianza en el poder de los sistemas y las decisiones humanas".

El accidente deja además dudas sobre el diseño de los reactores, contruidos por General Electric (EE UU), Toshiba e Hitachi (ambas japonesas). El sistema de contención de esta tecnología hizo que se acumulara hidrógeno en el interior. Cuando por fin la eléctrica dejó salir el gas del interior para evitar que el exceso de presión dañara la vasija, el hidrógeno explotó en dos de los reactores dentro del edificio de contención, lo que terminó de rematar la central, hizo que se liberaran enormes cantidades de radiactividad y dificulta aún los trabajos en la planta.

El reactor número 1 tiene una contención, denominada Mark-I y diseñada por General Electric, que en los setenta fue objeto de controversia entre las autoridades de EE UU sobre si resistiría una situación como la actual. Pese a que había críticos, la Mark-I fue aprobada y solo en EE UU está en 24 centrales. Garoña, en Burgos, también la tiene. Tras una serie de mejoras, a finales de los ochenta EE UU abandonó el debate sobre esa contención, y Garoña sostiene que en 1991 introdujo mejoras sobre el sistema de venteo. El Consejo de Seguridad Nuclear (CSN) afirma que ha revisado el sistema de Garoña y que eso no ocurriría. Los expertos consultados insisten en que si la explosión se repitió en varios de los reactores de Fukushima, ahí subyace un error de la planta, aunque aún no se ha explicado bien.

Pero si la central y la eléctrica han fallado, el Gobierno japonés ha recibido críticas del exterior por la falta de información. Sus vecinos y enemigos Corea del Sur y China lo han expresado claramente y han criticado el vertido de toneladas de agua radiactiva al mar, que ha hecho que se encuentre pescado contaminado incluso a 35 kilómetros de Fukushima.

NISA ha tardado un mes en dar a Fukushima el nivel máximo en la escala internacional de accidentes nucleares (INES, que va de 0 a 7). Japón mantuvo el nivel 5 cuando era un clamor que, como mínimo, debía ser un 6. Japón lo admitió dos días después de unas elecciones locales en las que el partido en el Gobierno, el Partido Democrático de Japón, salió derrotado. Uno de los miembros de la Agencia de Seguridad Nuclear, Seiji Shiroya, ha admitido que él consideró que era un 7 desde el primer momento.

Hasta ahora, solo Chernóbil había tenido esa calificación. "Menuda deshonra para Japón", ironiza un periodista local. Aun así, Fukushima no es igual de grave que Chernóbil: aquí no ha explotado el reactor, no han muerto trabajadores directamente por la radiación... La fuga radiactiva de Fukushima en los primeros días fue solo un 10% de la de Ucrania, pero Junichi Matsumoto, uno de los responsables de Tepco, admitió que, de seguir la situación durante meses, podría llegar a superar el escape de Chernóbil.

El Gobierno también ha tardado semanas en ampliar el área de exclusión de Fukushima. Primero trazó una zona de 20 kilómetros con un compás; después recomendó a quienes viven entre 20 y 30 kilómetros que no salieran a la calle, y finalmente anunció que evacuaría cinco pueblos hasta una distancia de 40 kilómetros a los que los vientos dominantes habían llevado más contaminación.

Los vecinos de Fukushima viven con indignación la situación. Más de 100.000 han abandonado sus casas. En Iwaki, por ejemplo, al suroeste y fuera del radio de exclusión de la central, los niños no salen al patio a jugar. Los que quedan, porque muchos padres han enviado a sus hijos con familiares de otras prefecturas. Las escuelas están semivacías. Los agricultores no pueden vender sus productos y los pescadores no pueden faenar. Miles de personas llevan así más de un mes, y un asesor del primer ministro, Naoto Kan, admitió la posibilidad de que haya que crear una zona de exclusión alrededor de la central durante más de una década.

Las consecuencias de Fukushima son enormes y mundiales. En Japón, porque ha visto cómo 50 países restringían la importación por miedo a la radiación, porque hay extranjeros que se han marchado y porque Japón recibirá menos turistas. Además, un tercio de la generación eléctrica del país está parada (las nucleares del norte no han vuelto a arrancar), lo que ha causado apagones y problemas en todo el mundo: las grandes compañías de automóviles como Toyota, Nissan y Honda tienen problemas de suministro en sus plantas de Europa y EE UU.

Eso en un país con kilómetros y kilómetros de costa arrasados por un tsunami que dejó más de 13.000 muertos y 15.000 desaparecidos. Un mes después, en Ishinomaki, al noreste, aún huele a polvo y a basura. Más de la mitad de esta ciudad de más de 150.000 habitantes quedó inundada por la ola. "Hasta aquí llegó", explica el empleado de un restaurante señalando una marca por encima de la cintura. Saca un metro y mide: la ola tenía 1,24 metros de altura. Y eso que el mar ni se divisa desde este punto. La ciudad sigue sin apenas electricidad ni agua.

El resto del mundo tampoco se libra de la sombra de Fukushima. Las centrales nucleares de toda Europa pasarán nuevas pruebas y hay países como Italia que han abandonado su programa atómico. El sistema energético está tan relacionado que el precio del CO2 ha subido en Europa debido a que Alemania va a aumentar sus emisiones al cerrar las plantas más viejas. Eso es solo el principio. Desmantelar Fukushima llevará más de diez años. **El nombre perdurará durante décadas.**

Anexo 2

*La Dama del Lago*¹¹⁰

La Ronda de Boltaña

En la torre, las palomas de Mediano
sueñan casas bajo del agua del pantano.
Sueñan vidas, vida y muerte: sueñan gatos
y miguitas de pan blanco en el tejado.

Sueñan tejas donde sólo queda barro.
Sueñan fuentes donde el agua se ha estancado.
Sueñan nubes que pasaron hace tanto...
Aquel mundo, un reflejo del pantano.

¿Quiénes fuimos, amor, quiénes fuimos tú yo?
Pajaricos caídos del nido.
A la alcoba entraba ya el río... ¡ay, adiós!,
¡llévanos donde quieras, camino!

Palomica, mi amor, ¿dónde se nos llevó?
Tiene garras de halcón el destino.
Donde quiso dejarnos, caímos, ¡y adiós!,
un lugar de camino al olvido.
Si nos fuimos, amor,

¹¹⁰ CAMPO, B. CORTINA, M. OTAL, B. PESQUE, JM. (2010). *La memoria ahogada*. Libro- DVD. Huesca. Diputación de Huesca. P. 123- 125.

¿quiénes fuimos tú y yo?

¿Quién nos va a recordar, si nos fuimos.

Castillos de Samitier,
los que nos guardáis los pasos,
un ojo en el Entremón
y el otro puesto en Mediano.
Decidnos, pues lo veis bien,
si aún se alza en el pantano
esa torre –un sueño en pie-,
la hermosa Dama del Lago.

Sin su ejemplo, ¿quién soñaría en Mediano,
si no fuese pesadillas de agua y fango
sin palomas, vida, gatos ni pan blanco...?
Otro cuento que se acaba sin contarlo.

En la torre, la que emerge del pantano
como el mástil de un velero naufragado,
hay gaviotas; las palomas ya volaron
a otra torre, su reflejo en el pantano.

¿Quiénes fuimos, amor, quiénes fuimos tú y yo?

Pajaricos en un torbellino.

Como tantos, amor, y hace tanto, ¡ay, adiós!,

¿quién nos va a recordar, si nos fuimos?

Una foto en el fondo, ¡ay, amor!,
de un cajón,
desde el sepia virando al olvido.
Nuestro mundo se hundió; ¿qué ha quedado? ¡Ay, adiós!,
el tic-tac de un reloj bajo el barro.

Un reflejo, un rumor,
un temblor en la voz:
esa torre en mitad del pantano.

¡No habrá olvido, mi bien,
mientras ella esté en pie!
Junto a ella ¿nos ves?, tú, yo y tantos...

¡No habrá olvido, ay, amor!
Quiénes fuimos tú y yo...
aún lo cuenta La Dama del Lago.

Anexo 3

DVD Documental *Mediano, la memoria ahogada*¹¹¹, una producción de ARAGÓN TV en colaboración con Factoría Plural. Dirección de Maite Cortina y Roberto Roldán. Grabación cedida por Maite Cortina para este TFM.

¹¹¹ CAMPO, B. CORTINA, M. OTAL, B. PESQUE, JM. (2010). *La memoria ahogada*. Libro- DVD. Huesca. Diputación de Huesca.