



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

## **TFM** Trabajo Final de Máster

**Título:**

**ESPACIOS PARA HABITAR Y CREAR: LAS CABAÑAS PARA  
PENSAR (DE) HOY**

**Autora:** Ariadna del Río Fernández

**Tutora:** Ana María Gallinal

**Área temática:** Arte-Creación-Producción

**Línea de investigación en la que se encuadra el TFM:** Producción artística

**Convocatoria:** julio

**Año:** 2021



## RESUMEN

Este TFM trata del espacio y de la creación. Partimos de la premisa de que la cabaña es la construcción física y teórica del refugio del pensador, portadora de una gran carga simbólica y referente de un corpus ideológico que se ha ido incorporando a nuestra subjetividad. Nuestro argumento es que el potencial crítico de estos espacios ha sido y está siendo recuperado desde distintas estrategias artísticas. Éstas encuentran en sus nuevas expresiones el impulso creativo que reafirma sus valores: deslocalización, transitoriedad, autonomía y ecología. En conjunto, los proyectos que aquí se exponen son el resultado de la articulación de estas fuerzas. Todos tienen en común aludir a un límite para después desafiarlo: el límite entre lo habitable y no habitable, entre la legalidad y la ilegalidad, interior y exterior, lo público y lo privado. Lejos de posicionarse de un lado o de otro, su objetivo último es demostrar su permeabilidad. La finalidad es debatir de qué manera la imagen de la cabaña-refugio está aún presente en los lenguajes artísticos contemporáneos. En este amplio abanico de posibilidades abordaremos principalmente aquellas acciones que, inspirándose en las posibilidades subversivas de la cabaña, inciden de manera más directa en los marcos institucionales. Mientras en el siglo XVIII predominaron miradas tendentes al romanticismo y al idealismo, los proyectos *hoy* planteados albergan una visión crítica de algún aspecto de la realidad existente a través de la acción y la implicación ciudadana.

**Palabras clave:** cabaña para pensar, habitar, crear, refugio

## ABSTRACT

The subject of this article is room and creation. We start off from the premise of hut as physical building and, theoretical, as thinker's shelter. The primitive hut has appeared throughout History as a building that gathers the essence of both verbs: to create and to inhabit. The main objective is to debate how the image of hut-shelter is still present in modern artistic languages. In this wide range of possibilities, we will focus on those modern actions that are inspired on the subversive possibilities of huts. The purpose is to reinvent, in a critical way, the relationship between society and environment.

**Key words:** Thinking hut, inhabit, create, shelter



## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN .....	5
1.1. Objeto de estudio.....	5
1.2. Objetivos .....	7
1.3. Planteamiento de la investigación .....	7
1.4. Metodología.....	10
2. EMERGENCIA RESPIRATORIA.....	14
2.1. Interrogar la (a)normalidad .....	14
2.2 “Hasta ahora todo va bien, .....	23
3. IMÁGENES DE REFUGIO .....	27
3.1 La cabaña y su idea .....	27
3.1.1 La cabaña de las Luces y de las sombras .....	27
3.2 Piel o muro: barreras que nos cobijan .....	33
3.2.1 “O con la <i>estrella o en la cueva</i> ” .....	36
4. UN AMOR DE AUSENCIAS .....	42
4.1 Bifurcaciones.....	42
5.1 Deslindes entre disciplinas .....	52
5. HIDDEN (propuesta de obra plástica).....	67
8. CONCLUSIONES .....	78
9. BIBLIOGRAFÍA .....	82
10. LISTA DE IMÁGENES .....	87
11. BIOGRAFÍA.....	92

## 1. INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN

### 1.1. Objeto de estudio

El interés que mueve esta investigación es el espacio, la forma en que las personas tendemos a proyectar sobre él las emociones e historias personales. Estos intereses experimentan un nuevo giro a principios del año 2020, cuando se inicia una etapa de confinamiento mundial. En este contexto, la casa, el refugio al que cada uno había huido con motivo de esa situación, va más allá de las estructuras arquitectónicas, adquiriendo nuevos significados en la relación con el estado de quien la habita. Ante ese momento de urgencia, el interés empieza a centrarse en hallar una forma que, más que ser una expresión de las emociones personales, funcione como proyección de una realidad colectiva. Esto nos devuelve a la imagen de la cabaña, que posee sus propias cualidades materiales, pero también evocadoras.

La cabaña primitiva es una construcción física y simbólica; un lugar que se crea como respuesta a la relación del individuo con su entorno, donde la arquitectura actúa como mediadora. Es, tal vez por esto que, la escultura de la década de los 60 recupera esta imagen metafórica, pues para muchos artistas funciona como proyección de nuestro estado anímico y del tipo de relación que queremos establecer con el entorno. Dicha reflexión, que solo se puede comprender sujeta a un momento histórico, tiene mucho que ver con la idea de espacio que introducen Martin Heidegger, Ponty o Gaston Bachelard. Estos autores rompen con el discurso cartesiano y hablan de “lugar” para referirse a un espacio cargado de significados emotivos. Por ello, el marco temporal fijado comienza a principios de los años sesenta con una selección de obras que revisan las cualidades espaciales de la escultura desde un punto de vista existencialista y fenomenológico. También, aunque la investigación trata de recrear la cabaña en el arte contemporáneo, el papel que juega el espacio y el esfuerzo por entender la cabaña como “origen” de la Arquitectura ha generado una especie de dialéctica entre ambas disciplinas que no debemos perder de vista.

Como sucede en el trabajo de Chris Drury o Dan Graham, la reapropiación del tema de la cabaña, valiéndose de alusiones formales o matéricas, se traduce en un intento de mostrar lo que de ontológico hay en ella. Centrándonos en la cabaña que se representa unida a la tierra encontramos también los trabajos de Mario Merz, contruidos para el refugio medioambiental y psicológico. Mientras, algunos proyectos de Santiago Cirugeda que “habitan en el aire” nos aproximan a otro tipo de cabaña, la *palombière*. En este caso, la estructura generada y autoconstruida por medio de materiales recuperados, experimenta con apropiaciones temporales que buscan operar un cambio social en el espacio urbano. Por su parte, lejos de evocar protección, las obras de Per Berclay

invitan al espectador a adentrarse en un lugar donde queda encerrado, despertando sensaciones de ansiedad.

El estudio por casos ejemplifica la relectura a la que se ha sometido la imagen de la cabaña eremítica, incidiendo en la dimensión social del arte. De modo que, aunque nuestro interés se centra en el ámbito artístico contemporáneo, la idea de la cabaña también es algo que se ha ido forjando de acuerdo con la necesidad histórica, social, cultural y espiritual de cada momento. Esta interpretación nos hace volver atrás en el discurso, incluso décadas, con el fin de exponer los antecedentes de lo que se pretende explicar, pues “ciertamente, las experiencias sensibles necesitan de las “formas a priori” y tiempo para cobrar sentido”<sup>1</sup>. El arquitecto Toyo Ito ya propuso su propia cabaña, al igual que hizo Laugier en el siglo XVIII, que pudiera responder a la nueva sociedad tecnológica, de consumo y de la información.

Más allá de la idealización y del romanticismo que rodearon a la cabaña de Rousseau, Thoreau o Heidegger, su construcción nos interesa al ser entendida desde estrategias próximas al activismo y la desobediencia civil que no escapan de la realidad urbana. A lo largo de este recorrido se nos presentan distintas interpretaciones de la cabaña primitiva para dar respuesta a las dolencias del hombre que, sin importar la época, intenta encontrar las claves para un nuevo modelo de sociedad. Aunque este discurso sigue las huellas de unas ideas consolidadas (que nos resultan inagotables), consideramos que la utilización de la cabaña por artistas y arquitectos está en continua renovación. Por tanto, se nos hace necesario examinar la adaptación que han llevado a cabo las prácticas artísticas de este tema. Es decir, ¿cómo y de qué manera sigue operando la imagen de la cabaña en el contexto en el que nos encontramos? De lo que se trata es de aproximarnos a algunas de las prácticas que, inspiradas en las posibilidades físicas y metafóricas de la cabaña, afrontan la revisión y maduración de un tema sobre el que ya se ha explorado, pero ofreciendo nuevas visiones y una impronta propia. Es ahí, donde nuestra investigación teórico-práctica pretende situarse.

Asumiendo que el arte es forjador de lugares, construir y habitar una cabaña (hoy) se propone como respuesta a una crisis del ser humano a todos los niveles. La cabaña se ha consolidado como una figura metafórica recurrente en el arte hasta convertirse en símbolo del hogar y del vínculo (que se cree perdido) entre individuo y entorno. De ahí la necesidad de investigar sobre ella a partir de la experiencia artística, por un lado, como una manera de interrogar la relación entre cuerpos y entorno desde una actitud crítica y, por otro lado,

---

<sup>1</sup> MADERUELO, J. (2008). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: AKAL. p. 12

como materia de conocimiento o sensibilidad por parte de un sujeto cada vez más desplazado hacia la *ausencia* y la *desaparición*.

## 1.2. Objetivos

- Analizar la relación entre el modelo arquitectónico de la cabaña y los lenguajes artísticos contemporáneos.
- Contextualizar e interpretar, en términos culturales concretos, las motivaciones básicas que motivan a artistas y pensadores a recuperar el modelo, en primera instancia arcaico, de la cabaña.
- Trazar un marco que sitúe históricamente la “cabaña para pensar” del que extraer el alcance de sus posibilidades de pensamiento y de acción para encarnar problemas de nuestro tiempo.
- Plantear la recuperación de la cabaña y su idea como respuesta a la necesidad incondicional de interacción entre el individuo y el lugar frente a la capacidad de acceder al mundo a “golpe de vista”.
- Analizar las posibilidades escultóricas de la cabaña, más que como objeto, como estructura intersticial que permite observar y reflexionar sobre el mundo.
- Identificadas sus posibilidades, proponer el desarrollo del propio trabajo creativo, donde el tiempo y la observación serán el punto de partida.

## 1.3. Planteamiento de la investigación

Las siguientes líneas relatan el avance de esta investigación y los encuentros que la han ido (re)dirigiendo.

Para alcanzar los objetivos propuestos la investigación se ha desarrollado en una doble vertiente. Por un lado, desde la práctica personal está *nuestra cabaña-refugio* y, por otro lado, el discurso teórico que analiza los antecedentes del objeto de estudio del proyecto: la *cabaña para pensar*. Por ello, más que un discurso único y homogéneo acerca de qué es una cabaña para pensar, lo que se pretende es profundizar y establecer una serie de posibilidades que resultan algunas veces contradictorias entre sí pero que, al mismo tiempo, comparten la necesidad del ser humano de imaginar su “cabaña ideal”. En este sentido, la metodología de este TFM consiste en un continuo entrar y salir de las cabañas de otros artistas y pensadores con el fin de crear un marco de relaciones que vaya más allá de una enumeración de obras para comprender sus inquietudes y el panorama en el que se produjeron.

Los epígrafes cumplen un papel fundamental para exponer y comprender estas búsquedas y soluciones. Como dice Javier Maderuelo (2008) para referirse a una obra artística, en el título se puede encontrar parte de la metáfora que completa su sentido<sup>2</sup> (p. 373). El título pasa a ser un elemento de énfasis que complementa a las imágenes que vendrán después, dotándolas de un elemento poético y mayor fuerza expresiva. En nuestro relato, el objetivo es, además, transmitir al lector lo que se sintió al registrar y describir la obra de otros artistas donde los paralelismos y las paradojas ayudan a explicar el aliciente poético de esta figura que se ha convertido en símbolo del hogar.

De inicio, el primer capítulo, la bibliografía que manejamos nos aproxima al concepto de habitar, en concreto, al modo en el que el ser humano construye y habita en su casa, el refugio, el centro del mundo donde transcurre la vida y se establecen relaciones de orden material y espiritual. *La poética del espacio* (1957) de G. Bachelard y *Hombre y espacio* (1951) de O. Friedrich Bollnow son las principales lecturas que estructuran estas asociaciones y la relación vital del individuo con el espacio. A continuación, proponemos una selección de trabajos dentro del ámbito artístico que nos sirven para analizar y visibilizar las formas de experimentar este espacio dentro del contexto en el que se circunscribe la propuesta. En este punto, las lecturas de *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (2000) y *La sociedad del cansancio*, (2010), de Byung-Chul Han se suman a las ya mencionadas, pues nos sirven para entender las relaciones de reciprocidad entre individuo y entorno en la sociedad contemporánea. En este marco contextual, resaltamos los efectos de las transformaciones digitales en nuestros hábitos y en la forma de experimentar el tiempo y el espacio.

En el segundo capítulo, *Imágenes de refugio*, se analiza en primer lugar la cabaña como el modo más natural de representar la primera morada y refugio del hombre. En segundo lugar y a partir de esta premisa, se reúnen una serie de proyectos, tanto artísticos como arquitectónicos, que bajo nuestro punto de vista encuentran en la cabaña-refugio el material primigenio desde el que expresar los desajustes de la sociedad en la que insertan. Esta parte de la investigación comienza con la llegada del siglo XVIII donde surge la idea de construir y habitar una cabaña con la pretensión de alcanzar la perfección moral y un nuevo contrato con la naturaleza.

El tercer capítulo surge como resultado de entender la cabaña como una forma de escapar de la normalidad, de la inmediatez y, a veces, de la civilidad instituida, pues la propia *cabaña para pensar* de la modernidad sugiere un desvío inesperado que rompe la forma habitual de estar en el cotidiano vivir. En este sentido, proponemos la cabaña como forma de ausencia que involucra

---

<sup>2</sup> MADERUELO, J. (2008). op.cit. p. 373

todo el cuerpo, provocando una *ausencia necesaria* para observar el mundo y promover nuevas formas de subjetividad, distintas a las que nos advierten pensadores como Baudrillard, Marc Augé o Paul Virilio. Así, en el capítulo *un amor de ausencias* se explora el concepto de ausencia, donde la corporeidad productiva se aleja del mundo durante un período corto de tiempo. Cada uno de los ejemplos que proponemos funciona como una forma de ausencia que nos permite viajar, por un lado, hacia el pasado y a la cabaña eremítica de pensadores y artistas como Heidegger, Thoreau y, por otro, al presente, donde el proyecto de refugio y de habitáculo conciso siguen funcionando como tácticas de resistencia. Para este capítulo nos valemos de distintas fuentes. Entre ellas, las conferencias impartidas en la Fundación Cerezales por Félix Duque: “La tierra y la máquina de vivir”, Juan Calatrava: “La casita, la máquina y el arquitecto: otras cabañas de la modernidad”, Mónica Bello: “Una reflexión en torno a la creación transdisciplinar: el laboratorio como estudio artístico”, entre otras. Escapar, liberarse, evadirse... son temas recurrentes en la historia del cine y, con frecuencia, la huida a un paisaje vacío (un desierto o un bosque) trasciende lo puramente topográfico para convertirse en un escenario psicológico que transmite el deseo del hombre de fugarse o imaginar otros mundos. Por ello, películas como *Themroc* (1973) *París, Texas* (1984) *Locke* (2014) y *Demolición* (2015) son algunas de las fuentes de nuestro proceso de investigación.

Nuestro interés se centra en el ámbito artístico, por lo que en el cuarto capítulo intentamos revisar de qué manera el arte mantiene presente la imagen de la cabaña. Nuestro estudio se centra primero en el período comprendido entre la década de los 60 y de los 80, pues es cuando la escultura fija empieza a preocuparse por las cualidades del espacio. En este contexto es la imagen del refugio que cobija al cuerpo y del recinto cerrado y transitable la que nos interesa. En este punto, nos remitimos especialmente a Javier Maderuelo y su libro *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo* (2008), donde destaca algunas de las características que han interesado a los artistas de la cabaña como *forma*, pero sobre todo como *lugar*. Entre ellas, “sus implicaciones de carácter histórico y formal, su romanticismo que abarca desde la idea de naturaleza de Rousseau hasta la postura vitalista del conocido Henry David Thoreau, quien se apartó de la civilización para vivir en su cabaña construida por él mismo en la orilla del lago Walden.”<sup>3</sup> Finalmente, a modo de casos de estudio revisamos acciones que parecen tirar de los hilos del ideal de la cabaña como construcción a la que muchos artistas y arquitectos han vuelto en busca de su potencial crítico y de nuevas posibilidades interpretativas. Santiago Cirugeda, Susana Velasco o incluso Agnes Varda son algunos de ellos. Con estos autores la cabaña deja de ser un refugio masculinizado y pasivo

---

<sup>3</sup> MADERUELO, J. (2008). op.cit. p. 368

del mundo para pasar a ser un dispositivo artístico y muchas veces de colaboración entre comunidad e investigador.

La creación de una cabaña-refugio conforma la metáfora que reúne la estructura y conclusiones de la investigación. La acción de construir una cabaña defiende la idea de que este medio de expresión sigue siendo válido hoy en día en cuanto que responde a la necesidad de representar las preocupaciones del ser humano. Aquí, la idea del pasado no tiene ningún componente nostálgico, sino más bien de inspiración para desglosar algunas preguntas: ¿qué pasaría si tuviéramos la posibilidad de observar la vida sin ser interrumpida desde la distancia? “¿Qué pasaría si pudiéramos vernos y pensar sobre nosotros mismos desde la orilla de nuestro propio camino ya recorrido?”<sup>4</sup>

#### 1.4. Metodología

En esta investigación se ha utilizado una metodología cualitativa a través de distintas prácticas artísticas contemporáneas con una profunda reflexión sobre el proceso creativo.

La metodología dedicada al “habitar” ha consistido en una indagación bibliográfica siguiendo cadenas de autores que, a lo largo de la historia, han tratado el mismo tema.

En la investigación en torno a la actualización de la “cabaña primitiva” se ha realizado, por un lado, una búsqueda sobre las variaciones formales e interpretativas que de este fenómeno se han hecho, así como la posterior lectura por parte del arquitecto Joseph Rykwert, el historiador del arte Juan Calatrava y el filósofo Félix Duque. De manera transversal, se ha trabajado con recursos electrónicos.

En el apartado de “ausencias” encontramos un mayor número de casos basados en el mundo del cine. Este recurso ha sido utilizado para ayudarnos a mirar con detenimiento el espacio por donde las personas transitan y el paisaje aparece en ocasiones como retrato del estado personal del individuo y de la sociedad.

---

<sup>4</sup>El artista Adrián Villar Rojas se plantea a través de sus obras, como *Brick Farm*, las siguientes preguntas: “¿qué pasaría si pudiéramos vernos y pensar sobre nosotros mismos —la humanidad— desde una perspectiva alienígena, distanciada, sin prejuicios, amoral incluso?, ¿qué pasaría si pudiéramos vernos y pensar sobre nosotros desde la orilla de nuestro propio camino, ya recorrido?” Disponible en: <https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/adrian-villar-rojas#tab:slideshow> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

Desde los comienzos de la investigación decidimos poner el foco en las transformaciones que detectamos en el entendimiento de la cabaña para, desde ahí, formular una serie de preguntas útiles para definir los límites del objeto de estudio, como el aspecto temporal y transdisciplinar. Otro aspecto a tener en cuenta es el tema de crear “comunidad” o en palabras de Vilar-Matas, “grupos subversivos”<sup>5</sup> que reemplazan al aislamiento que estructuraba el mito de la cabaña de la modernidad. Por ello, la investigación se nutre, en gran parte, de la denominada “observación participante”, ofreciendo distintas aproximaciones al tipo de espacio al que la cabaña da lugar.

Durante los últimos meses la asistencia o conocimiento de exposiciones relacionadas con la temática del presente TFM (hogar, construir, habitar) nos han servido para cuestionar y revisar la vigencia teórica del mismo. La afirmación de que el arte ha sido reflejo de la actitud reflexiva del ser humano para dar sentido a la realidad que le rodea, ha permitido deliberadamente recoger el trabajo de artistas cuya continuidad dialéctica permiten una lectura desde el presente. La misma idea da legitimidad al análisis de la cabaña, en cuya figura, el ser humano parece encontrar un lenguaje simbólico que le permite expresar preocupaciones universales. Esta fase de la investigación vertebrará el capítulo dedicado a la cabaña y su representación en el arte contemporáneo: su pregnancia en el momento presente, sus resurgencias y relecturas permanentes, no como imitación y repetición del pasado, sino como actualización en el momento que nos ha tocado vivir.

También se han infiltrado fuentes que provienen del consumo de masas, entrevistas y opiniones provenientes de las redes sociales que han ayudado a introducir elementos que tratan aspectos actuales. Además, estas últimas herramientas han servido para considerar una posible prospectiva del tema que nos ocupa.

En este caso, la propuesta personal se guía por la metodología del “hacer” como práctica que implica al mismo tiempo la acción del cuerpo y el movimiento de pensamiento. Nos servimos de la investigación teórica realizada que, actualizada y transformada, ofrece una solución de lo que podría ser nuestra cabaña para pensar. Este parte, que consideramos igual de importante que la investigación teórica, se expone como un relato influenciado por la metodología cualitativa y observación participante que contempla, en su forma de trabajo, la interacción dialéctica entre el investigador y lo investigado, así como la propia experiencia vivida en el ámbito natural.

---

<sup>5</sup> El autor Enrique Vila-Matas describe con este término en su libro *Kassel no invita a la lógica* (2014) a las “micro comunidades” espontáneas y efímeras que generan algunas obras de Documenta (13), como *FOREST (for a thousand years)* de Janet Cardiff and George Bures O *Study for Strings* de Susan Philipsz.(p.93)

## 1.5. Justificación teórica

“Si la cara exterior del muro de separación entre interior y exterior se comporta como elemento de protección, más o menos estable en el tiempo, la cara interior, en continua interacción con el cuerpo y la mente, se deforma y adapta a las acciones y aspiraciones del que la habita”<sup>6</sup>

El trabajo arranca de una necesidad, la de pensar un presente incierto; y desde una realidad, la definida por una serie de restricciones que tienen que ver con la movilidad y el distanciamiento social que nos obliga a detenernos, guarecernos y a restringir la interacción física con otras formas de vida. Esta excepcional situación en la que aún nos vemos inmersas nos ha llevado a plantearnos preguntas como ¿qué ocurre cuando todo se para? ¿cómo imaginamos nuestro refugio en medio de la quietud? o ¿cómo sería nuestra “cabaña para pensar”? ¿qué impronta deja el espacio en los actos de creación? ¿de qué manera la forma de estar en nuestro cotidiano vivir nos ayuda a comprender los problemas de la ciudad contemporánea inmersa en una época de crisis política, económica, social, ambiental y ahora más que nunca sanitaria?

Podríamos decir que el espacio que habitamos es el resultado de factores naturales y culturales; de características fisiográficas y de adaptaciones del hombre en diferentes fases históricas. Todo ello nos sugiere un paisaje hecho y regulado por el ser humano en función de la capacidad de adaptación a los sistemas naturales y a las variaciones en las formas de percibir el entorno (Laurie, 1983). Desde la filosofía fenomenológica, Merleau-Ponty, Bollnow o Bachelard buscan las interacciones que surgen entre el espacio, el cuerpo humano y la psique del individuo y a concebirlo desde un punto de vista vivencial que lo distingue del espacio matemático.

Una condición esencial del ser humano es la urgencia de un cierto grado de seguridad física y mental, en rigor de la definición de salud que adoptó la OMS. Unas condiciones que desde los primeros tiempos conducen a una búsqueda de refugio frente a lo inmensurable e indescifrable que se percibe como hostil. En

---

<sup>6</sup> Pemjean, E. (2015). “Bauen I. (La cabaña de Martin Heidegger)” en *Revista Minerva* (25),18. Disponible en: <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=650> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

esta relación, donde subyace un deseo primitivo de seguridad, se articula un tipo de acción constructiva o de designación que organiza y limita los espacios.

La actualidad impregnada por una lógica profiláctica ha convertido cada casa en un verdadero refugio que revela la emergencia de un lugar donde cobijarnos. De ahí la necesidad de investigar sobre el espacio desde la experiencia artística, no solo a través de la obra teórica y práctica de otros, sino también desde la propia, para explicar que el arte es un reflejo de la crisis de la sociedad pero que siempre nos deja una puerta abierta para la comprensión y la aspiración de cambiar el mundo.

La cabaña-refugio es al mismo tiempo pasado, presente y futuro; un lugar donde se podría reflexionar de forma escéptica e inagotable acerca de los conceptos de *casa* y *sentirse en casa*. Donde es posible que los demás se reconozcan, pero también desde donde pensar las utopías a construir y desde donde proyectar un futuro. Quizás por ello se sigue y se seguirá revisando una idea que histórica y formalmente se ha referido a la función del habitar y el crear, la de la cabaña. Por ello, los ejemplos que proponemos, aunque heterogéneos, pueden leerse como variaciones de una misma matriz, la de la cabaña primitiva, cuya trascendencia ya pronosticó Joseph Rykwert en su libro *La casa de Adán en el Paraíso* (1972). El conjunto de proyectos seleccionados comparte una serie de rasgos comunes que se dan en distintos órdenes: ecología, crítica social, deslocalización del conocimiento o su aire compartido de impermanencia y su posibilidad de movilizarse y reubicarse. Partimos de la hipótesis de que estas fuerzas mantienen (hoy) el interés por la cabaña y su idea y de que la cabaña ha sido la forma de indagar en esta caja de resonancia que es la arquitectura, donde los moradores son afectados en la dimensión física, en la mental y en la social.

## 2. EMERGENCIA RESPIRATORIA

### 2.1. Interrogar la (a)normalidad

Juzgo – y deseo no equivocarme- que nada para la cultura actual puede ser más importante, urgente, emocionante-y, por otra parte, inevitable- que el dirigir la atención-precisamente hoy- al espacio convencional [...] <sup>7</sup>

A lo largo del siglo XX se ha podido detectar el surgimiento de una creciente preocupación del ser humano hacia su entorno más inmediato convirtiéndose en objeto de estudio de muchos artistas y pensadores que han indagado en la relación de reciprocidad que existe entre ambos. Autores como Mark Fisher o Byung-Chul Han investigan la conexión existente entre las alteraciones y las transformaciones acontecidas en los modos de experimentar el tiempo y el espacio y su posible causalidad en la proliferación de trastornos afectivos que están aumentando en las últimas décadas como la ansiedad, la depresión o el síndrome de *Boreout*.

Siguiendo la estela de pensadores como Otto Friedrich Bollnow entendemos que el espacio tiene un impacto (positivo o negativo) sobre el individuo que no solo se da en la dimensión física, sino también en la mental y en la social<sup>8</sup>. Pero si bien un concepto es producto de una determinada cultura y de un determinado momento que cambia al igual que las personas evolucionan, sí parecen conservar algunas de las pautas con las que todavía operamos. Así, a lo largo de la historia parecen predominar ciertas categorías estrechamente relacionadas entre sí que se superponen y complementan para construir lo que entendemos por salud: normalidad, equilibrio, armonía, adaptación y funcionalidad. Estos denominadores comunes los podemos encontrar cuando tratamos de recopilar sus distintas definiciones.

En la Antigüedad la salud resultaba de comportarse de acuerdo a las leyes naturales, lo cual explicaba, en parte, el hecho de que en caso contrario al individuo le acompañara un sentimiento de vergüenza y de culpa: “el paciente,

---

<sup>7</sup> BOLLNOW, O. FRIEDRICH. (1969). *Hombre y espacio*. Prólogo de Víctor D'Ors. Barcelona: Labor, p. 9

<sup>8</sup> En su obra *Hombre y Espacio* describe la relación de reciprocidad entre hombre y entorno, desde su *cotidiano vivir*, desde el hogar, y en la que dedica un apartado dedicado a las *exigencias para el auténtico habitar* que obligan a incluir plenamente en la vida el espacio exterior para alcanzar la plenitud humana, en contra del aislamiento en el espacio interior.

aunque no puede identificar sus errores muy probablemente experimentará algo parecido a la vergüenza que nace del sentido de responsabilidad subconsciente” explica Dubos (1959)<sup>9</sup>. Éste mismo, pone como ejemplo el *Erewhon* de finales del siglo XIX de Samuel Butler<sup>10</sup> cuyos habitantes equiparaban la enfermedad con un delito únicamente explicable en términos de culpabilidad individual que atribuía la enfermedad al individuo y exoneraba de responsabilidad a la sociedad.

Resulta llamativo el proceso análogo con otras situaciones que encontramos en la sociedad actual en la que pensadores como Mark Fisher reclaman una politización del malestar y de los trastornos psíquicos que han proliferado en el sistema neoliberal. Descrita como sociedad del cansancio o del rendimiento, la fatiga aparece como condición de una autoexigencia ilimitada donde la falta de ritmo es sinónimo de fracaso<sup>11</sup> En ambos momentos históricos siguen operando los mismos criterios normalizadores interpretados según los intereses sociales y estereotipos culturales. No es extraño entonces, añade Han, que las nuevas generaciones incorporen a su noción de salud categorías como patrones de belleza, hábitos de consumo y desarrollo de ciertas habilidades y competencias donde todo tiene que ser proactivo y asertivo. La actitud, el estado emocional, así como la positividad y la sociabilidad, se han convertido en los esquemas de normalización social a los que todos los individuos han de adaptar su biografía. A su vez, pensadores del campo de la sociología como Celso Sánchez Capdequi<sup>12</sup> consideran que la creatividad ya no compromete sólo a los artistas, sino que deviene también imperativo. Parafraseando a este autor, la creatividad ha dejado de ocupar un lugar periférico para pasar a ser una pauta normalizadora que define nuestros hábitos sociales. Ser una especie de Quijote que persigue un ideal y se marca una meta a veces imposible es el patrón de los creativos volcados hacia el mundo y el del empresario de sí mismo.

Siguiendo con Byung-Chul Han, el ideal de salud se va confundiendo con los patrones éticos normalizadores de la sociedad de consumo: hacer ejercicio,

---

<sup>9</sup> DUBOS, R. (1975). *El espejismo de la salud*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 159

<sup>10</sup> Crítica a lo absurdo de la justicia victoriana. El autor imagina una sociedad donde se invierten ciertos valores con el fin de evidenciar las coincidencias con la sociedad tomada como punto de referencia: en *Erewhon* salud es sinónimo de bondad moral y la enfermedad es un delito.

<sup>11</sup> HAN, B-C. (2015). *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder Editorial. pp. 11-27

<sup>12</sup> SANCHEZ CAPDEQUI, C. (2017). “El ethos creativo: debates y diagnósticos sobre el imperativo estético” en *Política y Sociedad*, 54(3), 621-640. <https://doi.org/10.5209/POSO.54362> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

consumir ciertos productos. Como resultado de este proceso continuamente en desarrollo, la noción de salud se hace más difusa, pero sigue igualmente regulada por expectativas idealizadas que generan una decepción e insatisfacción perpetuas<sup>13</sup>. En el marco de este paradigma se desarrolla el concepto de normalidad como salud que atiende a las mismas ideas de equilibrio, armonía, adaptación y funcionalidad que se actualizan de acuerdo a los valores e intereses predominantes de su época histórica.

Artistas como Erwin Wurm ironizan sobre las actitudes sociales que aspiran a convertirnos en consumidores compulsivos y proponen estrategias que rompen con la rutina y las convenciones en series como *Tírate a la basura* (2004), *Instrucciones de cómo ser políticamente incorrecto* (2002/2003), *El artista descansando y esperando a que llegue el dinero* (2002), *Por la mañana, camino del despacho* (2001) o *Instrucciones para la pereza* (2001). Estas obras funcionan como una especie de manual con una serie de reglas que subvierten los comportamientos que se le exigirían a un trabajador cualquiera. Como sumido en un letargo, el artista se muestra en actitudes que aluden al reposo, la falta de actividad, el entumecimiento o la somnolencia. No trabajar, parecer tonto, bostezar... son acciones alejadas de esa positividad que apunta Byung-Chul, por lo que abandonarse a la pereza y al no hacer nada podrá venir acompañado de igual manera de un sentimiento de culpabilidad y la procrastinación se convertirá en una forma de resistencia:

1. Don't work
2. Take naps on the office toilet
3. Take a lot of breaks
4. Never respond<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> GÓMEZ-ARIAS, R.D. (2018). “¿Qué se ha entendido por salud y enfermedad?” en *Rev. Fac. Nac. Salud Pública*. 36(Supl 1): 64-102. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7016827.pdf> [Fecha de consulta 1 de septiembre de 2021]

<sup>14</sup> De la serie de Erwin Wurm *Instructions for Idleness*, 2001



Img. 1.: Camila Cañeque, *La huida*. Detalle de la instalación *La huida inmóvil*, CaixaForum de Barcelona. 2019-2020

A propósito de estas consideraciones recuperamos un fragmento de Santiago López Petit que aparece en *Hijos de la noche*, pues nos interesa especialmente explorar las apelaciones al principio de normalidad en tiempos de crisis y enfermedad tal como se emplean en la actualidad.

Existe una frase que aparece continuamente en los periódicos, ya sea asociada a fenómenos naturales catastróficos, ya sea asociada a fenómenos sociales violentos. Esta frase es: *la vida cotidiana vuelve a la normalidad* [...] <sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> LÓPEZ PETIT, S. (2014) *Hijos de la noche*. España: BELLATERRA. p. 45

Incluso se dice que “la vida cotidiana vuelve a su normalidad” relacionando un enfoque sociológico con una mirada médica respectivamente. Ambas, nos dice, pese a tratarse de dos campos semánticos diferentes y separados están vinculados por la ausencia de excepción, siendo la vida cotidiana la ausencia de excepción, en tanto que repetición y, por su parte, la normalidad (igualmente regulada por expectativas idealizadas) es la ausencia de excepción en tanto que ausencia de anormalidad. La propia exclusión de la excepción cumple a su vez una función desmitificadora, pues la normalidad y la vida cotidiana no se pueden considerar condiciones absolutas y estáticas si no que “la normalidad se alza sobre la anormalidad que oculta y la vida cotidiana se extiende sobre la ausencia de vida que disimula”<sup>16</sup>

La vida nunca se verá libre de anormalidad porque debe adaptarse continuamente a un entorno cambiante. De esta forma, en toda situación hay una parte de normalidad y viceversa, en la normalidad siempre existe un punto de anormalidad. “Eran todo lo normales que se puede ser sin dejar de ser normal, un poco más normales y habrían resultado peligrosos.” como diría Don DeLillo<sup>17</sup>

La historia del concepto de salud también nos habla de que es el silencio fisiológico el que refleja el orden y la normalidad como estado de buen funcionamiento, mientras que la interferencia (un cambio de ritmo en nuestra respiración, nuestro corazón...) nos avisa de una situación desestabilizadora. En general, no somos conscientes de los procesos de sincronización de nuestros órganos hasta que se produce algún tipo de ruptura. De hecho, la función de la vergüenza o la culpa es precisamente acallar cuerpos<sup>18</sup>. Por ello, desde una situación de incertidumbre, los modos de experimentar la existencia o la normalidad desencadenan la oportunidad de activar otras formas de apropiación y de relación con el espacio, de modo que lo que se consideraba aceptable, la *normalidad* en un momento dado puede dejar de serlo. Por ejemplo, Michael Laurie relaciona el criterio de aceptación del impacto ambiental con la conducta tradicional y las necesidades sociales<sup>19</sup>.

Ante estas perspectivas, muchos artistas actúan paralelamente imaginando otras realidades sobre la sociedad que se quiere cambiar, donde se generan sueños y deseos, pero también miedos y pesadillas. Auscultarse y apartarse de

---

<sup>16</sup> LÓPEZ PETIT, S. (2014). op.cit. p. 46

<sup>17</sup> DeLillo, D. (2010). *Punto omega*. Barcelona: SEIX BARRAL. p. 95

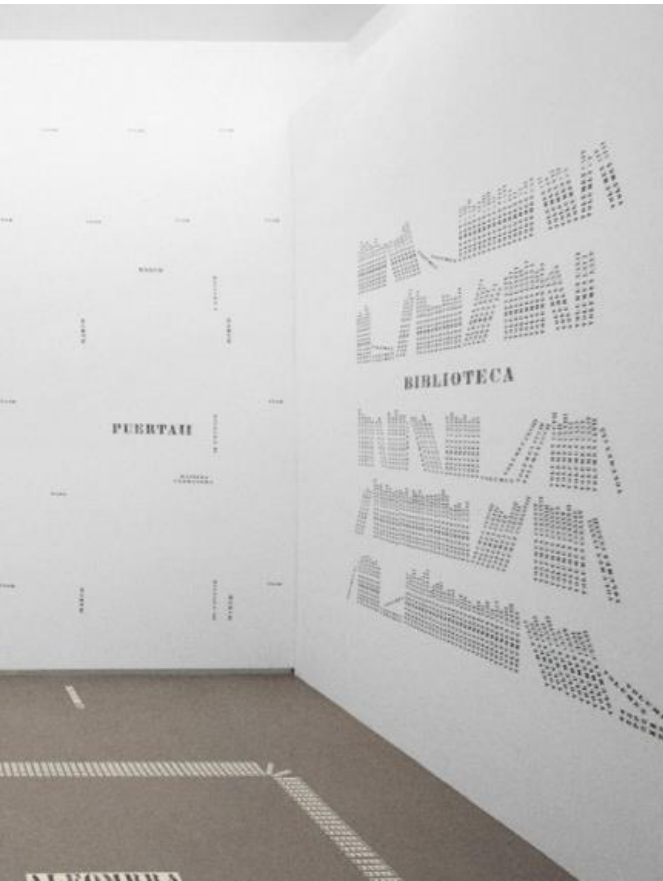
<sup>18</sup> Cuaderno editado por *Espai en Blanc* (2016) con motivo de la exposición *Indisposició general. Ensayo sobre la fatiga*. Disponible en: [http://espaienblanc.net/wp-content/uploads/2015/07/2\\_3.MATERIALS-baixa.pdf](http://espaienblanc.net/wp-content/uploads/2015/07/2_3.MATERIALS-baixa.pdf)  
[Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

<sup>19</sup> LAURIE, M. (1983). *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. p. 216

ese ordenamiento silencioso que antes mencionábamos apunta hacia la incomodidad y a la inadecuación, creando nuevas formas de relación con el espacio que hará que nos cuestionemos estos criterios normalizadores y valores previamente adquiridos.

Con estas ideas en mente, hemos ido encontrando prácticas artísticas contemporáneas muy diversas que evidenciaban ambigüedades y contradicciones en las formas de experimentar el espacio doméstico que apuntan hacia la necesidad de habitar otros *lugares*, pues la casa no puede ser entendida únicamente como un espacio concreto localizado bajo unas coordenadas, sino que debe ser considerado en relación con el individuo que vive en él. El espacio tiene su ambiente interior, nos dice Bollnow. Ese ambiente se transmite al hombre que permanece en él y al mismo tiempo el hombre está internamente dominado por un estado anímico determinado, y es propenso a transferirlo al espacio que le rodea. En consecuencia, su estado anímico actúa condicionando las experiencias y exigencias que el individuo tiene sobre el lugar en el que se encuentra y que explica, en parte, la importancia y la necesidad de un tratamiento físico del espacio vivencial.

El espacio como lugar donde se despliega la vida se puede “leer” en *Living Room: Model for an Environment (1968)* de Luis Camnitzer. La sala expositiva se convierte en habitación cuando al transitar por ella imaginamos los objetos nombrados y ordenados por el artista que, como si fuera un plano, nos informa de su colocación en el espacio y cuya comprensión se enmarca en la experiencia que tiene cada persona. Por las diferentes vivencias de un mismo espacio, consideramos que no se trata de un mero escenario, sino que es un lugar practicado que se constituye en la acción con los individuos. El movimiento físico e imaginario del espectador lo convierte (irónicamente) en espacio habitado o en *living-room*.



Img. 2. Luis Camnitzer. *Living Room: Model for an Environment*. Vista de instalación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018



Img. 3. Fotograma de la película *W: La force du bio-travail*, 2001

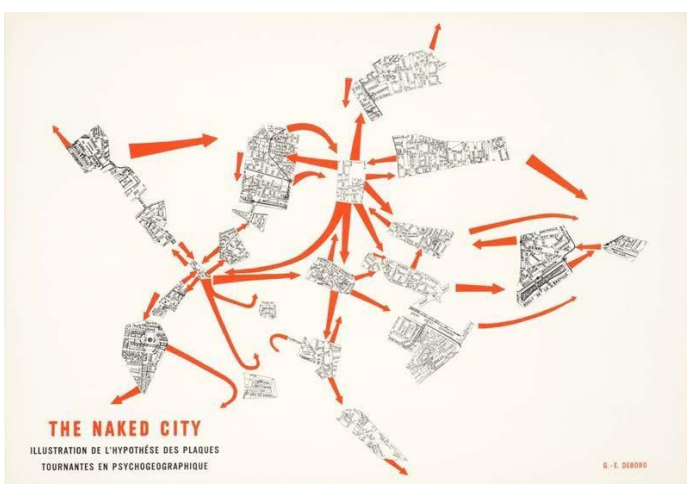
Atendiendo a estas ideas, podemos interpretar el escenario que proponen Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto en la película *W: La force du bio-travail* (2001) como un espacio que se opone a lo que entendemos por hogar: dos personajes, efectivamente, en una casa vacía de cualquier elemento que remita a su intimidad, mantienen sin abrir los labios un diálogo que se nos desvela a través de una serie de subtítulos que aparecen en pantalla. La pareja se comunica de forma textual y telepática, sin llegar nunca a tocarse. Los personajes deambulan por la casa sin muebles, como si estuviesen de paso y la casa no fuese suya, sino un espacio provisional precisamente por esta ausencia de objetos que nos hablen de sus habitantes, pues “los objetos constituyen un muy arraigado elemento de la configuración y la proyección, de la definición, reafirmación, constatación y prolongación de la personalidad.”<sup>20</sup> (Mariano de Blas). Este vacío nos invita en cierto modo a actuar como quien visita una casa todavía sin amueblar y a la que quizás mudarse, imaginando todo aquello que compone nuestra cotidianidad y a lo que ya hacía referencia Luis Camnitzer en *Living room*. Sin embargo, M y H, ya “viven” ahí. Esta pieza pone de manifiesto el que el hombre siempre se encuentra de algún modo en el espacio que habita. En este caso nos sugiere una pareja que se siente extraña en su casa después de que el espacio de trabajo secuestrara toda su existencia.

Por su parte, el artista Erwin Wurm experimenta con las condiciones de estrechez en *Narrow House o casa estrecha* (2010), una réplica de la casa en la que el propio artista vivió durante años con sus padres. Reducida a una escala 1/6, Wurm comprime las paredes de forma que todo el mobiliario se estrecha en la misma proporción hasta el punto en que sólo cabe el paso de una o dos personas. Al humanizar la casa, lo que se vive en el interior nos habla del cuerpo. A través del análisis del espacio, de cómo es habitado por el hombre, entendemos que el espacio físico afecta y es afectado por el estado emocional de quien lo habita. Estas consideraciones que abandonan la idea de la escultura tradicional deben mucho al análisis que Heidegger hace de la espacialidad. El individuo ya no se limitaba a ocupar un espacio en términos físicos (espacio), sino que lo hacía en términos existenciales (lugar). Al concebir el espacio desde un punto de vista relacional y fenomenológico el filósofo alemán abre un camino hasta entonces inexplorado por la escultura que conectaba con la necesidad del individuo (y hacedor de lugares) de intervenir en él.

---

<sup>20</sup> DE BLAS ORTEGA, M. (1998). La arquitectura simbólica de la reclusión del hogar mental como un proyecto de un nuevo paisaje de tema para el arte en *Arte, Individuo y Sociedad*, n°10, p.114. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=158030> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

Guy Debord, uno de los miembros más importantes del movimiento Situacionista, señala hacia la psicogeografía, concepto que define en 1955 como “los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos”<sup>21</sup>. A través de la interacción entre las emociones y el espacio urbano (y consecuencias psicoafectivas), Debord buscaba transformar la relación con la ciudad y con las personas que viven en ella. Mapas como *The Naked City* o *Un recorrido por los monumentos de Passaic* de Robert Smithson se desmarcaban de los esquemas de las guías turísticas que homogeneizan el espacio en un intento por descubrir y apreciar una nueva ciudad. Esta es una de las principales cuestiones que preocupará a los artistas a partir de entonces: la resonancia psíquica de los lugares y su traducción a una forma estética.



Img. 4. Guy Debord, *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*, 1957



Img. 5. Robert Smithson. *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. Mapa en negativo. Nueva Jersey, 1967

En literatura, cuando un escritor describe una situación, no solo se encarga de ofrecer datos sobre el paisaje, los objetos... sino que debe reflejar las circunstancias internas de los protagonistas para transmitirnos esa sensación que nos habla sobre el estado del otro. Según la manera en que respira, si el personaje de ficción inhala y exhala desasosegadamente sugiere al lector la idea de inquietud, cansancio y malestar. Por un momento nos dejamos guiar por lo que nos sugiere esta obra al verla en relación con los espectadores: una vez dentro aparecen encuadrados entre marcos de puertas y estrechos pasillos cuyas

<sup>21</sup> La psicogeografía fue definida por Guy E. Debord en Introducción a una crítica de la Geografía Urbana en 1995. Fue publicado originalmente en la revista *Les Lèvres nues*, 6, (septiembre de 1995). Traducción disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/cmunozi11/debord3.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

paredes parecen encerrarlos. Como si se tratara de una escena de ascensor en la que las personas parecen habitar en cajas o peceras. Una sensación de encierro se apodera de quien se encuentra en esos espacios en los que parece que te va a faltar el aire en una atmósfera casi irrespirable.

## 2.2 “Hasta ahora todo va bien,

Hasta ahora todo va bien. Hasta ahora todo va bien...

Hasta que no lo fue más.”<sup>22</sup>

La función que adquiere la casa sobre los seres, al igual que una cueva o un nido para los animales, nos remite al concepto de calor o protección, un lugar donde sentirnos seguros y observar el exterior que en cada lugar puede ser hermoso, con lo que dicho refugio nos daría protección y calor u hostil con lo que, además nos protegería de los peligros exteriores. Pero también se puede hablar de una función simbólica, de refugio interior que puede estar edificado sobre recuerdos, pensamientos y proyectos con los que nos sentimos cómodos y nos ayudan a ilusionarnos y a crecer. Pero, a veces, estos lugares albergan también miedos, preocupaciones e inseguridades. Esto convierte esa visión positiva en una distopía que escondemos, nos inquieta, nos ahoga y funciona de igual manera que una prisión.

Miguel Ángel Hernández-Navarro, atendiendo a las ideas planteadas por Bergson, hace hincapié en la heterogeneidad del espacio. No es geométrico, no es entero, no es liso, no es homogéneo; por lo que no es ni mensurable ni igual para todos los que lo perciben. Navarro sugiere que “la visión de Bergson no está en contradicción con la perspectiva lineal; sólo desplaza su foco desde el espacio abarcado por la mirada hacia el sujeto que mira. Esto la hace diferente para todos, dependiendo de dónde se encuentren y de lo que sus intereses les hagan ver”<sup>23</sup> (2018).

---

<sup>22</sup> En la película *El Odio* (1995), dirigida por Mathieu Kassovitz, una voz en *off* comienza relatando la historia de *El hombre cayendo al vacío*: "es la historia de un hombre que cae de un edificio de cincuenta pisos. Para tranquilizarse mientras cae al vacío, no para de decirse: hasta ahora todo va bien, hasta ahora todo va bien... hasta ahora todo va bien. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JZk7rq8ilYQ>

<sup>23</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A., (2018). Contratiempos del arte contemporáneo, habitar el tiempo en *ContraNarrativas. Revista de Estudios Culturales*, núm. 0, 2018. La revista tiene formato impreso y online. Disponible en:

La casa de Wurm no siempre fue percibida de esta manera, como “casa estrecha”: “quizás en el momento no me pareció tan estrecha, pero a lo largo de los años sí lo ha ido haciendo”<sup>24</sup>. La casa de la infancia es asociada entonces al recuerdo, a la memoria y a la imaginación. Emigrar en el espacio y en el tiempo acaba produciendo el cambio de escala del que había sido el centro de su mundo. Esta es la manera en que la temporalidad penetra también en el espacio, lo moldea y lo cambia de forma, en este caso, en forma de estrechez.

Como otros símbolos, la casa adquiere con el tiempo y la distancia una nueva consistencia física y simbólica que nos proyecta a una nueva realidad. Wurm materializa así recuerdo y sensaciones, hace física la sensación que le produce recordar ese espacio e intenta comunicárnosla sumergiéndonos en él. Aquello que resulta estrecho, ya sea físicamente o en un sentido simbólico implica un sentimiento de privación o limitación de las cosas necesarias para vivir por parte del individuo. La obra crea un espacio tan reducido que apunta a la incomodidad, en el que pasar un tiempo prolongado en su interior deja de ser deseable. La cuestión es que la experiencia en esa casa estrecha, cuya anchura en algunas de sus estancias no es superior a los veinte centímetros, estará imbuida por una sensación próxima al agobio o lo claustrofóbico. Wurm persigue transmitirnos la sensación de opresión y estrechez que vivió en aquella época y en aquel entorno familiar que es a la vez imagen y recuerdo como señala Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1957) “la casa del recuerdo se hace psicológicamente compleja”<sup>25</sup> y la alegría o la tristeza que la envuelven se traduce aquí en forma de estrechez.

*The Narrow House* parece moverse en este doble sentido, ya que, de un lado, puede ser percibida en su naturaleza escultórica desde fuera, como volumen u objeto distorsionado pero identificable que hace referencia a la estructura arquitectónica de una casa; por otro, puede ser experimentada como un *environment*, pues es la obra la que deglute al espectador que, al cruzar la puerta, se introduce en el hogar evocado. Mientras lo primero es un ejercicio relativo a la forma, lo segundo introduce lo sensitivo, siendo nuestro cuerpo, al igual que el de las pocas personas que coincidan en su interior, el medio por el cual sentimos y descubrimos la casa. De estas ideas también se desprende la importancia que tiene la experiencia del espectador dentro del espacio creado

---

<https://www.um.es/artlab/index.php/contratiempos-del-arte-contemporaneo> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

<sup>24</sup>ALMAGRO, M. (22 de septiembre de 2012). Erwin Wurm juega a deformar la realidad en el CAC con “Am I a House?”. *Málaga Hoy*.

[https://www.malahoy.es/ocio/Erwin-Wurm-deformar-CAC-Am\\_0\\_627237354.html](https://www.malahoy.es/ocio/Erwin-Wurm-deformar-CAC-Am_0_627237354.html) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

<sup>25</sup>BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica. p.28

por el artista, que se experimenta de forma diferente cuando lo recorre y que tiene mucho que ver con su propia percepción. El propio título de uno de sus vídeos a modo de pregunta: *Am I a house? (¿Soy una casa?)* (2005) parece invitar al pensamiento discursivo, hacia una reflexión en torno a la relación del lugar con el ser humano que lo habita. Una imagen que nos permite profundizar en ese vínculo entre cuerpo y arquitectura.



Img. 6. Ariadna del Río Fernández. Serie “*Mujer semihundida*”. Fotografía digital. 2020



Img. 7. Ariadna del Río Fernández. Serie “*Mujer semihundida*”. Fotografía digital. 2020



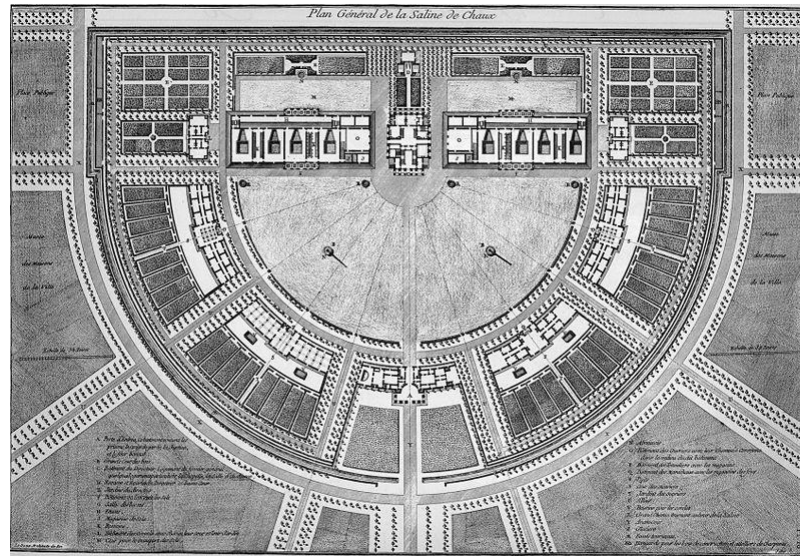
Img. 8. Ariadna del Río Fernández. Serie “*Mujer semihundida*”. Ocre acre. Fotografía digital. 2020

### 3. IMÁGENES DE REFUGIO

#### 3.1 La cabaña y su idea

##### 3.1.1 La cabaña de las Luces y de las sombras

“Una misma imagen puede ser testimonio, a la vez, del pasado y anticipar un previsible futuro.”<sup>26</sup>



Img. 9. Detalle del *Plan general de la Salina real de Arc-et-Senans*, 1775

La casa que normalmente concentra la imagen de refugio es un espacio pequeño y que acoge al cuerpo, garantizando el descanso y el bienestar del individuo alejado temporalmente del mundo exterior. Precisamente, por su carácter íntimo y de cobijo, la cabaña primitiva permite una equiparación simbólica con el propio cuerpo humano al mismo tiempo que se revela como lugar que concentra la esencia del verbo habitar, construir y, por tanto, crear.

La cabaña es un concepto que explora los orígenes de la arquitectura y la relación entre el hombre y el entorno. Se ha trasladado durante siglos al imaginario colectivo a través de mitos, leyendas... pero también desde la

<sup>26</sup> Fragmento de un texto escrito por el artista Ignasi Aballí en 1992 y recogido por la Fundación MACBA. En él, Aballí reflexiona sobre el tiempo y su huella. Disponible en : <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/aballi-ignasi/enciclopedia> [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]

práctica artística. Construir, guarecerse en una cabaña son acciones que anuncian la búsqueda de un lugar donde refugiarse, físico y mental.

En el siglo XVIII la cabaña aparece incluso como arquetipo moral frente al hábitat colectivo que, para Rousseau, será siempre un alejamiento de la condición natural del hombre. Sin embargo, siguiendo la exposición de Juan Calatrava, la cabaña de las Luces tendría dos caras: por un lado, es anclaje a la tierra y a la naturaleza, pero, por otro, significa introducción a nuevas formas de colonización, control y dominio del mundo<sup>27</sup> que han llegado hasta nuestros días.

La Naturaleza se ha leído en muchas tradiciones orales y literarias como una especie de decorado o como fuerza que había que controlar y doblegar. A través de rituales y ofrendas el individuo obtenía desde buenas cosechas hasta desencadenar tormentas. Es decir, los seres humanos se percibían a sí mismos estrechamente relacionados con ella y dependientes de su abundancia o escasez para subsistir. Pero es a partir del siglo XVIII, cuando la naturaleza empieza a ser descifrable para el ser humano, convirtiéndose en un objeto de estudio y en un recurso para alcanzar sus fines políticos y económicos, como si hubiese sido creada para el hombre y, en particular, para el hombre europeo. Su apropiación y posterior disposición hacía de lo salvaje, indómito e inabarcable algo ordenado y placentero y, de los jardines y museos naturales, símbolos del poder de Europa.

La reflexión en torno a la Naturaleza y el progreso humano constituye uno de los ejes en torno al que se articula el pensamiento de la Ilustración. Algunos filósofos ilustrados sostenían que la esencia del arte arquitectónico se hallaba en la prístina naturaleza. Es en este esquema donde, para hallar los orígenes de la Arquitectura, cobra fuerza el mito de la cabaña primigenia, donde lo antiguo no es un modelo estilístico, sino un ejemplo moral cuya función específica se encuadra en un sistema de valores: la naturaleza, la razón, la sociedad y la ley.

El arquitecto francés Ledoux, valedor de esta hipótesis y en busca de este modelo, tuvo particular cuidado al organizar La Salina de Chaux, un espacio circular diseñado según las leyes fisiocráticas, es decir, que armonizara las leyes humanas con las de la naturaleza. El proyecto, del que finalmente se construyó solo la mitad inferior, combinaba una serie de cabañas destinadas a las labores industriales y otras a viviendas para los trabajadores. Mientras, en el centro se levantaba la casa del director. La decisión de adoptar formas como el círculo profundiza en la creencia de la existencia de “formas primeras”

---

<sup>27</sup> Calatrava, J.A. (1991). Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración en *Gazeta de Antropología*, 8, (9), DOI: [10.30827/Digibug.13663](https://doi.org/10.30827/Digibug.13663) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 20

basadas en la naturaleza, libres de cualquier ornamentación innecesaria para que todo pudiera captarse de “un golpe de vista”. Así, los elementos geométricos adquieren un valor social en la medida en que son comunicables, elevándolos a la categoría de símbolo de la moralidad.

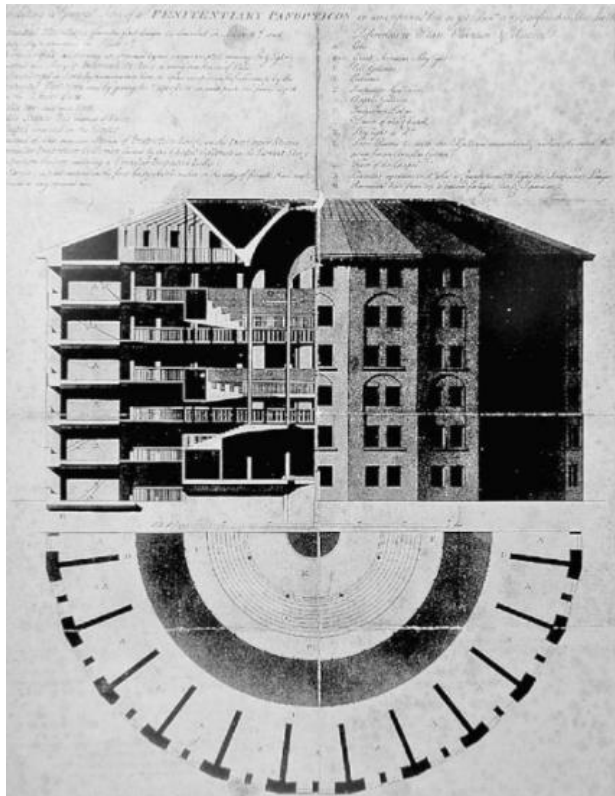
No obstante, esta disposición en la que en el centro se instaura el poder, ha alumbrado discursos que entienden las salinas como mecanismo disciplinario. De acuerdo con José Miguel G. Cortés (2010), “en el siglo XVIII se inicia el proceso de domesticación de la vida social, normalización de los espacios y los comportamientos y de la moralización de la población”<sup>28</sup> En este contexto conceptual alcanza todo su sentido el modelo carcelario, “el lugar donde todo se ve” o el Panóptico de Jeremy Bentham. El pensador inglés “concibió una arquitectura moral para la fabricación de la virtud y, por ello, trazó unos planes que se corresponden tanto a una concepción moderna de la sociedad y de sus métodos disciplinarios como a una influencia directa de la llamada “Arquitectura de la Revolución”, especialmente de los dibujos de Claude Nicolas Ledoux y Étienne-Louis Boullée”<sup>29</sup>

Se decir que, si las primeras décadas del siglo XVIII convirtieron al bosque en aliado de los nocturnos terrores, las luces de la razón salvaron a la sociedad del temor a la oscuridad. Quizás por ello se mantiene encendido el foco que atraviesa el teatro Besançon en el dibujo de Ledoux (Img. 11): “Sea la luz” y, efectivamente se hizo, como se encargó de ilustrar en el grabado que precisamente lleva por nombre *Coup D'oeil*. Siguiendo estas ideas, el ojo podría entenderse como símbolo de conciencia universal cuando está abierto o bien, pensando introspectivo, cuando está cerrado. Se ponía así el sello de la Ilustración en un paisaje hasta entonces extraño y, en consecuencia, suponía el control del bosque que dejaba de ser ese espacio lleno de peligros que empezaba justo fuera de las puertas de la ciudad.

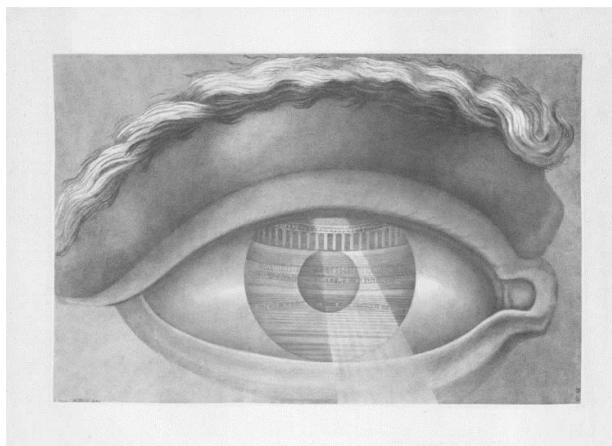
---

<sup>28</sup> GARCÍA CORTÉS, J.M. (2010). *La ciudad cautiva: control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: AKAL. p. 17

<sup>29</sup> *Ibidem*. p. 20



Img. 10. *Diseño para el Panóptico* de Jeremy Bentham, 1791



Img. 11. Claude Nicolas Ledoux. *Coup D'oeil du Theatre De Besancon*. Grabado, 1804

Más allá del Panóptico de Bentham o del *Coup D'oeil* de Ledoux, los mecanismos panópticos como sistemas ópticos se han convertido en una metáfora del poder de la vigilancia en el mundo actual donde todo deviene transparente para el “ojo tecnológico”. “Vivimos eternamente bañados por la luz”<sup>30</sup>

La estructura de Laugier, apunta Toyo Ito, es el resultado de buscar una nueva estructura de cabaña adecuada a la situación del momento:

“La arquitectura debe ser siempre reflejo de la época en la que se vive y del lugar donde se ubica. [...] Para nosotros, habitantes de la ciudad, como nómadas que sólo podemos reconocer la “casa” uniendo varias de sus funciones que están esparcidas en medio de la ciudad como si fueran pedazos de un cristal roto, me parece significativo que volvamos a pensar, una vez más, en la cabaña primitiva. Sin embargo, los habitantes urbanos de hoy día disponen ya de una sensación corporal androide. Porque en medio del bosque que se llama espacio urbano, el torrente de la montaña podría ser no sólo el ir y venir de los 46 automóviles en las autopistas sino también el flujo de las corrientes magnéticas invisibles, y la sombra de los árboles, apropiada para disfrutar del frescor, puede estar dentro del bosque de acero y de aluminio donde retumba el sonido del sintetizador. Por consiguiente, aunque sea una cabaña primitiva donde tenemos que refugiarnos, no tiene una composición clara con columnas y vigas como la describía Laugier, sino que me parece que es un abrigo cubierto por un velo suave e invisible”<sup>31</sup>

Así, en el texto “una arquitectura que pide un cuerpo androide”, Ito hace referencia a la cabaña ideada por Laugier y a su necesaria mutación hacia lo que vino a denominar “arquitectura de límites difusos” levantada en el “bosque urbano” o metrópolis cuyas “ramas” absorben a la vivienda ahora totalmente permeable y ligera.

Parece confirmarse que, sin importar la época, existe una continua búsqueda de la cabaña (hogar) ideal, no sólo en su aspecto físico, sino psicológico y social. Joseph Rykwert (1974) apunta que “el retorno a las primeras habitaciones conocidas pasó a formar parte de ese intento deseo de renovación mediante la vuelta a los orígenes [...] Este retorno implica siempre un repensar lo que se hace habitualmente, un intento de renovar la validez de las acciones

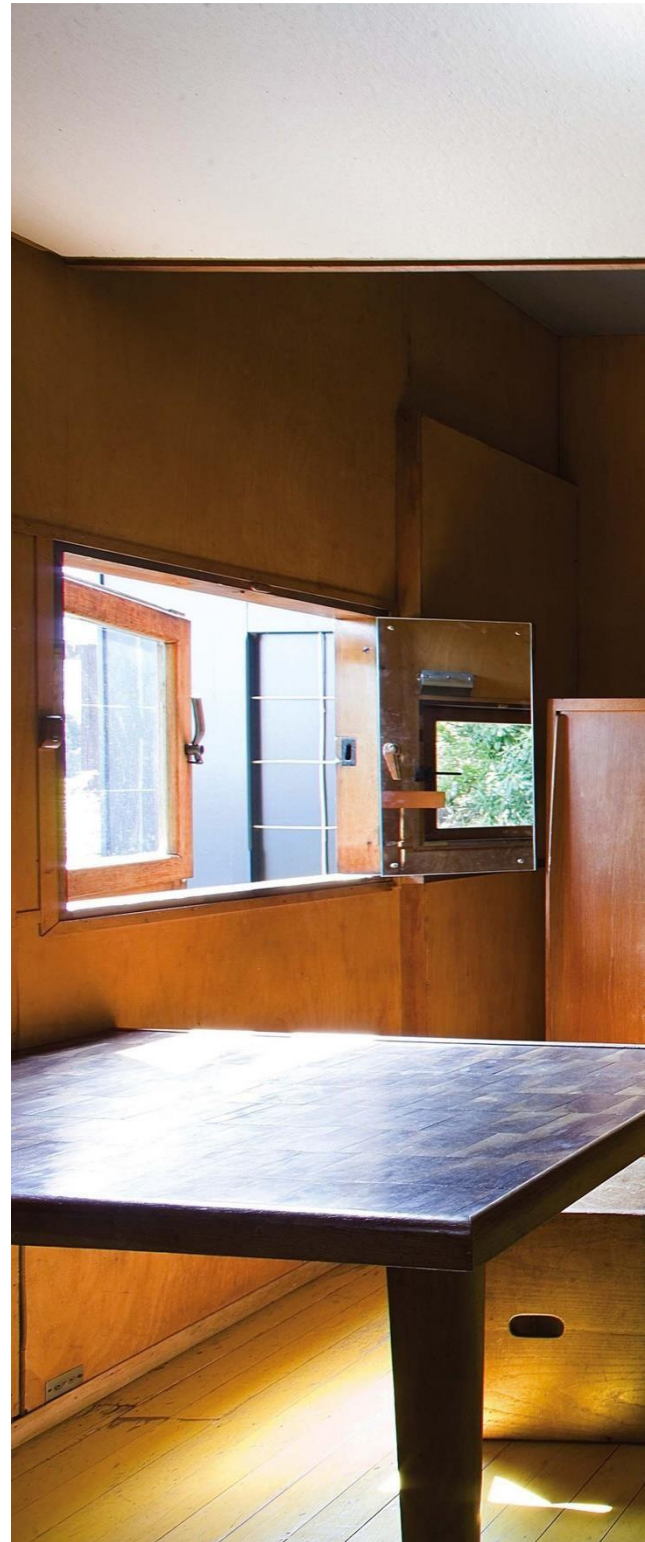
---

<sup>30</sup> Ibidem. p. 21

<sup>31</sup> ITO, T. (2000). *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. p. 46

cotidianas”<sup>32</sup>. Y avisa anteriormente: “El recuerdo no es el objeto, sino el de un estado, el recuerdo de algo que fue, que se hizo: de una acción. Es un recuerdo colectivo que se mantiene vivo en el seno de las colectividades<sup>33</sup>.

Tal y como señala Rykwert, Le Corbusier también hizo uso del mismo instrumento que venía utilizando Laugier: la cabaña primitiva. Como Laugier, llevó a cabo una traslación de los valores del constructor primitivo, pero esta vez, hacia el ingeniero contemporáneo. Las ideas de lo que debía ser una casa para el arquitecto se materializaron en el denominado *le cabanon*.



Img. 12. Le Corbusier. *Le cabanon*. 1952.

---

<sup>32</sup> RYKWERT, J. (1974). *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 237

<sup>33</sup> *Ibidem*. p. 14

A pesar de que todas estas construcciones reciben el nombre de “cabaña” (la cabaña de Laugier, la cabaña de Thoreau, la cabaña de Heidegger, la cabaña de Le Corbusier...) las diferencias entre ellas son notorias. Para Félix Duque, *le cabanon* de Le Corbusier y la cabaña de Heidegger junto con otras “ensoñaciones” del siglo XIX funcionan incluso como dos modelos antagónicos. Dos maneras de concebir la manera de estar el hombre sobre la tierra: “una en la que el hombre da las medidas, se guarece de la naturaleza y crea un mundo a su imagen y semejanza: cemento, acero, proporciones matemáticas, cierre de la estancia [...] y la otra, en la que tenemos una edulcoración de la exaltación de la naturaleza [...]. Estas dos direcciones, nos dice, han servido de prototipo, banalizándose y propagándose sobre toda la tierra en las ciudades actuales<sup>34</sup>.

### 3.2 Piel o muro: barreras que nos cobijan

Bachelard nunca construyó una cabaña como la de Le Corbusier, Heidegger o Thoreau a la que poder retirarse, sin embargo, *Poética del Espacio*, como dice Richard Sennet (2019), “es una celebración de la vida protegida centrada en una cabaña, cuya metáfora está en el encierro y la seguridad de vivir dentro y sentirse protegido”<sup>35</sup>

En este relato la arquitectura se propone como espacio físico sobre el que proyectar nuestros pensamientos, miedos y deseos. Bachelard en su obra *La poética del espacio* (1957) muestra la vivienda como un espacio íntimo, emotivo y de imaginarios. La casa trasciende la concepción de espacio geométrico, con cualidades físicas o materiales para convertirse en un espacio que tiene una dimensión inmaterial, introspectiva, de experiencias y relaciones. Una especie de microcosmos dentro del macrocosmos urbano donde el hombre encuentra cobijo y descansa. Este lugar o, más bien, su idea, puede incluso trasponerse metafóricamente a toda situación vital humana.

En la actualidad, el proyecto de habitáculo conciso parece seguir siendo objeto de atención. La necesidad económica, la acción política o el imperativo medioambiental impulsan arquitecturas que artistas, diseñadores y arquitectos inventan para resistir, escapar, visibilizar o retomar el control sobre los hilos del tiempo y del espacio. Bajo el nombre de *Microtopia: otras formas de*

---

<sup>34</sup> Véase: <http://blogcentroguerrero.org/2011/11/felix-duque-la-tierra-y-la-maquina-de-vivir/>

<sup>35</sup> Sennet, R. (2019). *Construir y habitar: ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama. p. 213

*habitar* (2013) Jesper Wachtmeister reunió en un documental a varios arquitectos y artistas de diferentes partes del mundo que proponen soluciones radicales llamadas a reformular las posibilidades de una arquitectura en la era de la información, de la complejidad y de un nuevo contrato entre el entorno y la naturaleza<sup>36</sup>. En todas ellas hay algo relacionado con el carácter mínimo del refugio, la austeridad o la economía de medios. Hay también un aspecto de crítica o rechazo de la civilidad instituida que conecta con el espíritu de la cabaña de Thoreau. Precisamente, la construcción de la cabaña junto al lago Walden surge como urgencia vital de habitar en otra parte, más allá del entorno habitual del individuo reglamentado que generaba viviendas más próximas a la “máquina” que al refugio<sup>37</sup>. Mientras, la cabaña, en términos de G. Bachelard (1986) concentra la esencia del verbo habitar.

Una cabaña es un refugio solitario, precario, y no obedece a ninguna regla de construcción ni de instalación. Es vivir en su sentido más esencial y sencillo en el que se desechan todas las cosas innecesarias. La “huida temporal” de Thoreau, como señala Juan Calatrava, no se entiende si no es como reacción a algo que está ocurriendo a su alrededor: la eclosión de la metrópolis, el gusto por la velocidad o el impacto de los medios de comunicación en los espacios privados<sup>38</sup>. En este sentido, también señala Alberto Ruiz de Samaniego refiriéndose a Thoreau que “para él este anhelo coincidía con la voluntad de creación de un espacio de libertad”<sup>39</sup>. John Wells con su *Field LAB*<sup>40</sup>, Jay Shafer con sus cabañas y cobertizos de uso temporal, Dré Wapenaar y sus tiendas suspendidas en los árboles e incluso Ana Rewakowicz con sus envolventes móviles y membranas elásticas, responden a esa idea común de proponer “cápsulas de resistencia” con una clara vocación crítica. Cada uno de ellos con voz propia y, sin embargo, con reminiscencias de la primera cabaña.

---

<sup>36</sup>Véase:

[https://fundacion.arquia.com/FileHandler/documentales/itemdocumentales/id64/dvd%2039\\_Microtopia\\_PDF%20final.pdf](https://fundacion.arquia.com/FileHandler/documentales/itemdocumentales/id64/dvd%2039_Microtopia_PDF%20final.pdf)

<sup>37</sup> Ruiz de Samaniego, A. (2021). Sobre la falta de hogar en *Revista de Occidente*, (476). pp. 35-48. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7711402> [Fecha de consulta: 30 de agosto]

<sup>38</sup> Calatrava, J.A. (2015). La casita, la máquina y el arquitecto: otras cabañas de la modernidad. Ciclo: *Cabañas para pensar*, sede de FCAYC, Cerezales del Condado, 20-21 de febrero. Recuperado el 27 de mayo de 2021, de:

<https://vimeo.com/125672092> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]

<sup>39</sup> Ruiz de Samaniego, A. (2021). op.cit., p. 37

<sup>40</sup> Ver <http://thefieldlab.blogspot.com/>

La persistente búsqueda de expresiones personales del hogar establece un ámbito de reflexión acerca de la forma de organizar y ocupar nuestro entorno. Desde el primer caso que exponíamos al comienzo de la investigación (la casa de Wurm) hasta el último (las cápsulas de Rewakowicz), sirven para problematizar desde el espacio más cercano y cotidiano cuestiones sociales concretas como las condiciones laborales o de la vivienda. Al final, la experiencia de entrar tanto en *The Narrow House* (2010) como, por ejemplo, en *The Occupants* (2002) de Ana Rewakowicz ayuda a reexaminar nuestra comprensión del cuerpo en el espacio que habitamos. En este sentido, la obra de los artistas que aquí se nombran convoca ambos aspectos: la promesa del refugio particular, individual, único (el hogar) y la amenaza a su aparente estabilidad.



Img. 13. Ana Rewakowicz *Viviendo en una burbuja*. 2003



Img. 14. Ana Rewakowicz *Hogar a escala*. Serie de fotografías. 2001



Img 15. Ana Rewakowicz. *The occupants*. Instalación en un apartamento privado, Montreal, QC. 2002

### 3.2.1 “O con la *estrella o en la cueva*”<sup>41</sup>

Un refugio es aquello que el habitante ha construido a su medida: es el habitante encarnado en forma de arquitectura o segunda piel. Los “trajes” de Lucy Orta se presentan como la referencia más directa a la imagen de un refugio temporal o tienda plegable donde guarecerse. Estos refugios nacen así, como una capa adicional de piel para el cuerpo a partir de la necesidad de guarecerse del clima u otras condiciones extremas. Se trata de arquitecturas temporales que pueden transformarse en ropa para ofrecer protección en situaciones de emergencia. Michael Rakowitz o Ana Rewakowicz también trabajan con estructuras inflables hechas a medida diseñadas para personas sin hogar que se conectan por su forma y fuente de calor a las salidas de calefacción, ventilación o aire acondicionado de un edificio.

En su proyecto paraSITE (1997), Rakowitz propone una serie de refugios inflables con el objetivo de crear un espacio cálido y seco para sus habitantes.

---

<sup>41</sup> Título que da nombre a un *collage* de Pablo Serrano. El artista deja constantemente “pistas” de sus reflexiones y preocupaciones más profundas acerca de la relación entre el hombre y el espacio.

Estos refugios están infiltrados en el sistema pues, lejos de huir de él, Rakowitz y su equipo adaptaron las estructuras para que fueran legalmente permitidas. Por su parte, la obra de Ana no sólo está inspirada en el concepto de sinérgica de Buckminster Fuller, sino que cien años después de las propuestas de Fuller comparte las mismas preocupaciones en torno las “tecnologías del refugio”: “El hombre, en vida, no hace otra cosa que conformar su propia bóveda”, dice el artista “constructor de refugios” Pablo Serrano (1961)<sup>42</sup>

En los ejemplos hasta ahora seleccionados, incluso la cabaña-refugio de Thoreau, puede constatarse una coincidencia transversal en cuanto a entender la vida como un experimento, la cual se presenta como oportunidad para cambiar nuestras rutinas de consumo y reorientarlas de modo imaginativo y creativo.



Img. 16. Michael Rakowitz. *Parasité*. 1997

Parafraseando a Zygmunt Bauman, J. M. G. Cortés (2010), señala que “la incertidumbre respecto al futuro, la fragilidad de la posición social y la inseguridad de la existencia son elementos omnipresentes de nuestra sociedad”<sup>43</sup>. En este sentido, algunas de las respuestas que ofrecen los artistas pueden entenderse desde un planteamiento futurológico de planificación en un

---

<sup>42</sup> A partir de 1960 y durante aproximadamente tres años más, Pablo Serrano materializa sus preocupaciones por el espacio y la realidad del ser humano en la serie *Bóvedas para el hombre*. El interés por el carácter humanista del espacio el propio autor comenta con motivo de sus obras que "El hombre en vida, no hace otra cosa que conformar su propia bóveda. Sobre esta filosofía del hombre y su espacio podemos comprender su angustia, la cual se refleja muy especialmente en nuestros días y a su alrededor, pretendiendo conseguir nuevos espacios, los que no tendrán otra diferencia con el hueco de la tumba que su conformación y ornamentación". Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=B%F3veda%20para%20el%20hombre%20n%BA%2063&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null> [Fecha de consulta: 29 de agosto de 2021]

<sup>43</sup> GARCÍA CORTÉS, J.M. (2010). Op.cit. p. 7

momento convulso e incierto y en el que estamos sometidos a múltiples crisis sistémicas -crisis sanitaria, ecológica, desigualdad, urbanización masiva, tensiones geopolíticas extremas...

El *proyecto Refugio Antisistema* (2017) de la artista Pilar Quinteros surge de la idea de cómo enfrentarse a un posible desastre. Aprender a hacer un refugio es para la artista una forma de anticipación ante la idea de que en algún momento la ciudad pueda fallar y la casa no sea refugio suficiente. En su búsqueda por hallar un modelo sencillo de protección encontró los refugios Anderson, pensados para la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra.

Podemos decir que una situación es “desastrosa” o “catastrófica” cuando los sistemas fallan. La ciudad, que en su origen pretendía ser el lugar en donde una tribu trabajaba en conjunto, compartía y vivía de forma eficiente y comunitaria está sujeta a conflictos propios de la naturaleza humana. Es por eso que muchas veces este lugar de convivencia se vuelve amenazante<sup>44</sup>

Considerando la ilusoria condición transitoria de estas construcciones y la emergencia planetaria de los refugiados, son muchos los arquitectos, entre otros profesionales, los que exigen un estudio real de las características de dichos refugios para producir un espacio con características de vivienda definitiva. Sin embargo, el conflicto empieza mucho antes, pues estos lugares, como los denominados campos de refugiados, no siempre son tratados como una cuestión arquitectónica que necesite un proyecto urbanístico. Por ello, creemos que la respuesta a esta crisis global sin precedentes se basa muchas veces en la anticipación y, de nuevo, en la experimentación.

Para ampliar estas cuestiones nos ha resultado interesante la propuesta SECUROCRATIC FRONTIERS<sup>45</sup>, un proyecto académico que, en sus propios términos, “especula” sobre el futuro más o menos próximo y cuyos participantes se han encargado de denominar *securocrático*. En el escenario que proponen se dan una suma de fuentes de contaminación: la crisis climática se ha hecho ineludible y las preocupaciones por la seguridad nacional se amplían y distribuyen en todos los ámbitos de lo cotidiano, donde los dispositivos y tecnologías de vigilancia se vuelven ineludibles.

Antes de que el desarrollo de las nuevas tecnologías de información o comunicación hubiesen revolucionado las estructuras sociales, la literatura se imaginó también una sociedad sometida a un férreo control del estado. A

---

<sup>44</sup> Publicado por Pilar Quinteros el 17 de febrero de 2018 con motivo de su obra *Refugio Antisistema* (2017). Disponible en: <https://pilarquinteros.com/2018/02/17/refugio-antisistema-2017/> [Fecha de consulta: 29 de agosto de 2021]

<sup>45</sup> Ver [SECUROCRATIC FRONTIERS \(wordpress.com\)](https://www.securocraticfrontiers.com/)

finales del S. XVIII, el sistema ideado por Jeremy Bethan proponía un modelo de vigilancia total. Un modelo carcelario panóptico en el que, para el recluso, siempre existía la posibilidad de estar siendo observado por un vigilante, como explica el filósofo e historiador Foucault en su obra *Vigilar y castigar* (2002). Distintos escritores también nos han presentado una población sometida a un férreo control del estado. Uno de ellos es Aldous Huxley con su obra: *Un mundo feliz* (1932), donde podemos encontrar esta misma corriente de pensamiento tecno-pesimista en la que describe una sociedad de humanos manipulados genéticamente. El otro es Orwell con *1984* (1949). Estos dos últimos mundos son opuestos en casi todos los detalles, sin embargo, ambas distopías comparten el presagio de un futuro totalmente controlado (Bauman, 1999). Esta última obra nos hace reflexionar sobre si existe aún caverna habitable sin vigilar.

“En cada descansillo, frente a la puerta del ascensor, el cartelón del enorme rostro miraba desde el muro. Era uno de esos dibujos realizados de tal manera que los ojos le siguen a uno a donde quiera que se esté. EL GRAN HERMANO TE VIGILA, decían las palabras al pie”<sup>46</sup>

Este tipo de realidad es la que se propone a los estudiantes de la universidad de Washington en St. Louis Graduate School of Architecture and Urban Design, para comenzar a diseñar y construir "artefactos cercanos al futuro". En su caso, los artefactos son herramientas para descubrir, entender, manipular o revertir tanto las confluencias del militarismo en la vida doméstica como los efectos del cambio climático. Estos dispositivos portátiles actúan de forma idéntica a los *wearables* que forman parte de nuestro día a día y que registran lo que vemos y lo que comemos, monitorizan nuestro ritmo cardíaco, incluso, nuestra sensación de bienestar o de estrés a través del suministro de información extra que el cuerpo no puede captar. No obstante, su posterior difusión contribuiría a compartir habilidades de ingeniería y diseño independientes con otros, así como reflexiones y preocupaciones acerca de nuestra forma de vida. De modo que tan importante es su construcción como su posterior explicación y transmisión. Es en este punto donde se nos antoja interesante el verbo que aglutina estas propuestas: "especular". En nuestro idioma supone reflexionar en un plano exclusivamente teórico. Especular es meditar, reflexionar, pensar y por definición también desestima actuar. También, del latín *specularis*, el término especular quiere decir perteneciente o relativo a un espejo. La imagen especular la entendemos entonces como imagen que se forma en una superficie lisa que devuelve la luz reflejada. Considerando lo expuesto, pensamos que la elección del término especular y no otro, supone

---

<sup>46</sup> ORWELL, G. (2004). *1984*. México: Ediciones Fábula. p. 21 <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomlutense/34576?page=22>

una referencia directa al espejo como superficie que devuelve una imagen y, por tanto, la reflexión sobre qué nos devuelve dicho espejo.

¿Estaríamos viendo en *eso otro* lo que con el tiempo seremos? Es capacidad del espejo mostrar la realidad, pero ¿qué realidad? se dice: “Los espejos no mienten”. ¿Y pueden, entonces, predecir? Sabemos que tradicionalmente a los espejos se les ha dotado de un carácter mágico tanto en cuentos como en leyendas. Ahí se les permite provocar apariciones, devolver imágenes del pasado, mostrar otras del futuro, responder a preguntas o introducirse a través de él.

El carácter mágico del espejo también está en relación con la existencia del propio individuo, del concepto que tiene de hábitat y de su forma de vida. Cuando Drácula no se ve en el espejo le remite a su propia caverna, el ataúd. En otras ocasiones los espejos, así como otros elementos cotidianos y arquitectónicos (puertas, armarios...) funcionan como un portal a otros mundos. Traspasar el espejo es entrar en otra realidad, aunque a veces en la nueva se mantienen las constantes de la que abandonas. Este tipo de ficciones nos habla de la constante búsqueda del hombre por encontrar salidas a la manera de entender el mundo, aunque no siempre sean satisfactorias o positivas. La mirada que emerge en relación con el papel que juega el espejo en la literatura se nutre así de la angustia y la necesidad que tiene el ser humano de encontrar formas de protegerse y de refugiarse en la sociedad, por eso aparecen las utopías y las distopías. Desde este modo y aunque desde distintas estrategias, en todas ellas aparece el concepto de hábitat y el cuestionamiento de las costumbres que abandonas y las costumbres que adoptas. Por citar algunos ejemplos: *Alicia en el País de las Maravillas* (1865), *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871), *Las Crónicas de Narnia* (1950-1956), *Los mundos de Coraline* (2009) o *Harry Potter* (1997-2016)

A partir de la década de los 60 los artistas comienzan a utilizar el espejo en sus instalaciones para repensar las relaciones de identidad y entre la realidad y su imagen. En 1978, coincidiendo con los trabajos de Lacan y Foucault<sup>47</sup>, Dan Graham empieza a trabajar en sus “cabañas” (*Pabellones*) de espejos reflectantes y traslúcidos. En una de sus conferencias, Foucault (1967) afirma:

“El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que

ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá”<sup>48</sup>

Una segunda reflexión nos aproxima de nuevo al futuro pesimista de Orwell pues, aunque quien se mira al espejo busca verificar su existencia, quien te mira mirándote te vigila. Con estas ideas lo que se pretende es mostrar brevemente dentro del campo del arte algunas de las cualidades del espejo como medio para hablar del espacio y el individuo.

A raíz de estas palabras obtendríamos una primera conclusión. El espejo- como medio- nos remite a una fuente primera, aunque más importante es quién se mira y cómo se ve. Cuando lo que observamos nos induce a pensar que es el reflejo de algún tipo de comportamiento.

La segunda conclusión a medida que avanzamos en la investigación podría ser que no solo los valores que definen el arte se cuestionan, sino también lo hace inevitablemente el papel del artista. Si la lógica historicista no fue suficiente para dar sentido a su obra, tampoco será suficiente el propio ámbito artístico o, al menos, lo que se consideraba dentro del surco trazado para separar los distintos campos del saber. Es decir, el arte va “más allá de los límites de su propio ámbito formal, por encima de los horizontes originales de la disciplina”<sup>49</sup>. El artista se interesa en establecer un discurso que responda a los contextos sociales, políticos y ambientales, sin olvidar los posibles discursos de sumisión-poder, miedo-control, que se están introduciendo en los diferentes ámbitos de nuestra vida. La consecuencia última es la consecución casi escenográfica de proyectos que nos hacen testigos de las nuevas relaciones y vínculos que se generan con la revisión de dichos roles. Finalmente, la multiplicidad de imágenes nos hace sensibles al poder y características de los distintos tipos de refugios que operan en nuestro mundo, pero también a su necesidad.

---

<sup>48</sup> Conferencia *Espacios diferentes* dada por M. Foucault por primera vez el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octubre, 1984, pp. 46-49. La versión española en: *Toponimias (8) ocho ideas del espacio*, Madrid, Catálogo de La Caixa, 1994, p.34. Disponible en: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault-de-los-espacios-otros.pdf> [fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]

<sup>49</sup> Conferencia de Mónica Bello en el ciclo de conferencias *Cabañas para pensar*, 2015. Disponible en: <https://vimeo.com/126517824> [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]

## 4. UN AMOR DE AUSENCIAS

### 4.1 Bifurcaciones

Retirarse a una cabaña implica, en cierto modo, un amor por la ausencia. Según Alberto Ruiz de Samaniego (2015) cuando Thoreau se retira al lago Walden para vivir dos años y dos meses en la cabaña autoconstruida se convierte en un ser enamorado de la ausencia. Incluso se podría decir que escogió la distancia exacta que consideraba necesaria para observar el mundo. La propia palabra “ausencia” evoca un sentimiento de alejamiento y de desaparición. Foucault, Baudrillard, Virilio, etc. han discutido las diversas formas de desaparición bajo la hegemonía de un mundo virtual o lo que Javier Echevarría llamaba “Telépolis”. Paul Virilio analiza la noción de desaparición para describir un fenómeno que emerge dentro de la sociedad telemática: la desaparición de la materialidad como consecuencia de la construcción de una realidad virtual. En referencia a la morada y el cuerpo, esto apunta a una desterritorialización en cuanto que evita-el desplazamiento para habitar.

“Estoy en el umbral del pórtico de Sarmental. En la catedral de Burgos. [...] Entro. Por primera vez.” Comienza así el relato *Paseo.exe* de Luis Montero<sup>50</sup>, donde nos describe sin dificultades su experiencia corpórea dentro de la catedral. Montero entra en ella como lo hizo el feligrés medieval en busca de la salvación, y la visita-como muchos otros turistas interesados en su valor patrimonial, histórico y cultural. Finalmente, piensa ese espacio como le ha enseñado Maquiavelo y Foucault: en términos de mecánicas de control de la población bajo formas arquitectónicas. Terminada esta visita decide detenerse a tomar algo en un restaurante de comida rápida de una cadena multinacional y sonríe porque, aunque no haya estado antes allí, lo reconoce. Es uno de esos no-lugares, indistinguibles e indeterminados donde, además, explica: “se dan las mecánicas de gestión fenomenológica, postural y espacial que aparecían en la catedral.”

No es hasta el final de la narración cuando nos desvela que nunca ha estado en Burgos y que el recorrido completo está hecho a través de *Google Maps* y *Street View*. Es precisamente este giro el que nos resulta revelador. El autor no ha necesitado estar físicamente en la catedral de Burgos para trasladarnos las sensaciones que le transmite o las interpretaciones que hace de la misma. Sin embargo, sí que consideramos al menos dos circunstancias para que esto pueda

---

<sup>50</sup> *Paseo.exe* es un extracto de la conferencia que impartió Luis Montero en Design It y H2Insitute: “Las políticas del diseño”, donde hace un ejercicio comparativo entre algunos diseños urbanos históricos y el diseño urbano actual. Disponible en: [http://cero23.com/img/LasPoliticasdeldiseno\\_DI.pdf](http://cero23.com/img/LasPoliticasdeldiseno_DI.pdf) [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]

darse con éxito. Por un lado, el autor, para narrar su visita virtual parece apelar a sensaciones, emociones y pensamientos ya adquiridos de ese lugar en el que nunca ha estado (la catedral de Burgos) evocando recuerdos similares que otro lugar despertó en él (cualquier otra catedral). Mientras, el lector sucumbe a la capacidad y al esfuerzo que demuestra el observador al proyectar su sensibilidad en un objeto de contemplación habitual para cualquiera que haya sido turista cultural por Europa alguna vez.

Estas reflexiones nos hablan de una cultura de la desaparición que estaría afectando a la vista, al oído, al lenguaje, a la comunicación y a la memoria<sup>51</sup> Para autores como Virilio o Augé supone la mutación de la perspectiva humana. Todo parece estar más cerca porque se elimina la resistencia del tiempo y del espacio. Paradójicamente, la destrucción de las distancias espacio temporales se asemeja a un confinamiento, pues supone la ausencia de espacio geográfico y de demora. Se trata de una cierta clase de ausencia que todos vivimos un poco, hasta tal punto que tenemos que hablar de sitios más que de lugares. Pensar en hacer una cabaña sería entonces una manera de hacer un *lugar*, en la medida en que los lugares adquieren significados. Habitar la cabaña es hacer un lugar.

Poner sobre la mesa estas reflexiones tiene sentido para nosotros cuando en estos tiempos hemos entrado en una sociedad atravesada por una pandemia global que acentúa las distancias y reduce los contactos. No obstante, al mismo tiempo que se producen estos cambios, artistas y pensadores de distintas disciplinas han puesto a prueba sus habilidades para visibilizar y extrañar la hipernormalización de este tipo de comportamientos. Así, “un amor de ausencias” es un capítulo desde donde explorar formas de escapar a la normalidad y, a veces, a la civilidad instituida, pues el propio término adquiere un sentido de desvío inesperado que rompe la forma habitual de estar en nuestro cotidiano vivir.

En este caso, nos interesa la ausencia entendida como un desvío donde la corporeidad productiva se aleja del mundo durante un período corto de tiempo. En este estado subyace una fuerza que impulsa a la lejanía y desaparición, donde subyace cierto alivio. Así, cada uno de los ejemplos que proponemos en este capítulo, funciona como una forma de ausencia que aporta diferentes matices.

Juan Carlos Meana propone la figura de la *ausencia*, anteriormente planteada por Antoni Marí<sup>52</sup>, para referirse a una serie de prácticas que funcionan como

---

<sup>51</sup> ECHEVARRÍA, J. (1995). *Telépolis*. Barcelona: Destino. p. 116

<sup>52</sup> “Estado de ausencia” es la expresión que recupera Antoni Marí en su obra *Libro de ausencias* (2012). Tres años más tarde Juan Carlos Meana escribe *La ausencia necesaria*

una manera de resistir y habitar otro tiempo y otro espacio distinto al que experimentamos habitualmente definido por la velocidad y la inmediatez. En su libro *La ausencia necesaria*, la ausencia se plantea como un estado necesario dentro del proceso de la creación artística, lo que Kafka llamaba “el titubeo antes del nacimiento”. Meana utiliza el viaje, el acto de caminar y la deriva por un territorio desconocido como método para que pueda producirse una ruptura con la rutina diaria y pueda hacer aparición una percepción diferente. Los viajes, desde que Ulises trató de regresar a Ítaca, son una metáfora de la vida, pero también es ser otro, la fascinación por lo distinto y aprender a acoger al extranjero. Andrea Köhler dice algo similar para referirse a los viajes en *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera* (2017):

“Los viajes son pausas en el tiempo y, aunque estamos ya acostumbrados a haber vivido y visto todo una vez, en cada partida resuena en nosotros el eco de esos momentos infantiles en los que el mundo se abría ante nosotros. [...] Es necesario saber perderse para tropezar con lo desconocido”<sup>53</sup>

En cierto modo, lo que se nos está diciendo es que el ser humano busca por naturaleza seguridad, mientras que en esos momentos no programados todo puede pasar. Eliminarlos sería una forma de muerte y, al mismo tiempo, de sacrificio de pensamientos e intenciones. Para Meana (2015) es en estos momentos donde subyace algo que desencadena una crisis de lo aprendido, posibilitando la aparición de nuevos estados y sensibilidades. De esta postura se desprende además y en palabras del autor, cierta resistencia desde la actitud de negación, del no hacer<sup>54</sup> Su paso por Bulgaria es un transitar lento, pausado, que se revela como alternativa al fetiche de la inmediatez, la velocidad y la rapidez de lo tecnológico.

Hay que señalar que el tipo de ausencia de la que nos están hablando es muy distinta a la desaparición de la que nos advierten pensadores como Baudrillard. Mientras que una constituye una tranquilidad asegurada por la distancia del mundo real, la otra ya no escapa de ella. Es el *Wandern* de Bollnow: es el estado del individuo antes del anquilosamiento y la rigidez. Un intento, como decíamos, “de renovar la validez de las acciones cotidianas” (p. 30).

---

<sup>53</sup> KÖHLER, A. (2017). *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*. p.95. Disponible en: [Kohler Andrea - El Tiempo Regalado | PDF | Samuel Beckett | Franz Kafka \(scribd.com\)](#) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

<sup>54</sup> MEANA, J. C. (2015). Los estados de ausencia como experiencia estética en *Studies in Visual Arts and Communication* Vol 2, No 1 (2015), p. 5. on-line. Disponible en: [https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2015/07/SVACij-Vol2\\_No1\\_2015-Meana-Los-estados-de-ausencia.pdf](https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2015/07/SVACij-Vol2_No1_2015-Meana-Los-estados-de-ausencia.pdf) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

El escritor valenciano Juan José Millás nos presenta otro caso de ausencia, aunque de un personaje quizás algo más trastornado. Damián Lobo en un estado de confusión (si no queremos llamarlo crisis existencial) comete un pequeño hurto en un mercado de anticuarios. Se trata de un acontecimiento a primera vista intrascendente en la vida de cualquier persona. Sin embargo, lo que verdaderamente implica es la concienciación de la tensión entre el tiempo experimentado y el tiempo objetivo dominado por el reloj. O, dicho en palabras de Miguel Hernández (2018), “en momentos como este la “heterocronía se vuelve más visible”.<sup>55</sup> Pese a estar en el mismo momento que el resto de los clientes, la psicosis que le produce al protagonista pensar que pueden arrestarle hace que los segundos se vuelven enormemente dúctiles: “el tiempo adquirió de nuevo la condición de una burbuja en cuyo interior se hallaba atrapado”<sup>56</sup> Cumplidos sus temores, decide refugiarse en el interior de un armario y antes de que pueda salir, éste es vendido y trasladado a casa de un matrimonio donde permanecería en el mismo espacio donde se hallaba un armario empotrado. En lugar de aprovechar cualquier oportunidad de fuga, Damián decide permanecer allí, ocupando el espacio que había dejado bloqueado el viejo mueble, valiéndose de los momentos en los que la casa quedaba vacía para asearse, alimentarse o incluso para realizar labores domésticas. Damián termina instalado en ese rincón del mundo, prologándose en presencias sutiles como si formara parte de la casa en calidad de fantasma. Porque ¿qué es un fantasma sino una persona que no se ha terminado de ir? Desde que estamos unidos a la tecnología, casi a través de un cordón umbilical, parece imposible que un día vayamos a desaparecer. Por otro lado, gracias a los avances médicos han aumentado las posibilidades de curar enfermedades o de prolongar la vida, y, en algunos casos, de mejorar determinadas prestaciones con el fin de que el ser humano logre vivir (o morir) mejor. En la serie *Years and years* de 2019 se habla de transhumanismo<sup>57</sup>. Bethany, la hija adolescente, aspira a ser digital, no humana; a descargarse en la nube para vivir para siempre, algo que comienza cuando se implanta el móvil en la piel. No obstante, estas ideas advierten de los discursos que se debaten, por un lado, entre la perspectiva del mejoramiento humano a partir de la aplicación de tecnologías biomédicas que se refieren a la posibilidad de mejorar determinadas prestaciones o de curar enfermedades y, por otro lado, la posibilidad de una inteligencia sin anclaje en

---

<sup>55</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (2018). Contratiempos del arte contemporáneo. *ContraNarrativas. Revista de Estudios Visuales* núm. 0, 2018. Versión online, disponible en: <https://www.um.es/artlab/index.php/contratiempos-del-arte-contemporaneo/> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]

<sup>56</sup> MILLÁS, J. J. (2016). *Desde la sombra*. Barcelona: Planeta. p. 15

<sup>57</sup> La valoración dada a cada uno de estos términos cambia en función de qué autores sean considerados. Para algunas, la fusión del hombre con los productos proporcionados por la tecnología no es lo suficientemente radical, pues la idea de especie está ligada a un sustrato biológico y de lo que se trata es de trascender la biología.

la biología, de modo que estaríamos hablando de inmortalidad como muerte del hombre en tanto que su naturaleza incluye el nacimiento, el desarrollo y el envejecimiento. Pensadores como Sloterdijk, Víctor Gómez Pin o Antonio Diéguez coinciden en que es precisamente nuestra finitud la que fomenta “el alumbramiento” de actos creadores, fruto del deseo innato de mejorar y explorar y que no son sino la perpetuación de la vida natural. Teniendo en cuentas estas ideas, puede que sea el reconocimiento de la propia imperfección y la aceptación de la naturaleza transitoria de todo lo que vive lo que vincula esta vida mortal a la creatividad humana como un acto de concentración en el momento presente<sup>58</sup>.

En la actualidad parece casi imposible *desconectar* desde que cuerpo y tecnología se hibridan. Podría decirse que cada vez es más difícil perderse, pues en seguida estamos localizables, perpetuamente localizables en una cartografía haciendo de la posibilidad de tomar distancias con respecto al mundo sea todavía más difícil y su necesidad más intensa. Como dice Javier Echevarría, se puede viajar, trabajar, comprar, vender, producir y consumir desde el propio domicilio y las relaciones de amistad, los noviazgos y los conflictos han adoptado una expresión virtual. Las nuevas tecnologías han facilitado que la visión distanciada y táctica del mundo sea habitual, siendo las cámaras prolongaciones de nuestro cuerpo que nos llevan a otros lugares a miles de kilómetros de manera inmediata, influyendo en nuestro entendimiento de espacio y distancia. En detrimento quedan las capacidades que nos otorgan los sentidos como el tacto: “con la piel se llevan además la posibilidad de empatía y experiencia compartida”<sup>59</sup>.

El film *Locke* (2014) puede ser un ejemplo de lo que estamos diciendo: 80 minutos de una película que transcurre a tiempo real sin salir del BMW de su protagonista. Locke es el responsable de una obra que ha dejado sin terminar para acompañar a la mujer a la que ha dejado embarazada y está a punto de dar a luz en el hospital mientras su esposa y sus hijos le están esperando en casa para ver un partido de fútbol. El coche se convierte en el único escenario donde transcurren todas las decisiones y conversaciones que son posibles gracias al teléfono que lleva incorporado. Todo el trayecto necesitará hablar con su jefe, empleados, hijos, esposa, médicos y amante. El cuerpo conectado alcanza y es alcanzado en un solo *click*, a cualquier hora y desde cualquier parte. El protagonista es empujado hacia una flexibilidad que lo lleva al borde del desequilibrio. Su ritmo es difícil de seguir. Movido por una inercia que no le

---

<sup>58</sup>GALPARSORO, J.I. (2020). Posthumanismo, inmortalidad y naturaleza humana en *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, (63), pp. 451-470 <https://doi.org/10.3989/isegoria.2020.063.09> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021)

<sup>59</sup> POLANCO, A. (2019). *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao: Consonni. p. 263

permite parar, nos hace testigos de la vulnerabilidad y el colapso al que se puede enfrentar el individuo para mantener el equilibrio (la normalidad). Durante el *film* se producen dos sentimientos encontrados. Por un lado, Locke sabe que va a perderlo todo al abandonar su puesto en el trabajo. Sin embargo, su actitud mantiene un sentido de eficiencia que, no se sabe hasta qué punto persiste en pro del deseo de hacer lo correcto o si se trata de una representación: la del tipo de profesional al que todos debiéramos aspirar en un coche-habitáculo de alta gama.

En el otro extremo nos fijamos en *Themroc* (1973). Después de ser despedido de su trabajo, el protagonista comienza a abrir un enorme agujero en los muros de su vivienda. Desde allí va lanzando muebles y conquistando un estado de emancipación. Este impulso que parece invadir al obrero se propaga entre sus vecinos que empiezan a imitarle. El individuo que se siente preso en su trabajo, enjaulado, pierde de repente la capacidad de articular palabras con sentido. En su lugar son una serie de ruidos que lo asemejan a un hombre primitivo los que salen de su boca. En términos lingüísticos, el lenguaje, nos dice Sapir, “es una función adquirida, cultural”<sup>60</sup>, no se construye de manera arbitraria, sino que es una creación colectiva y compartida por un grupo que define y redefine los significados de las cosas: “He talks like us is equivalent to saying he is one of us.” (“Él habla como nosotros” es equivalente a decir “él es uno de nosotros”)<sup>61</sup>

Desde el origen de la humanidad el hombre ha ido asignando por una convención unos significados a los elementos que se perciben a través de los sentidos. Establece entre ellos una asociación que todos los integrantes de una misma sociedad aprenden con una intención comunicativa. No solo al hablar, sino también al pensar, el sujeto debe dar a los símbolos tales significados para suscitar las mismas respuestas en el receptor que en uno mismo. Es decir, sólo los símbolos comunes a una organización social habilitan al sujeto a comunicarse. Creemos que a través de este acontecimiento -la pérdida del lenguaje- el protagonista de *Themroc* no hace sino intentar despojarse de todo control, convencionalismo, norma o creencia establecida, enfrentándole radicalmente a la sociedad donde el comportamiento más salvaje se opone al universo social y al ámbito cultural que va configurando una serie de prejuicios,

---

<sup>60</sup> SAPIR, E. (1921). *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 10

<sup>61</sup> SAPIR, E. y GOODMAN, D. (1963). *Selected writings of Edward Sapir: In Language, Culture and Personality*. 6ª ed. Berkeley: University of California Press p. 16 Disponible en: [https://books.google.es/books?id=NG6VQqGfP2cC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=NG6VQqGfP2cC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

manías que hay que reconfigurar. El resultado es la imagen de un edificio que bien podría haber sido intervenido por Gordon Matta Clark.



Img. 17. Fotograma de la película *Locke*. Steven Knight. 2013



Img. 18. Fotograma de la película *Demolición*. Jean-Marc Vallée. 2015

Liberarse, fugarse, evadirse... vivir como única forma de superar la experiencia de vivir son deseos expresados por el hombre desde sus estados más primitivos, como una característica integrada en su humanidad sea cual sea su cultura, tiempo u organización social. Un deseo expresado a través de símbolos que se repiten hasta nuestros días y asumidos por el ser humano que le permitirían en su condición terrestre acceder a otros espacios: una cuerda, un puente o unas escaleras. En su sentido más literal estaríamos hablando de elementos prácticos que nos permiten acceder a otro espacio y, en su sentido figurado o simbólico y muy recurrente en la actividad onírica, nos sirven para expresar realidades que afrontar o de las que se desea liberarse. Permiten superar obstáculos o “niveles”, entrar en otros mundos. Una escalera o un puente son un lugar de tránsito, pero también son símbolos. Quizás por ello, cuando no los recorres o aparece un personaje inmóvil, aunque sea provisionalmente, te transmite una sensación de espera, soledad, duda. Cruzar un puente supone la superación de la distancia física entre lugares, pero también es la imagen de alguien con perspectivas hacia su futuro o con reflexiones hacia su pasado para decidir qué rumbo tomar. Son momentos de reflexión donde el personaje de forma introspectiva se suele preguntar por el sentido de la vida. En ambos casos trata el tema de la angustia vital, muy propia del hombre moderno. Algunos ejemplos destacan por la radicalidad más extrema, mientras otros pueden pasar más desapercibidos; un gesto mínimo. En cualquier caso, pretenden adquirir un sentido de suspensión o desvío que sugiere la necesidad de habitar otro espacio.

Sin salir del cine, la película *Demolición* (2015) tiene como protagonista a Davis Mitchell, *broker* de éxito que pasa por una fuerte crisis existencial después de perder a su mujer en un accidente de coche. Este será el

desencadenante que provocará en él un estado que lo dirige en contra de la dinámica que regía su vida. De pronto empieza a experimentar el mundo como si lo percibiese por primera vez:

- “De repente estoy abrumado por un creciente sentido de la curiosidad”

- “Empiezo a darme cuenta de cosas nunca había visto, bueno tal vez las vi, pero no les presté atención. Por alguna razón todo se ha convertido en una metáfora.”<sup>62</sup>

El mundo en sus rasgos más básicos se cosifica en cada pieza del electrodoméstico o aparato que decide desmontar para desvelar el funcionamiento intrínseco de la máquina. Así, en algunas escenas, el fragmento de un paisaje y otros elementos se nos presentan de manera aislada, para ser mirados como por primera vez; pues es en ese momento, en el que cada cosa adquiere la importancia que le corresponde a través de la cual podemos conocer la esencia de las cosas y del hombre. David Le Breton explica con palabras esto que intentamos entender con imágenes: “La vigilancia o la atención no siempre resultan admisibles. El individuo no deja de seleccionar entre la profusión de estímulos que lo atraviesan”. “Las percepciones se deslizan sobre las cosas familiares sin prestarles atención”<sup>63</sup> dice Le Breton. Así es como puede pasar sin obstáculos por su entorno familiar. Cada paso que da el protagonista le conduce a una deconstrucción. Desde lo más material (los muebles de la casa, los del trabajo...) hasta lo más intangible (relaciones sociales, tanto familiares como laborales).

Estas operaciones suponen, en cierto modo, distintas intensidades de desconexión cuya mínima tentativa de fuga se convierte en una acción esencial: la de eliminar todo ruido externo y la concentración en uno mismo. El comportamiento de estos personajes llama aún más la atención al ser observado desde la perspectiva de la sociedad del rendimiento que describe Han, cuando retirarse y la propia apariencia descuidada de los protagonistas contrasta con el ritmo del entorno, convirtiéndolo en un cuerpo extraño, en un vagabundo, incluso un loco que no tiene casa a la que poder volver. Una persona que se aleja de la normalidad.

Una fuerte impresión de desgracia o suceso traumático puede, según Gaston Bachelard, darnos la sensación del instante y propiciar la ausencia, motivando prácticas de desaparición o evasión del mundo como ocurre con las experiencias de desierto tras una búsqueda espiritual. Travis, el protagonista de la película *Paris, Texas* (1984) eligió un terreno que había comprado en París,

---

<sup>62</sup> Fragmento del guión de la película *Demolición*

<sup>63</sup> LE BRETON, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva vision p. 22

una desértica ciudad de Texas. Un lugar de retiro, olvido y ausencia, vacío. El propio Nietzsche llegó a imaginar cómo sería ese lugar: una casa de madera con dos habitaciones en Sils María. Una especie de cabaña. Estos ejemplos, como tantos otros, muestran en cierto punto la pulsión que mueve al ser humano a buscar un refugio donde hacer posible este doble movimiento: separarse del mundo para poder volver a ese mismo mundo que se había dejado atrás<sup>64</sup>

Aquí podríamos hablar de la paradoja del “vacío”, donde el propio concepto pasa a ser un juego de contrarios, pues estar solo equivale a estar lleno de recuerdos. Cuando Travis huye al desierto con el fin de borrar todo rastro del pasado para poder empezar de nuevo, lo que queda al descubierto es que no somos una *tabula rasa*. Cada “desierto” al que se huye es un pozo de figuraciones y fantasías, proyector de figuras e imágenes. Incluso en la oquedad más remota, el eremita no está libre de recibir la visita de los demonios.

Los trabajos de la serie *Mirage* de Bill Viola están grabados curiosamente en el desierto californiano de Mojave. En ellos, diferentes parejas caminan hasta encontrarse en una metáfora de viajes personales. Las temperaturas alcanzan los 50 grados centígrados en el verano y se forman espejismos bajo el sol del mediodía. El calor intenso altera, desvía, y deforma los rayos de luz hasta el extremo de ver en él cosas que en realidad no existen.



Img. 19. Fotograma de la película *Paris, Texas*. Wim Wenders, 1984



Img. 20. Fotograma del vídeo de Bill Viola *Déserts*. (Betacam SP y DVD)

---

<sup>64</sup> RUIZ DE SAMANIEGO. A. (2015). Al borde del mundo habitable en el Ciclo de conferencias: *Cabañas para pensar*, sede de FCAYC. Disponible en: <https://vimeo.com/125672092> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]

Como un lago, ambos transmiten imágenes que fluctúan y reverberan y las formas se funden brillando como en un espejo. Quizás aquí podríamos encontrar la explicación por la que muchos de los pensadores buscaron situar su cabaña cerca de un lago para pensar. Bosque y desierto aparecen como escenarios llenos de contrastes: entre el movimiento y la quietud, lo interno y lo externo, lo físico y lo mental.

Pensar en la amnesia de Travis está íntimamente relacionado con la pérdida del habla. Se mantiene mudo mientras el médico que le atiende le pregunta. O no se acuerda de quién es y de dónde viene o no quiere contestar -podríamos pensar. Sin embargo, más bien parece alguien que todavía no ha conseguido abordar con las palabras lo que le ocurre. No acierta a decir porque aún no sabe construir el relato de su historia. Ante la ausencia de palabras adecuadas, la mudez. “Entre las emociones, los pensamientos mismos y la palabra existe, a veces, un abismo”, diría Meana. Y no hay mejor sitio que el desierto para vivir esa pérdida primero y la espera después:

“El desierto se convierte en la metáfora de ese lugar de la mudez, donde las sensaciones permanecen difusas; es un estado de indefinición, donde percibimos y sentimos, pero difícilmente podemos elaborar aquello que nos sucede. Lugar donde los pensamientos y las emociones aún no han encontrado su salida fuera de nosotros. La palabra no ha tenido lugar, permanece invisible en el corpus de sensaciones [...]. La palabra aún no las ha atrapado, no las ha lanzado al mundo de lo real, no ha traspasado la membrana que nos sitúa en el mundo.”<sup>65</sup>

Estos ejemplos plantean actos de pensamiento no autónomos, es decir, que conllevan una implicación directa y activa de todo el cuerpo. En este sentido toda la actividad del retirado afecta a sus ritmos, sus gestos, percepciones, al espacio y a la situación en la que uno se organiza para ser otro; a su perspectiva. “Mi ojo-escribe Nietzsche- no ve más allá de un cierto espacio y en ese espacio veo y actúo.”<sup>66</sup> Como apunta Le Breton, aquí Nietzsche está describiendo los límites y la dependencia que impone el cuerpo en materia de conocimiento. Asimismo, escribe Bollnow, existe un horizonte en sentido abstracto que se usa para hablar del horizonte intelectual de un hombre que puede ser más ancho o más estrecho: “la estrechez mental con que un hombre se aferra a sus prejuicios tiene a menudo relación con la estrechez de su horizonte”<sup>67</sup>. Sin embargo, ambos están encadenados: “El primer límite es la carne en sí misma, el segundo y más importante es lo que la cultura hace con ella”<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> MEANA, J. C. (2015). *La ausencia necesaria*. España: DAURO. p. 49

<sup>66</sup> David Le Breton citando a Nietzsche en *El sabor del mundo. antropología de los sentidos* (2007) p. 21

<sup>67</sup> BOLLNOW, O. F. (1969). op.cit. p. 78

<sup>68</sup> LE BRETON, D. (2007). op.cit. pp.21-22

El cambio de perspectiva o la ampliación del horizonte en un sentido abstracto (a través del contacto directo con formas desconocidas de la vida humana, lecturas, viajes...) conferiría al individuo más capacidad de juicio. Quizá por ello eligen lugares abiertos o de convivencia con la naturaleza, donde es posible pensar con el cuerpo y la totalidad de la experiencia. “Las cosas resplandecen en una coherencia nueva y más profunda cuando se contemplan desde una perspectiva adecuada”<sup>69</sup>, nos dice Bollnow. Precisamente la reacción de estos seres enamorados de la ausencia no se entiende si no es como un intento de cambiar de perspectiva. Sin embargo, incluso en la desviación acaba por manifestarse la norma, la pauta y el espacio, tanto urbano como el de la casa, se manifiesta como el reflejo de nuestras rutinas. Entonces, ¿cuántas veces podemos recorrer un lugar antes de que resulte predecible? ¿Cuándo empieza a parecernos “normal”?

Quizás antes debiéramos preguntarnos también si es realmente posible perderse. Y, por supuesto, parece inútil deshacerse del característico pulso entre “presencia” y “ausencia”. Por otro lado, cabe la posibilidad de que la “estrechez” de la que nos hablan Nietzsche, Bollnow y Le Breton, sea cosa del pasado pues, *hoy*, la experiencia del mundo implica el mundo entero dado por *Google Maps*<sup>70</sup>

## 5. OQUEDADES HABITABLES

### 5.1 Deslindes entre disciplinas

Desde la década de los 60 buena parte de la escultura busca alcanzar la capacidad simbólica que se le había negado a través de elementos propios de la arquitectura. “Los escultores empiezan a apropiarse de elementos constructivos transhistóricos y cargados de significaciones relacionadas tanto con los aspectos cotidianos de la vida como con ideas cosmogónicas”<sup>71</sup>. Surgen así ciertos tipos de obras que contemplamos, pensamos y muchas veces recorreremos gracias a un cambio de escala a otra mayor que las hace transitables. Es en esta búsqueda donde la cabaña, lugar prototípico de habitación y creación, adquiere de nuevo protagonismo.

---

<sup>69</sup> BOLLNOW, O. F. (1969). op.cit. p. 79

<sup>70</sup> MONTERO, L. (1 de abril de 2018). El plano secuencia del mundo-hecho en *Cero23*. Disponible en: <http://cero23.com/img/Mundo-hecho.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

<sup>71</sup> MADERUELO, J. (2008). Op.cit. p. 358

La cabaña es imagen de refugio y de la primera morada, también de reposo, de tranquilidad, cuyo valor más importante descansa en la voluntad de albergar. Por su carácter de cobijo e intimidad la cabaña permite una equiparación simbólica con el propio cuerpo humano, al mismo tiempo que se revela como lugar que concentra la esencia del verbo habitar, construir y, por tanto, crear.

No obstante, la idea de la cabaña-refugio y de recinto cerrado va más allá de la simple imitación de elementos propios de la arquitectura. De la misma manera que los arquitectos visionarios pretendieron explorar una relación con la naturaleza, muchos escultores empiezan a reflexionar sobre las posibles conexiones entre los elementos arquitectónicos que utilizan y el entorno en que se ubican. Por esta misma razón el marco temporal que se ha fijado para acotar los proyectos que vamos a tratar en este capítulo comienza a principios de los años sesenta del siglo XX, momento en el que empiezan a suceder una serie de transferencias entre la arquitectura y la escultura que nos ayudan a comprender la manera en que el espacio se introduce en la teoría y las prácticas artísticas.

La intersección entre arquitectura y escultura ha sido un constante objeto de atención, desde la imitación de la forma más simple de planta cuadrangular y tejado a dos aguas, hasta otro tipo de tipologías que, a pesar de no representar la imagen arquetípica de la cabaña, están construidas de manera “primitiva”. Dentro del primer escenario planteado podemos encontrar la obra *Schutzraum (Refugio)* de Thomas Schütte. En 1986 Schütte constituía un tipo de cabaña que unía los primitivos principios de la arquitectura con los intereses del arte contemporáneo a través de la utopía de los arquitectos visionarios de finales del siglo XVIII, del romanticismo que abarca desde la idea de naturaleza de Rousseau hasta la postura vitalista de Thoreau. Chris Drury también parece recoger este testigo a través de sus *Chambers*. Por el otro lado, y alejado de la representación clasicista, podemos encontrar los refugios de forma semiesférica de Mario Merz, construidos con materiales precarios. La idea de muro y de techo que cobija es también una constante en la obra de Cristina Iglesias cuya obra se aproxima a los debates ecologistas. Muy distintas a estas cabañas son las de Dan Graham y Per Barclay, donde se relacionan conceptos como público-privado, dentro-fuera, individuo-grupo o visibilidad-invisibilidad.

De Agnès Varda aprendimos que la “lógica oculta” del espigar, del recoger y el reutilizar se puede encontrar en los lugares más inesperados. En sus “cabañas de cine”, construcciones efímeras y traslúcidas, recicla y reutiliza las bobinas y tiras de celuloide de las copias de sus películas. En *Una cabane de cinéma: la serre du bonheur* (2016) el formato de instalación sustituye la continuidad impuesta por la proyección cinematográfica por la creación de un entorno inmersivo. Varda pone en escena la búsqueda, la exploración y construcción

de un lugar cuando el artista y el espectador se enfrentan juntos a la experiencia del espacio. Otro ejemplo es la cabaña de “los retratos” de madera y uralita que fue reconstruida para ser mostrada en una exposición de la Fundación Cartier. En ella se mostraban una serie de retratos de hombres y de mujeres de la isla de Noirmoutier, donde pasaba temporadas con su compañero de viaje y de vida Jacques Demy.

Los mecanismos de control del sistema que habitamos nos llevan a construir lugares de resistencia, nos dice Alejandro Castañeda<sup>72</sup>. “En estos huecos hallamos el espacio desde el que dialogar con el poder, negociar con él o combatirlo”<sup>73</sup> (2019). Hasta ahora, las cabañas estaban operando o “abriendo agujeros” desde la tierra, pero existen formas que lo hacen en el aire. Una de ellas conecta directamente con la *palombière*, intrincada construcción de palos que se eleva sobre los árboles. Estos *hides*<sup>74</sup> llevados a cabo sin planos y con materiales sencillos separan nuestro cuerpo del suelo acercándonos a la ingravidez que representa el vuelo de las aves.

Algunas obras de Santiago Cirugeda parecen una reminiscencia de estas construcciones aéreas. El arquitecto, en cierto modo, recupera esta idea de construcción que está al margen de la normativa de control de las construcciones arquitectónicas, pues las guaridas son anteriores a cualquier legislación y por ello se mantienen todavía en el paisaje. Precisamente este artista realizó una exposición en las Naves del Matadero bajo el título *Habitar el Aire* (2018) que nos recuerda inevitablemente a las *palombières* mencionadas. En palabras del autor: “El desarrollo del proyecto comenzó con la búsqueda, compra y acopio de materiales. Hemos construido una casa, en el aire, elevada, para encontrarse en una situación aún más extraña, donde no hay arrendatarios ni arrendadores, donde se intensifica su uso horario, donde hay que encontrar la manera de vivirla. La experiencia que puedan desarrollar sus habitantes se complementará por la función social que tienen los materiales con los que se construirá la casa.”<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Alejandro Castañeda (Santa Cruz de Tenerife, 1990) es graduado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (ULL) y Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la UAM y UCM en el Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

<sup>73</sup> Texto de Alejandro Castañeda, comisario de la exposición *Una espera inalterada* celebrada en el Centro TEA (5 de septiembre al 27 de octubre de 2019). Disponible en: <https://teatenerife.es/exposicion/una-espera-inalterada/214> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

<sup>74</sup> “Hide” es la traducción al inglés del verbo esconder. También se usa para nombrar a un “escondite” desde el que observar aves u otro tipo de especies animales.

<sup>75</sup> Véase: <https://www.mataderomadrid.org/programacion/habitar-el-aire> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]



Img. 21. Serie de fotografías de *hides*

El arquitecto no busca la confrontación directa con la administración, sino que en su diálogo aprovecha ciertos vacíos legales para saltarse dicha normativa de control, es una forma de demostrar que hay otros modos de vivir. Los temas que aborda están relacionados con la arquitectura efímera, el reciclaje, también utiliza estrategias de ocupación e intervención urbana. Sus trabajos colectivos rayan la ilegalidad, con sus sistemáticas ocupaciones del espacio público nos recuerda que estamos sometidos a una sociedad de control pero que es posible operar un cambio social.

Esta serie de artistas recurren a la idea o forma de estas construcciones arcaicas desde distintas perspectivas para reflejar aspectos del mundo que les rodea. La explicación habría que encontrarla en el contexto de cada uno de ellos y de cómo busca explicarse liberándose de normas y de pautas académicas. Mario Merz es un ejemplo de ello, cuando empieza a recuperar todo tipo de objetos de la civilización industrial para sus obras. El artista choca contra la realidad que genera la industria y la convierte en motivo de su arte, tanto para denunciar como para crear un tipo de obra genuina y propia del contexto en el que vive. Merz, que utiliza la imagen de la cabaña arcaica y de los iglús lo hace esta vez para criticar a la sociedad consumista moderna a través de estos domos contruidos con materiales de desecho y elementos tomados de la naturaleza. Con ellos evoca la necesidad de conectar al individuo con la herencia humana de construir y habitar.



Img. 22. Santiago Cirugeda.  
“Estrategias subversivas de ocupación  
urbana”. *Andamios: Cinstruir refugios  
Urbanos*. Sevilla, 1998.

Sobre la persistencia de la forma de la cabaña primitiva en el arte se pronuncia, como hemos visto, Javier Maderuelo en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Desde el momento en el que empiezan a suceder una serie de transferencias entre la arquitectura y la escultura el interés por la cabaña primitiva y sus cualidades metafóricas se convierte en centro de interés para artistas como Mario Merz, Dan Graham, Thomas Schütte, Chris Drury o Cristina Iglesias. A través de sus obras la cabaña se revela como una representación recurrente que es interpretada en un amplio abanico de posibilidades creativas, pues funciona a un nivel simbólico como proyección de la corporalidad y de la psique al mismo tiempo que nos remite a diferentes maneras de habitar.

La tradición misantrópica gira en torno a la cabaña, especialmente la que recorre las cabañas de algunos artistas y pensadores de la modernidad: “precisamente cuando se manejan lugares comunes con los que definir la episteme dominante en Occidente, se suele recurrir a imágenes del encierro”<sup>76</sup> y la vida retirada en una cabaña se erige como la fantasía de un saber solitario introspectivo y autosuficiente que ensalza la vida en soledad como método de autoconocimiento y toma de conciencia del yo mismo y del entorno. No obstante, parece que se ha producido un desplazamiento en el concepto de “cabaña para pensar” del siglo XX asociado a la creación a través de proyectos de artistas contemporáneos que utilizan sus cualidades originarias: austeridad, economía de medios, autoconstrucción y crítica a la sociedad, para crear un dispositivo abierto a otras formas de distribución del poder, del conocimiento, del tiempo y del espacio.

La cabaña, como arquitectura que introduce conceptos de la etnología, la ecología y la desobediencia civil es recogida por artistas y arquitectos como el ya mencionado Santiago Cirugeda y otros como Susana Velasco o el colectivo Zuloark para generar redes y una ciudadanía proactiva a través de técnicas de apropiación temporales y procesos de enseñanza-aprendizaje bidireccionales que reivindican la necesidad de compartir experiencias dentro y fuera de la ciudad. Estas estancias a corto plazo son en opinión de Mónica Bello<sup>77</sup> las “cabañas de pensar” en otra de sus facetas: espacios temporales y colaborativos que afectan directamente al desarrollo de las actividades artísticas y en cuya transitoriedad reside su fuerza. En palabras de Bello, este tipo de espacios podrían denominarse con el término creado por Hakim Bey y que da título a su

---

<sup>76</sup> POLANCO, A. (2019). *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao: Consonni. p. 21

<sup>77</sup> Bello es comisaria, directora artística de VIDA, Cofundadora de Capsula, una plataforma de investigación curatorial en arte, ciencia y naturaleza y está al frente de Arts@CERN, programa pionero que promueve la colaboración entre artistas y científicos en el centro de investigación más importante de Europa.

ensayo *Zona temporalmente autónoma (Temporary Autonomous Zone)*, publicado en 1991:

“La TAZ es una forma de sublevación que no atenta directamente contra el Estado, una operación guerrillera que libera un área-de tierra, de tiempo, de imaginación- y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla.”<sup>78</sup>

Provisional, diluido, líquido. Curiosamente este estado físico fue aplicado por Bauman para definir la sociedad actual. En este sentido, una cualidad que podría ser negativa es utilizada como una táctica alternativa positiva por los artistas. El propio grupo Zuloark define sus proyectos como “modelos profesionales líquidos y colaborativos”<sup>79</sup>. Estas cabañas estarían haciendo un uso positivo de la energía líquida, pues al igual que los fluidos fluyen, desbordan y se filtran. Estos planteamientos insertan al arte en procesos sociales que van más allá del propio museo, generando un espacio abierto y poroso que propicia la colaboración entre artistas y profesionales de otras disciplinas. Todas operan desde la curiosidad y la observación, prolongando una situación en la que el entorno y sus variables condicionan los pasos que se dan. Podría decirse que estas líneas comunes inician el diálogo entre Arte y ciencia y la asimilación del término laboratorio por ambas partes.<sup>80</sup> En cualquier caso, es necesario un trabajo que tome en consideración el carácter cultural y geográfico del emplazamiento, a menudo colaborando con investigadores o especialistas locales. A veces la colaboración entre artistas y profesionales de otras disciplinas surge para mejorar y ampliar el discurso, sobre todo cuando existe entre los componentes una forma de pensar similar, pues se podrá apreciar esa sintonía en el resultado. Otras veces, esta colaboración es muchas veces necesaria y puede darse desde ambos lugares cuando se necesita buscar soluciones que solo se puede encontrar en otros

---

<sup>78</sup> BEY, H. (1990) *Temporary Autonomous Zone*. Impreso en la Red p.6. Disponible en: <http://www.jose-fernandez.com.es/biblioteca-digital/archive/files/906f4473620d2d7093e192da8559e5dd.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

<sup>79</sup> Ver <https://zuloark.com/es/lineas-de-trabajo/>

<sup>80</sup> La adopción del término *laboratorio* está vinculada a una práctica muy extendida en el mundo contemporáneo. Mónica Bello en la conferencia “*Una reflexión en torno a la creación transdisciplinar: el laboratorio como estudio artístico*”, equipara el método científico del “trabajo de campo” que conlleva diseñar una estrategia de trabajo procesar los datos recogidos, analizarlos y extraer conclusiones, tomar notas, recoger muestras... con una práctica artística contemporánea, donde se plantearía la misma fórmula de investigación. Disponible en: <https://vimeo.com/126517824> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

ámbitos de trabajo. Así que las innovaciones que surgen provocan el empleo de nuevos materiales y nuevas técnicas, ampliándose en este nuevo panorama la red de relaciones que acompañan el discurso (desde el público hasta arquitectos, ingenieros, historiadores del arte, artesanos, científicos, diseñadores gráficos...). Esta estrategia de investigación o transdisciplinariedad difumina los límites entre áreas de conocimiento, donde el arte, la ciencia y la tecnología cobran especial protagonismo. De modo que la continua adopción de nuevas metodologías conlleva nuevas formas de trabajo colaborativo, nuevos espacios y tecnologías que requieren que el investigador conozca una realidad de manera directa y presencial.



Figura 23. La Colonia. Nueva oportunidad. Facultad de Bellas Artes (UCM), Madrid. 2011



Figura 24. Susana Velasco. *A partir de fragmentos dispersos*. MUSAC. 2017.



Figura 25. Zuloark. *Operación Nickel*. Rivera, Uruguay. 218

Ya sea bajo el nombre de *T.A.Z*, *laboratorio* o *cabaña para pensar*, se trata de prácticas remotas, temporales y transitorias, como se encarga de definir Bello: “espacios temporales, autónomos y colaborativos que afectan directamente al desarrollo de las actividades artísticas y en cuya transitoriedad reside su fuerza y potencia”<sup>81</sup>

Si atendemos a estas últimas reflexiones, entendemos que estos espacios se crean constantemente. Así, el camino recorrido nos conduce esta vez hasta una extensión de árboles frondosos y ramas que, si quisiéramos, nos ofrecerían su sombra al caminar bajo su protección. Este camino no es otro que el que lleva al parque de Karlsaue. (Kassel, Alemania).

<sup>81</sup> BELLO, M. (2015) op.cit.



Img. 26. Fotografía de la instalación de Gareth Moore *A Place Near The Buried Canal (Lugar cercano al canal sepultado)*. dOCUMENTA (13), Kassel, Alemania. 2012

La presentación de obras de arte en este extenso espacio, justo al final de la colina desde el Fridericianum y fuera de la Orangerie, no es una novedad. Sin embargo, que muchas se encuentren en cabañas y casas pequeñas nos genera sensaciones que nos devuelven a la primera de las cuestiones que se plantearon al comienzo de la investigación: la pertinencia de elaborar (hoy) una relectura de la “cabaña para pensar”. O, dicho de otro modo, si existe, por un lado, la necesidad de establecer una relectura de la cabaña inserta en el tejido de los acontecimientos vitales actuales y, por otro, proponer una visión de la misma en la que los aspectos formales sean un reflejo de la investigación teórica.

Como decíamos, en junio de 2012 comenzaba la que sería Documenta 13 bajo el tema *Colapso y Recuperación*. Título que puede hacer referencia al estado “agotado” de Europa, pero también al que puede sentir el propio cuerpo y mente del individuo.

De igual modo, dichos términos sobrevuelan toda nuestra investigación. Curiosamente la cabaña aparece en momentos de crisis del hombre actuando como catalizador de cambios sociales o como alivio de las crisis existenciales de la sociedad. La cabaña se recupera a fin de que, a partir de sus moldes, sea posible repensar lo que se hace habitualmente. Incluso, se podría decir que para hacer del mundo un lugar más *habitable*. La reminiscencia más directa quizás fue *Anatta Experiment* de Lea Porsager, inspirada en la antigua cabaña de Ascona (1900) que sirvió como refugio de artistas. Gareth Moore también eligió el parque para su propuesta, en concreto un área remota de mantenimiento, donde construyó y habitó una cabaña que luego ofrecería como habitación para el que quisiera pasar la noche, a la manera de las “*communitas*

*liminales*”<sup>82</sup>. Por correspondencia, la obra inmersiva de Janet Cardiff, aun sin contar con el amparo de la arquitectura (y que tampoco consideramos que necesite) es capaz de crear un espacio efímeramente habitable. Por lo tanto, Documenta 13 es una invitación a pensar y compartir experiencias en este bosque que ha *recuperado* el espacio geográfico y con ello la posibilidad de demora. Así, durante los 100 días de exposición podías recorrer el extenso parque de Karlsue y sus “cabañas” donde el tiempo era un agente más de reflexión y donde la inmediatez que se ha impuesto en la sociedad actual ya no era posible: “cuando emprendas tu viaje a Ítaca pide que el camino sea largo”, dice el poema de Cavafis *Ítaca*.

El cambio de época, de técnica o de otros factores alteran los conceptos y el sentido de las cosas. a veces se le añaden connotaciones negativas y otras, positivas. Hace unos años si hubiera tenido que hablar de la figura de la cabaña hubiera recurrido a imágenes de encierro y el al binomio cabaña-eremita, entendido como aquel individuo que se enfrenta en soledad contemplativa al universo. Sin embargo, hoy, lo que era señal de ensimismamiento masculino, se ha ido convirtiendo en un espacio experimentado y compartido, incluso en una estructura de trabajo en común.

Así, mientras algunos desaparecen, ciertos símbolos ya existentes adquieren una nueva consistencia física y simbólica que nos proyecta a una realidad social, ambiental y cultural. De modo que, si intentamos penetrar en este mundo de desplazamientos de significados, nos damos cuenta de que la capacidad de adaptación de ciertos símbolos es a su vez proporcional a la resiliencia del ser humano. La cabaña, sin perder su materialidad, puede ser reconducida hacia una condición totalmente nueva y original dentro de la sociedad en la que se inserta, convirtiéndose en otra cosa diferente en la fase

---

<sup>82</sup> Ileana Dieguez en *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas* (2007) estudia el concepto de “liminalidad” descrito por el antropólogo Víctor Turner y lo aplica a prácticas artísticas donde observa las mismas condiciones que Turner se encargó de describir cuando investigaba ritos asociados a situaciones de *limen* (umbral): “la función purificadora y pedagógica al instaurar un periodo de cambios curativos y restauradores; “la experimentación de prácticas de inversión, de allí que las situaciones liminales pueden volverse imprevisibles; la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos; la creación de *communitas*, entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de “sociedades abiertas” donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas y no racionales.” (pp. 41-42), es decir, los ejemplos que examina Diéguez se caracterizan por establecer uniones entre arte y vida “generando un sentido crítico y de comunidad” Disponible en: [https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/dieguez-i-escenarios-liminales-teatralidades-performances-politicas-pdf-1\\_.pdf](https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/dieguez-i-escenarios-liminales-teatralidades-performances-politicas-pdf-1_.pdf) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

actual. De ahí que para hablar del rumbo que ha tomado nuestro proyecto personal nos hayamos tenido que plantear esta serie de contradicciones, al menos en apariencia, pero totalmente necesarias. Es por ello por lo que consideramos que el “caso Documenta (13)” sirve para cuestionar el punto del que partíamos (la vieja idea de cabaña eremítica) y abrirnos a otras posibilidades de cabaña que se aleja del tradicional conocimiento localizado y autónomo.

Una de las experiencias que tuvo lugar en Documenta 13 tiene como protagonista al escritor Enrique Vila-Matas. Las comisarias de Documenta, Carolyn Christov-Bakagiev y Chus Martínez, consiguieron involucrar al escritor en una especie de “experimento” cuyo desarrollo tendría lugar en un restaurante chino a las afueras de Kassel; es decir, el escritor ocuparía la silla que habían frecuentado otros autores antes que él, en un espacio dispuesto y diseñado para dar comidas. Una vez allí debía pararse a escribir y a entablar conversación con todo aquel que así lo quisiera. Cuando Vila-Matas llega a su destino, en parte aterrado y en parte desmotivado precisamente por la propuesta del restaurante de sus anfitrionas, decide convertir su habitación de hotel en una especie de cabaña para pensar: un espacio cerrado, propicio para la reflexión que, formal e imaginariamente se parecía a la idea que tenemos (o teníamos) de una “cabaña para pensar”. Cuanto más leía acerca de su experiencia en Kassel, más pensaba que era un error considerar aquella habitación de hotel una cabaña para pensar, ni si quiera estaba segura de que lo fuera aquel restaurante chino al que debía volver todos los días para escribir. Llegué incluso a considerar la idea de que la cabaña tenía más de ficticia que de real. Sin embargo, el restaurante chino, alejado del espacio tradicional de exposiciones, cerca de la zona boscosa, despertaba en el escritor cierta incomodidad y desasosiego que podría sugerir un atisbo de cabaña. En cualquier caso, las comisarias Carolyn y Chus habían conseguido con su extraña invitación desestabilizar al escritor, que iba a tener que acostumbrarse a “pensar” mientras caminaba, conversaba o mientras alguien le rozaba en la oscura habitación de Tino Sehgal. La propuesta, solo en ámbitos posturales, ya era una amenaza a la forma habitual de trabajo de un escritor.

Cada desplazamiento parecía conducirle a una experiencia desconocida, con gente de lugares seguramente también distintos y, sin embargo, reunidos para pensar en un mismo tiempo y lugar. A su vez, cuando el escritor iba dispuesto a buscar refugio en la habitación que iba a ser su lugar para el aislamiento y donde poder “oír su propia voz”, ésta se convertía, más bien, en una “casa de espíritus” donde aparecían como fantasmas las imágenes de las personas y de

las conversaciones que le habían acompañado durante el día.<sup>83</sup> Aunque después del ajetreo de la normalidad del día a día queremos tener un espacio tranquilo al que volver, es posible que la misión del arte hoy no sea convertirse en ese lugar fijo y acomodado en toda la extensión de la palabra. Quizás por ello, “la cabaña”, como expresión artística, se presenta como expresión de inconformidad y toque de atención dentro de la sociedad, así como manera de dejar “huella”, sabiendo que es algo temporal; pues este tipo de construcciones/instalaciones/talleres/laboratorios (o como se quieran llamar) si tienen un rasgo significativo es el de ser efímeros; su prolongación en el tiempo los degrada y son los propios hombres los que deciden cuándo ha de desaparecer. Son espacios de paso transitorio, permeables a los cambios, también humanos. Sirven como generadores de pensamiento y actitud. Creemos que, de alguna manera, la cabaña responde a esa necesidad de pararnos y corporeizarnos. Es su tarea utilizar las posibilidades que les ofrece la “ciudad líquida”, donde a cada instante las obras pueden surgir como reclamos y desaparecer. Cualquier cosa exhibida es objeto de convertirse en mera imagen o texto *instagramable*; algo simplemente apetecible dentro de una ciudad donde una obra no muere cuando las inclemencias del tiempo la deterioran, sino cuando se convierte en ruido blanco.

---

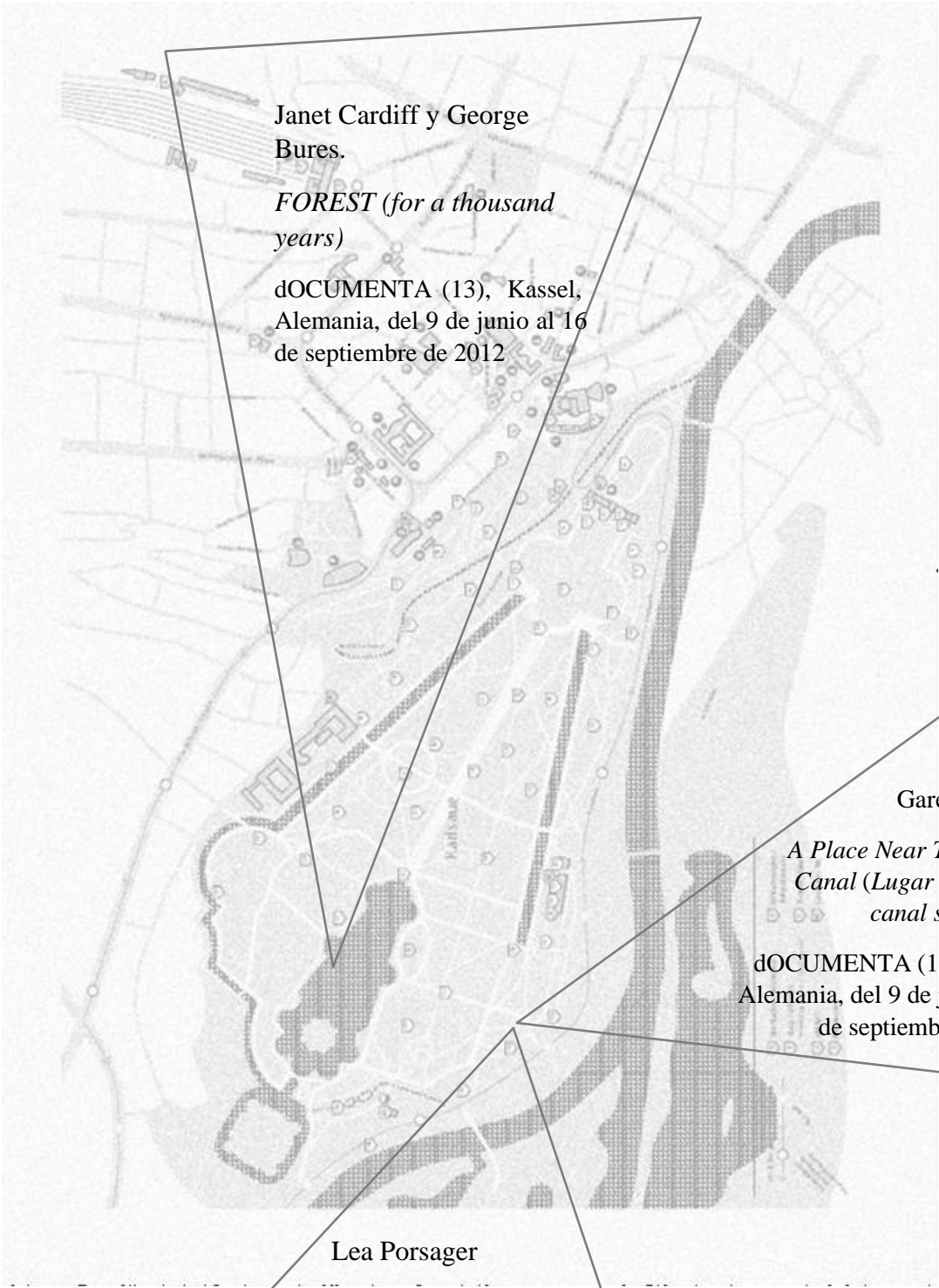
<sup>83</sup> VILA-MATAS, E. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona Penguin Random House Grupo Editorial. p. 103



Img. 27. Lea Porsager, *Anatta Experiment*,  
dOCUMENTA (13), 2012.



Img. 28. Janet Cardiff & George Bures Miller, *Forest (for a thousand years)*. Fotografía cortesía de los artistas,  
2012



Janet Cardiff y George Bures.

*FOREST (for a thousand years)*

dOCUMENTA (13), Kassel, Alemania, del 9 de junio al 16 de septiembre de 2012

Gareth Moore.

*A Place Near The Buried Canal (Lugar cercano al canal sepultado).*

dOCUMENTA (13), Kassel, Alemania, del 9 de junio al 16 de septiembre de 2012

Lea Porsager

*Anatta Experiment,*

dOCUMENTA (13), Kassel, Alemania, del 9 de junio al 16 de septiembre de 2012

Img. 29. Mapa del Parque Karlsruhe. dOCUMENTA (13), 2012.



5. HIDDEN (propuesta de obra plástica)

—Diez minutos, dame diez minutos —dijo sin preámbulos una mujer. Soy bastante bueno reconociendo las voces, y aquélla no la había oído nunca.

—Perdone, ¿por quién pregunta? —dije educadamente.

—Pues por ti. Con diez minutos tengo bastante, dame diez minutos. Y así podremos entendernos bien —contestó la mujer. Su voz era suave y profunda, indefinible.

—¿Entendernos? —Sí, entendernos el uno al otro (Murakami, H. 1994, p. 4)

Esta investigación nace de un interés personal por el espacio, por cómo el ser humano intenta hacerlo suyo y no específicamente sobre las cabañas. La problemática aquí planteada surge cuando, entre medias, llega un momento de *colapso* en el que cada casa se convierte necesariamente en un lugar de refugio para la creación de un proyecto como es el Trabajo Fin de Máster que aquí se presenta. De estas dos circunstancias extraemos un discurso que trata de responder, por un lado, a unos intereses personales que se prolongan en el tiempo y por otro, a unas reflexiones que continúan vigentes en el campo del arte contemporáneo.

El carácter simbólico y representativo de la cabaña se ha considerado pertinente para plantear una experiencia que comienza introduciendo nuestro cuerpo en una pieza-refugio. Dicha pieza, se asemeja a un *hide*, tipología constructiva que ha parecido con anterioridad en esta investigación. Especialmente, por su capacidad de introducir los cuestionamientos que se plantean, el *hide*, como construcción mínima habitable, se muestra, en nuestra opinión, como la respuesta más cercana a las cuestiones que nos hemos planteado y que aún siguen abiertas. Así, nuestro escondite o *hide* pretende actuar como aglutinador de preguntas acerca de cómo influye el espacio en nuestro pensamiento. O, en medio de una crisis ecológica, ¿cómo podemos (desde el arte) transformar la mirada predominante hacia nuestro entorno? Por ejemplo, las cámaras encargadas de tomar fotografías de la Tierra desde el espacio son nuestros “ojos” a la hora de observar procesos de la materia viva. Atendiendo a esta idea, la pregunta sería, ¿cómo se construye la mirada en una realidad que desplaza los cuerpos? Es decir, cuando el obstáculo no es visual, sino físico; y dado que la mirada, las relaciones y los afectos, se construyen en este ámbito (la instantaneidad y la virtualidad), ¿adaptar los discursos a la experiencia actual del tiempo y del espacio es un recurso del artista o una necesidad impuesta desde fuera? Asumiendo que el tiempo actúa como materia prima de numerosos artistas, ¿se puede aspirar a un cambio en la sociedad desde este

acortamiento del discurso? —Diez minutos, dame diez minutos — pide una mujer al protagonista del libro de Haruki Murakami, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, para que ambos pudieran llegar a entenderse.

Con estas ideas en mente, habitar un refugio se ha propuesto desde el principio como una acción que conjuga irremediamente tiempo y espacio. Desde estas dimensiones, la arquitectura se propone como espacio físico y mental desde el cual experimentar una situación de crisis y vulnerabilidad, convirtiéndose en esa segunda piel protectora y en contenedor en el que se experimenta el cuerpo y psique del individuo. Es en medio de estas relaciones (cuerpo-mente-tiempo-espacio) donde se intenta situar el proyecto personal que trata de recoger el testigo de la cabaña-refugio en su sentido funcional y conceptual.

Como hemos visto, el ser humano siempre ha buscado la manera de protegerse de un modo práctico, pero también simbólico (pp. 21-29). Precisamente, desde la antigüedad, el éxito del cazador era y sigue siendo en gran parte proporcional a su capacidad de esconderse para ver y no ser visto. Hoy en día, los observadores de aves, naturalistas de campo y fotógrafos también han tomado el lugar del cazador en nuestra sociedad moderna. Para ello, el uso de un *hide* es esencial cuando se está realizando un estudio ornitológico, particularmente en la época de cría; es decir, se levantan como una forma de observar sin alterar o perturbar la vida silvestre desde la distancia.

La idea de observar, explorar, vigilar es muy antigua y una de las formas que lo evidencian son los *hides*: construcciones que pueden tener diferentes tamaños y que se levantan como un lugar desde el cual observar a la fauna de un determinado espacio. Es una manera, además, de acercarnos al paisaje, al mundo natural y proporcionarnos experiencias sensoriales. Cabe mencionar que, desde los primeros diseños a los actuales poco ha cambiado. Sin embargo, quizás lo más próximo a nosotros sean las cámaras de vigilancia y que, en algunos casos, reemplazan la presencia física del “cazador”. Las cámaras instaladas en entornos urbanos como medidas de seguridad y control ya forman parte del paisaje, de la rutina diaria. Es lo que podría equivaler a la “contemplación” en medio de ese continuo deambular en la tierra que forma parte de la vida del hombre. Igualmente, en el Parque Natural del Alto Pirineo se instalan cámaras camufladas para estudiar la población residente de osos. El fotógrafo Albert Gusi se encargó más tarde de recuperar las imágenes obtenidas con las cámaras de trampeo. A lo largo de un año, son más de 24.000 las fotografías que hacen las 24 cámaras instaladas en los bosques para hacer el seguimiento del oso. Sin embargo, las imágenes donde aparece este animal son pocas. En muchas de ellas aparecen intrusos: ciervos, rebecos, gamos, gatos salvajes, liebres, ardillas, jabalíes... Es decir, imágenes donde no aparece el oso

y que el programa de seguimiento considera desechables o banales. En cualquier caso, toda acción-intervención, ya sea vigilar, cazar, fotografiar...lleva implícita una experiencia temporal.



Img. 30. Albert Gusi. *Intrusos*. 2014



Img. 31. Fotograma de la película de Wayne Wang *Smoke*. 1995

El individuo que habita un refugio debe abolir las prisas y abandonar la inmediatez, como el “cazador” que espera al oso en el bosque. Mientras, cuando parece que no está ocurriendo nada, suceden los cambios en el color del suelo; son las “señales” que va dejando el paso del tiempo.

Documenta 13 es una muestra de la capacidad crítica del tiempo dentro de los discursos artísticos contemporáneos. No obstante, Robert Morris o Robert Smithson ya mostraron la importancia de la temporalidad de la obra incluso más allá, dejando claro que la obra podía ser el propio proceso. Estos artistas introducen el tiempo real en la obra de arte, conjugando temporalidades pertenecientes a ámbitos y contextos diferentes: tiempo geológico, tiempo astral, tiempo humano, tiempo afectivo... Tiempos que muchas veces se mueven a una velocidad para la que no llegamos a estar preparados. Como el movimiento del caballo de Leland Stanford que Muybridge empezó a fotografiar en 1872 o los movimientos del aire que capturó Etienne-Jules Marey (1830-1904) y que los sentidos humanos no pueden percibir. Otras veces, los cambios son tan sutiles que se necesita un registro sistemático de documentación, como los 24 millones de imágenes de *Google Earth* capaces de mostrar décadas de cambio climático en unos minutos. No obstante, esta forma de observar el mundo se ha convertido en una metáfora del poder de la vigilancia, control y dominación del territorio bajo la permanente mirada del ojo tecnológico. Frente a estas experiencias, los artistas parecen querer ponernos a prueba -o algo parecido debieron de pensar algunos de los asistentes a la proyección *Empire* (1964) de Andy Warhol o los espectadores de *24 Hours Psycho* (1993) de Douglas Gordon.

En Documenta 13 la propia estructuración de la exposición introducía el problema de la temporalidad. El espectador, situado en algún punto geográfico de Kassel, quedaba inmerso en una sucesión de propuestas que se extendían por la ciudad como líneas de fuga, como la conferencia “sin nadie” que impartió Vila-Matas como cierre a su experiencia en ese lugar apartado (llamado arte contemporáneo).

Hernández-Navarro (2018) apunta que “desde el minimalismo, los artistas fueron conscientes de que la obra no podía ser experimentada en un vistazo, en un *golpe de vista* [...] sino que era necesario experimentarla temporalmente en el espacio, tanto a través del cuerpo como de la mente. La obra se leía, se interpretaba, había un proceso temporal en la experiencia artística que comenzó a ser puesto de relevancia. El espectador, de este modo, también recuperaba el tiempo que le había sido arrebatado.”<sup>84</sup>

En relación con la vinculación entre tiempo y espacio se organiza la propuesta de obra personal que ha consistido en construir un *hide/escondite/refugio* y en su posterior utilización como lugar simbólico de refugio. Por ello, la cabaña como objeto expositivo, pierde la importancia y existe en calidad de experiencia, en la memoria y la imaginación. La cabaña física adquiere la capacidad de mirador, casa, puerta, ventana, grieta; mientras, el vídeo y la fotografía implican movimiento y sucesión temporal. Ambos registros expuestos en un espacio interior completan el documento del acto, dividido en el mapa fotográfico de nuestro escondite (el interior) y el mapa videográfico que recoge la lenta transformación del entorno circundante (el exterior).

Ante las últimas ideas, pensamientos y debates expuestos acerca de la experiencia espacio temporal, nuestra propuesta pretende más bien seguir los pasos de Auggie Wren<sup>85</sup>, quien realizó más de 4.000 fotografías de la misma calle y los mismos edificios. Wren estaba fotografiando el tiempo en una esquina del mundo que había elegido suya. Incluso se podría decir que escogió la distancia exacta que consideraba necesaria para observar el mundo. A su vez, al mostrar las fotografías de nuestro trabajo -como también hace Auggie Wren- le pedimos un ritmo al que observa. Auster pasaba una página tras otra hasta que Wren dijo: “Vas demasiado deprisa. Nunca lo entenderás si no vas más despacio.”<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A., (2018) op.cit.

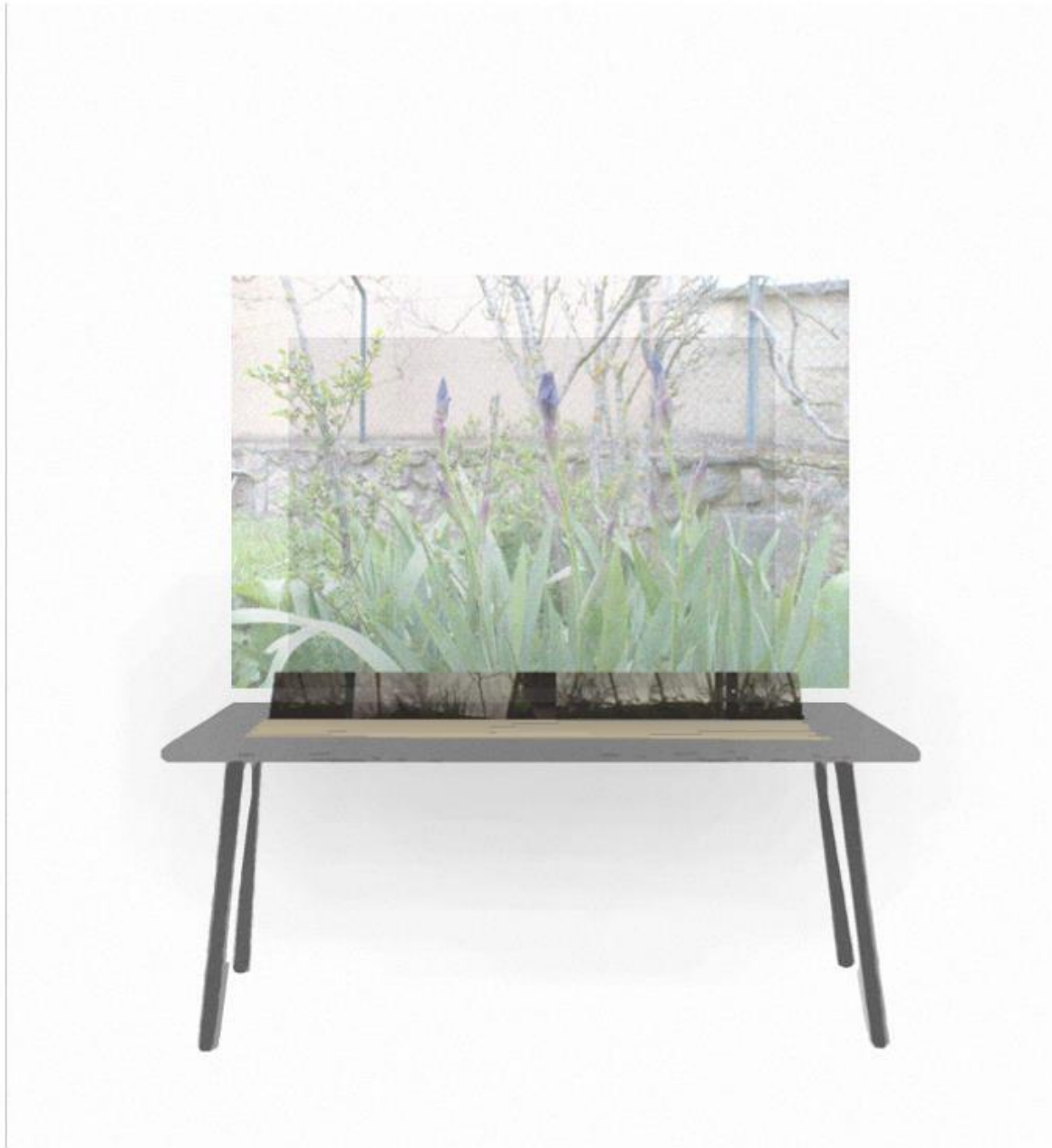
<sup>85</sup> Auggie Wren es el personaje de *El cuento de navidad* de Paul Auster y que más tarde fue trasladado al cine por Wayne Wang.

<sup>86</sup> Frase extraída de *El cuento de navidad* de Paul Auster (1991). Disponible en: [http://www.xtec.cat/~dsanz4/materiales/el\\_cuento\\_de\\_navidad\\_de\\_auggie\\_wren.pdf](http://www.xtec.cat/~dsanz4/materiales/el_cuento_de_navidad_de_auggie_wren.pdf) [Fecha de consulta: 31 de agosto de 2021]

La cabaña-refugio pone el marco que nos ayuda a ver una escena que por sí misma quizás sería inaprensible, creando una expectativa de sentido que no existiría sin él: el lirio es un lirio, pero también es nuestra forma de narrar la espera o el contacto con otras formas de vida



Img 32. Ariadna del Río Fernández y María Concepción Barrios. Capturas de la serie de vídeos “*mapa videográfico*”. 2020



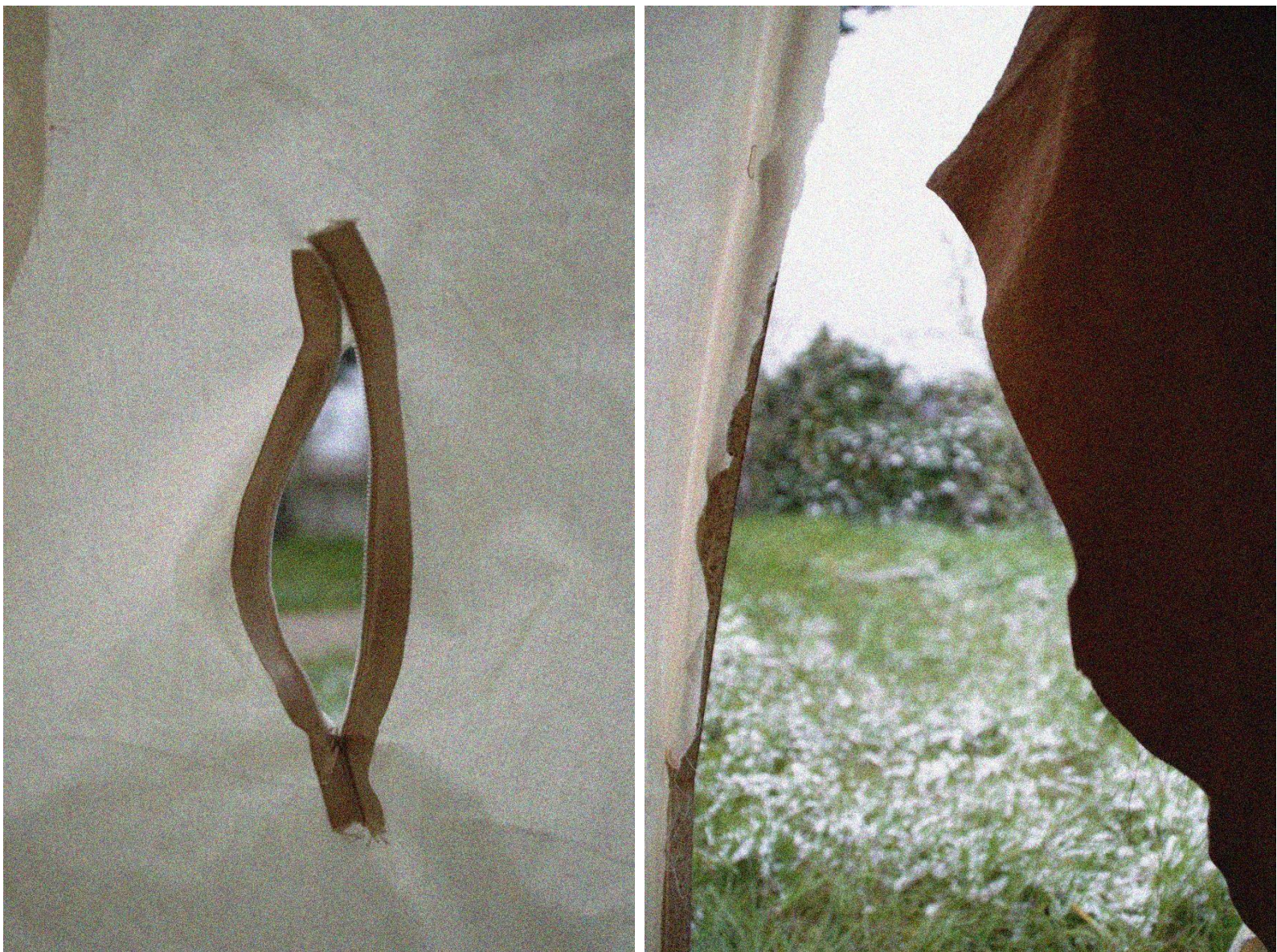
Img. 33. Ariadna del Río Fernández  
(Madrid, 1996)

*Hidden*, 2021

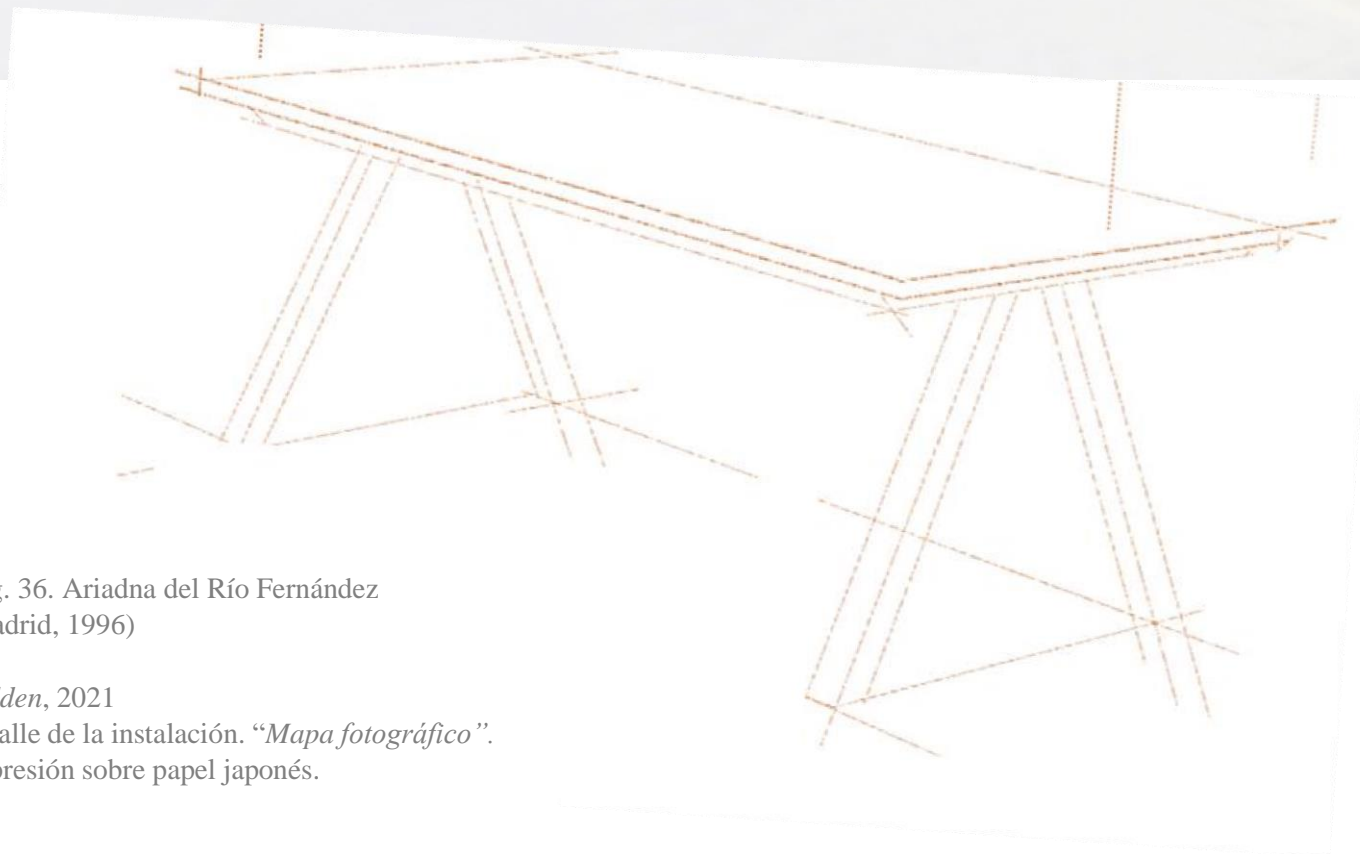
Vista de instalación. Impresión sobre papel japonés y  
proyección de vídeo



Img. 34. Ariadna del Río y María Concepción Barrios. Serie de fotografías digitales tomadas a partir de la experiencia en el, *hide.*” *Mapa fotográfico*”. Fotografía digital. 2020



Img. 35. Ariadna del Río y María Concepción Barrios. Serie de fotografías digitales tomadas en el interior del *hide*. “*Mapa fotográfico*”. Fotografía digital. 2020



Img. 36. Ariadna del Río Fernández  
(Madrid, 1996)

*Hidden*, 2021  
Detalle de la instalación. “*Mapa fotográfico*”.  
Impresión sobre papel japonés.



Img. 37. Ariadna del Río Fernández. “Mapa fotográfico”. Impresión sobre papel japonés. 2021



Img. 38. Ariadna del Río Fernández. “Mapa fotográfico”. Impresión sobre papel japonés. 2021



## 8. CONCLUSIONES

Desde el pasado siglo XX asistimos a una revolución del espacio en todos los ámbitos de la vida. Las teorías en torno al espacio constituyen una de las aportaciones fundamentales a la escultura contemporánea, sustituyendo la idea tradicional de objeto situado en un lugar y más próximo al concepto de espacio arquitectónico, sensorial y fenomenológico. Esta condición inspiró la investigación artística en torno a la cabaña como morada esencial del ser humano que ha llegado hasta nuestros días.

Esta observación nos ha conducido a la idea de que este medio de expresión sigue siendo válido hoy en día si quisiéramos intentar representar las preocupaciones, miedos y deseos que adolecen al individuo actual. Tras una retrospectiva iniciada en el siglo de las Luces, nos damos cuenta de que la cabaña reflexiona sobre los límites y los miedos con que el hombre se enfrenta a la sociedad y al mundo que le rodea. Se trata de un proyecto de perfección moral, de modernidad y de naturaleza romántica. En cualquier caso, no ha dejado de ser un modelo para la sublimación de nuestras complejas ensoñaciones.

La cabaña se ha convertido en materia de conocimiento o sensibilidad por parte del sujeto, un símbolo y, por tanto, en arte. En la década de los 60 pero, sobre todo, en la segunda mitad de los años ochenta, la alusión arquitectónica es una constante en la escultura, donde la estructura arquetípica de la cabaña deja de ser puramente funcional y comporta un valor emocional que nos ayuda a evocar una realidad que trasciende al objeto observado. Artistas como Mario Merz, Per Barclay o Dan Graham aluden a sus posibilidades interpretativas, su potencial significativo y función simbólica.

Las reflexiones que motivaron sus cabañas continúan cobrando interés en el artista y en el espectador que es impulsado a contemplar la posibilidad de considerar temáticas relacionadas con el espacio privado, la propia vivienda y sus distintas naturalezas: como refugio o como observatorio desde el que pasas a ser observador y observado al mismo tiempo. Estas percepciones estarán inevitablemente ligadas al contexto cultural y simbólico del momento. Desde el punto de vista de la representación que proporciona la modernidad, la imagen de la cabaña muestra una mirada distante, aislada y separada del resto. Con esta perspectiva se ha construido el mito del pensador capaz de acceder en soledad al conocimiento y entendimiento del mundo. Sin embargo, en la construcción de nuestro ideario colectivo, el empleo de la cabaña por parte los artistas mencionados y de otros como Santiago Cirugeda aporta una que obliga a los espectadores a (re)interpretar el significado que cada uno de ellos le ha dado.

Con sus propuestas, habitar una cabaña se vincula a la emergencia de movimientos ambientales, la acción política o la persistente búsqueda del hogar. En un momento en el que el individuo es acusado de estar desvinculado

de su entorno, comprobamos que la proposición de construir y habitar una cabaña se sustenta en procesos involucrados en la reivindicación de nuestra condición corporal en contraposición al espacio homogéneo, tecnológico y desmaterializado.

En esta investigación el acercamiento a prácticas artísticas contemporáneas ha servido para demostrar la continuidad dialógica de la cabaña con el momento presente y para justificar su utilización en el proyecto personal que nos ocupa. Nos apoyamos finalmente en las “cabañas” de Documenta 13 que nos ha ayudado a percibir la “cabaña” como un tejido de constitución metafórica con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido y marcada por el tejido social en el que se inserta. Así, inspiradas por esa misma forma de la cabaña-refugio, muchos artistas parten de ella para redefinirla, posicionarse e incidir de forma directa en los marcos institucionales. De este modo, la “cabaña para pensar”, una arquitectura ensimismada, asocial y hermética, tiene al hombre en toda su dimensión social. De modo que lo que suponía una contradicción ha supuesto el suelo sobre el que se han ido tejiendo las reflexiones materializadas en el proyecto personal.

En nuestro proyecto, la cabaña ha sido la forma de indagar en esta caja de resonancia que es la arquitectura, donde los moradores son afectados en la dimensión física, mental y social.

La cabaña-refugio es al mismo tiempo pasado, presente y futuro; un lugar donde se podría reflexionar de forma escéptica e inagotable acerca de los conceptos de *casa* y *sentirse en casa*. Donde es posible que los demás se reconozcan, pero también donde proyectar un cambio. Quizás por ello se sigue y se seguirá revisando una idea que histórica y formalmente se ha referido a la función del habitar y el crear. Creemos que el conjunto de proyectos que hemos expuesto comparte una serie de rasgos comunes que se dan en distintos órdenes: ecología, crítica social, deslocalización del conocimiento o su aire compartido de impermanencia y su posibilidad de movilizarse y reubicarse. Son estas fuerzas las que consideramos que mantienen (hoy) el interés por la cabaña y su idea. La investigación de algunas cabañas pasadas y presentes, (y la especulación sobre la propia) nos ha revelado su heterogeneidad, irreductibles a una única configuración. A esto hay que añadir que a partir de la irrupción de internet se pueden crear comunidades virtuales más allá de los límites geográficos de sus muros haciendo que crezcan en tipologías y formatos. Por consiguiente, más que pretender establecer un arquetipo de cabaña hemos analizado las potencias que los artistas han aplicado de forma diseminada en sus “cabañas” en un momento en el que se incide en la transdisciplinariedad. El cruce, el intercambio y la apropiación de términos que pertenecen tradicionalmente a campos semánticos diferentes hablan, en parte, de la incomodidad que produce la posibilidad de encerrar los procesos de creación en bolsas estancas. Si bien el término “laboratorio” remite al campo

científico, está siendo utilizado de forma cada vez más habitual en el mundo del arte y la investigación. Así, la adopción de conceptos que provienen de otras disciplinas ha sido una constante en el trabajo. Términos que si bien no tienen su origen en el mundo del arte producen evocaciones que atrapan la imaginación y suscita miradas desde lo artístico. Umbral, intersticial o liminal, describen fenómenos de la literatura, la antropología, la medicina, la arquitectura o la teatralidad, y deambulan sin dueño asignado como destellos en los textos de los autores, artistas y pensadores que hemos manejado.

Se ha demostrado que todo espectador genera sus propias reflexiones cuando es partícipe de una propuesta artística. Estas reflexiones son motivadas además por las formas de mostrar el material por parte del propio artista y por el comisario, como hemos podido observar cuando analizábamos Documenta a partir de la mirada de Enrique Vila-Matas. Su voz nos ha permitido apreciar el papel que tiene el ciudadano como creador de espacios. De este modo, más allá de establecer un arquetipo de cabaña, la investigación nos ha conducido al diseño de la experiencia artística que se caracteriza por la emergencia de intervenir, aunque sea de manera efímera, en nuestra cotidianeidad. Así pues, a la cabaña de hoy accedemos con todo nuestro cuerpo; y la experiencia del espacio emerge como “heterotopía” en la que se suspenden las pautas habituales del comportamiento.



## 9. BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS PUBLICADOS

- AUGÉ, M. (1992) *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Madrid: Editorial Gedisa.
- BEY, H. (2014). *La Zona Temporalmente Autónoma*. España: Enclave de Libros
- BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- BOLLNOW, O. Friedrich. (1969). *Hombre y espacio*. Prólogo de Victor D'Ors; traducción de Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor
- CALATRAVA, J.A. (1991): Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración. *Gazeta de Antropología*, 8 (9). Recuperado de:  
[https://www.ugr.es/~pwlac/G08\\_09JuanA\\_Calatrava\\_Escobar.html](https://www.ugr.es/~pwlac/G08_09JuanA_Calatrava_Escobar.html)  
[Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]
- DIÉGUEZ, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D.F.: Editorial Innova
- ECHEVARRÍA, J. (1995). *Cosmopolitas domésticos*. Madrid: Anagrama
- FERNÁNDEZ POLANCO. A. (2019). *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao: Consonni
- FISHER, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra
- FOUCAULT, M. (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Disponible en: <https://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>  
[Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]
- GALLINAL, A.M. (2020). Prólogo. El domo, un lugar para el alma. En Turégano, M. (Ed.), *Domos geodésicos. Manual completo de construcción* (p.4). España: Midomo ediciones
- GARCÍA CORTÉS, J.M. (2012). *La ciudad cautiva: control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: AKAL
- GUASCH, A.M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- HAN, B.-C. (2014). *Psicoplítica*. Barcelona: Editorial Herder.
- HAN, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder
- ITO, T. (Ed.). (2000). *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos
- LAURIE, M. (1983). *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili

- LE BRETÓN, D. (2007). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Madrid: Nueva visión
- MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones AKAL
- MEANA, J.C. (2015). *La ausencia necesaria*. España: Dauro
- MURAKAMI, H. (1994). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Barcelona: TUSQUETS EDITORES
- NOGUÉ, J. (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L.
- OUTEIRO, E. (2011). *Cabañas para pensar*. Madrid: Ediciones Maia.
- PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili SL. Peraza, J.E. (2010).
- PEREC, G. (1999). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- RYKWERT, J. (1999). *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili
- VIDLER, A. (1994). *Ledoux*. Madrid: AKAL. Disponible en: [https://books.google.es/books?id=Mekj0qvUJZoC&pg=PA150&dq=Plan+general+de+la+Salina+real+de+Arc-et-Senans+ledoux&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwipn47bouLyAhUHEcAKHR\\_dA2IQ6AEwAHoECAIQAg](https://books.google.es/books?id=Mekj0qvUJZoC&pg=PA150&dq=Plan+general+de+la+Salina+real+de+Arc-et-Senans+ledoux&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwipn47bouLyAhUHEcAKHR_dA2IQ6AEwAHoECAIQAg) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- VIRILIO, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama
- VILA-MATAS, E. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial

## TRABAJOS Y ARTÍCULOS ACADÉMICOS

- BAUTISTE, P. (2016). *La disolución de lo arquitectónico I. Recorridos por la dOCUMENTA (13)*. [Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. Disponible en: <http://oa.upm.es/40147/>
- BLASCO, S; INSÚA, L; SIMÓN, A. y GARCÍA, M. (eds.) (2011). *La Colonia. Nueva oportunidad*. Disponible en: <https://bellasartes.ucm.es/data/cont/media/www/pag-10355/Ext.14-lacolonias.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- C.A.S.I.T.A, (Colectivo) (2013) *No es crisis es crónico*. [Facultad de Bellas Artes de la UCM de Madrid] Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/32477/1/Ext11%20noescrisis.pdf>
- DE BLAS ORTEGA, M. (1998). *La arquitectura simbólica de la reclusión del hogar mental como un proyecto de un nuevo paisaje de tema para el arte en Arte, Individuo y Sociedad, nº10*. Servicio de Publicaciones

- Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=158030> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- GÓMEZ-ARIAS, RD. (2018). ¿Qué se ha entendido por salud y enfermedad? en *Rev. Fac. Nac. Salud Pública*. 36(Supl 1): 64-102. Disponible en:  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7016827.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- LÓPEZ CAMPOS, I.M. (2013) *La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (The passing), Alan Berliner (Nobody's business) y Agnès Varda (Les glaneurs et la glaneuse)*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid] Disponible en:  
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/18044/> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- ORTEGA, D. (2016-2017). *Redes de refugios y hides como actuaciones en el paisaje. Estudio de casos*. [Trabajo de Fin de Grado]. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de:  
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/105326/ORTEGA%20-%20PRA-F0141%20Redes%20de%20refugios%20y%20hides%20como%20actuaciones%20en%20el%20paisaje.%20Estudio%20de%20casos.%20Pr...pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2021]
- SANCHEZ CAPDEQUI, C. (2017). El ethos creativo: debates y diagnósticos sobre el imperativo estético en *Política y Sociedad*, 54(3), 621-640. <https://doi.org/10.5209/POSO.54362> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- VELASCO, S. (2014). *Cabañas, trincheras y cámaras: la arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios*. [Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. Departamento de Ideación Gráfica. Disponible en: <http://oa.upm.es/54143/>

## SITIOS EN LÍNEA

- DEBORD, G. (1995). Introducción a una crítica de la Geografía Urbana en *Les Lèvres nues*, 6, (septiembre de 1995). Traducción disponible en:  
<http://serbal.pntic.mec.es/cmunozi11/debord3.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

- DE GONZALO, M. y PÉREZ PRIETO, P. Web oficial. [En línea] Disponible en: <http://martaypublio.net/es/w-la-force-du-bio-travail-que-desea/> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- FUNDACIÓN TELEFÓNICA (2021). *Curiosidad radical. En la órbita de Buckminster Fuller*. Disponible en: <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/curiosidad-radical-en-la-orbita-de-buckminster-fuller/> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]
- FUNDACIÓN “LA CAIXA”. (2020) [En línea]. *SOOOO LAZY. ELOGIO DEL DERROCHE*, CaixaForum Barcelona. Disponible en: <https://prensa.fundacionlacaixa.org/wp-content/uploads/2020/11/solazyESP.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. (2018). Contratiempos del arte contemporáneo. *ContraNarrativas. Revista de Estudios Visuales*, (0). Disponible en: <https://www.um.es/artlab/index.php/contratiempos-del-arte-contemporaneo/> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]
- IVAM. (2020) *¿Cuál es nuestro hogar?* [En línea]. Disponible en: <https://www.ivam.es/wp-content/uploads/exposiciones/cual-es-nuestro-hogar/DOSSIER-maxxi-CAST-BAJA.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- MACBA. Web oficial [En línea]. Disponible en : <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/aballignasi/enciclopedia> [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]
- MUSEO REINA SOFÍA. (2018). [En línea]. *Hospicio de utopías fallidas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/13\\_camnitzer.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/13_camnitzer.pdf) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- PEMJAM, E. BAUEN I. (La cabaña de Martin Heidegger). [en línea] *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (25), 18. [fecha de consulta: 1 de septiembre de 2020] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/415976>
- RECETAS URBANAS. Web oficial. Disponible en: <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- REWAKOWICZ, A. (31 de mayo de 2021). Web oficial. Disponible en: <https://rewana.com/statement-bio-cv.html> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]

- RUIZ DE SAMANIEGO (2021). Sobre la falta de hogar. *Revista de Occidente*, (476), 35-48. Disponible en:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7711402>
- SORIANO SÁNCHEZ, M. (2004). “Aproximación crítica a la obra de Pablo Serrano” en *Boletín de Arte n°25*, Universidad de Málaga. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/1191605.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- WELLS, J. (2008). *The Field Lab*. Disponible en:  
<http://thefieldlab.blogspot.com/> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]
- ZULOARK (31 de mayo de 2021). Web oficial [en línea] [fecha de consulta: 31 de mayo de 2021] Disponible en:  
<https://zuloark.com/es/portfolio/operacion-nickel/>

## CONFERENCIAS

- BELLO, M. (2015). “Una reflexión en torno a la creación transdisciplinar: el laboratorio como estudio artístico”. Ciclo: *Cabañas para pensar*, sede de FCAYC, Cerezales del Condado, 20-21 de febrero. Disponible en: <https://vimeo.com/126517824> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]
- CALATRAVA, J.A. (2015). “La casita, la máquina y el arquitecto: otras cabañas de la modernidad”. Ciclo: *Cabañas para pensar*, sede de FCAYC, Cerezales del Condado, 20-21 de febrero. Recuperado el 27 de mayo de 2021, de: <https://vimeo.com/125672092> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]
- COPÓN, M. (2015). “Strindberg en su cabaña”. Ciclo: *Cabañas para pensar*, sede de FCAYC, Cerezales del Condado, 20-21 de febrero. Disponible en: <https://vimeo.com/125884251> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]
- DUQUE, F. (2015). “La tierra y la máquina de vivir”. Ciclo: *Cabañas para pensar*, sede de FCAYC, Cerezales del Condado, 20-21 de febrero. Disponible en: <http://blogcentroguerrero.org/2011/11/felix-duque-la-tierra-y-la-maquina-de-vivir/> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]
- FOUCAULT, (1984). *Espacios diferentes*, conferencia dada por primera vez el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octubre, 1984, pp. 46-49. La versión española disponible en: [011- foucault de-los-espacios-otros.pdf](http://011-foucault-de-los-espacios-otros.pdf) ([fadu.edu.uy](http://fadu.edu.uy)) [fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2015). “Al borde del mundo habitable”. Ciclo: *Cabañas para pensar*, sede de FCAYC, Cerezales del Condado, 20-21

de febrero. Disponible en: <https://vimeo.com/125672092> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2021]

## PELÍCULAS, DOCUMENTALES Y SERIES

- DAVIES, R. [Director] (2019). *Years and years* [Miniserie de TV]. Reino Unido: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos-Francia; BBC One, HBO, Canal+, Red Production Company
- FARALDO, C. (Director). (1973). *Themroc*. [Película]. Francia: Filmanthrope, Les Productions FDL
- VARDA, A. [Directora]. (2008). *Les plages d'Agnès* [Documental]. Francia: Ciné Tamaris
- WENDERS, W. (Director). (1984). *París Texas*. (DVD). Berlín: Road Movies Filmproduktion GMBH
- WANG, W. (Director). (1995). *Smoke*. [Película]. Estados Unidos: Miramax
- VALLÉE, J.-M. (Director). (2015). *Demolición*. [Película]. Estados Unidos: Fox Searchlight, Black Label Media, Mr. Mudd, Right of Way Films
- WACHTMEISTER, J. (2013). *Microtopia* [Documental]. Suecia: Solaris Filmproduktion, Eight Millimetres AB, Film I Väst, SVT

## 10. LISTA DE IMÁGENES

- Imagen 1: Detalle de CAÑEQUE, C. *La huida inmóvil*. 2020. Pestañas: pelo y látex (tira) Longitud pestañas: 1,4 cm; longitud tira: 3 cm; espesor pelo: 0,05 mm Vídeo en bucle continuo, alojado en web y solo accesible a través de código QR 15 min. [Imagen digital en línea]. Cortesía de la artista. Disponible en: <https://prensa.fundacionlacaixa.org/wp-content/uploads/2020/11/solazyESP.pdf> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 2: Detalle de CAMNITZER, L. *Living Room: Model for an Environment*. 2018. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Imagen digital en línea]. Disponible en: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/13\\_camnitzer.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/13_camnitzer.pdf) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 3 : Fotograma de DE GONZALO, M. y PÉREZ PRIETO, P. W: *La force du bio-travail*, 2001. [Vídeo en línea] Disponible en: <https://vimeo.com/channels/284214/82837139> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

- Imagen 4: Cartografía psicográfica de París de DEBORD, G., *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*, 1957. Disponible en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-268926/estudios-urbanos-y-ciencias-sociales-conoce-la-revista-urbs/51bb9117b3fc4b01ee00006a> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 5 : Mapa en negativo mostrando la Región de los Monumentos a lo largo del Río Passaic de SMITHSON, R. *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. 1967. Disponible en: [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-16372015000200003](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372015000200003) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 6: DEL RÍO, ARIADNA. Serie *Mujer semihundida I*. Fotografía digital, 2020. Imagen de producción propia.
- Imagen 7: DEL RÍO, ARIADNA. Serie *Mujer semihundida II*. Fotografía digital, 2020. Imagen de producción propia.
- Imagen 8: DEL RÍO, ARIADNA. Serie *Mujer semihundida*. OCRE ACRE Fotografía digital, 2020. Imagen de producción propia.
- Imagen 9: Detalle del *Plan general de la Salina real de Arc-et-Senans*, 1775. [Imagen en línea] Wikipedia. Disponible en: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Arc-et-Senans\\_-\\_Plan\\_de\\_la\\_saline\\_royale.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Arc-et-Senans_-_Plan_de_la_saline_royale.jpg) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 10: Diseño para el Panóptico de Jeremy Bentham, 1791. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Pan%C3%B3ptico> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 11: LEDOUX, C. N. *Coup D'oeil* du Theatre De Besancon. Grabado, 1804. Disponible en: [https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/arquitectura-que-arde-deseo\\_473](https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/arquitectura-que-arde-deseo_473) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 12: Detalle de la cabaña de LE CORBUSIER. *Le cabanon*. 1952. Casa situada en Cap Martin [Imagen digital en línea]. Disponible en: <https://arquiscopio.com/archivo/2013/09/03/petit-cabanon/> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 13 : Detalle de la instalación de REWAKOWICZ, A. *Viviendo en una burbuja.L'Ecart Artist Run Center*. 2003. [Imagen digital en línea]. Disponible en: <https://rewana.com/inflatables-installations-performances-living-bubble.html> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

- Imagen 15: REWAKOWICZ, A. *The occupants*. Instalación *site-specific* en un apartamento privado, Montreal, QC. 2002. [Imagen digital en línea] Disponible en: <https://rewana.com/site-specific-works-the-occupants.html> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 16 : Detalle de la instalación de RAKOWITZ, M. *Parasité*. 1997. Polietileno 107 x 91,5 x 335 cm [Imagen digital en línea] MoMa Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/94026> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 17: Fotograma de la película *Locke*. KNIGHT, S. 2013.
- Imagen 18: Fotograma de la película *Demolición de VALLÉE*, J-M. 2015.
- Imagen. 19: Fotograma de la película *Paris, Texas*. WENDERS, W. 1984.
- Imagen 20: Fotograma del vídeo de VIOLA, B. *Déserts*. 1994. 26' (Betacam SP y DVD) [Imagen digital en línea] Cortesía de: Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York (<http://www.eai.org>)
- Imagen 21: Serie de fotografías de *hides*. [Imagen digital en línea] Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/105326/ORTEGA%20-%20PRA-F0141%20Redes%20de%20refugios%20y%20hides%20como%20actuaciones%20en%20el%20paisaje.%20Estudio%20de%20casos.%20Pr...pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2021]
- Imagen 22: CIRUGEDA, S. “Estrategias subversivas de ocupación urbana”. *Andamios: Construir refugios Urbanos*. Sevilla, 1998. [Imagen digital en línea]. Recetas Urbanas. Disponible en: <https://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0003> [Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2021]
- Imagen 23: Fotografía del proyecto *La Colonia. Nueva oportunidad*. Facultad de Bellas Artes (UCM), Madrid. 2011. [Imagen digital] Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/32490/> [Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2021]
- Imagen 24: Detalle de la instalación de VELASCO, S. *A partir de fragmentos dispersos*. 2017. [Imagen digital en línea] MUSAC. Disponible en: [https://musac.es/FOTOS/VISITAS\\_GUIDADAS/Hoja%20de%20sala0.pdf](https://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIDADAS/Hoja%20de%20sala0.pdf) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 25: ZULOARK. *Operación Nickel*. Rivera, Uruguay. 2018. [Fotografía digital en línea] Disponible en: <https://zuloark.com/es/portfolio/bbk-live-2016-2017-es/> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]
- Imagen 26: Fotografía de la instalación de MOORE, G. A. *Place Near The Buried Canal (Lugar cercano al canal sepultado)*. DOCUMENTA

(13), Kassel, Alemania. 2012. Disponible en:  
[https://www.google.es/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcanadianart.ca%2Freviews%2Fgarth-moore-utility-and-fragility%2F&psig=AOvVaw1A\\_MdbMFkYRcNKRIFqHAD\\_&ust=1630789962407000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCODesZXc4\\_ICFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.es/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcanadianart.ca%2Freviews%2Fgarth-moore-utility-and-fragility%2F&psig=AOvVaw1A_MdbMFkYRcNKRIFqHAD_&ust=1630789962407000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCODesZXc4_ICFQAAAAAdAAAAABAD) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

Imagen 27 : Fotografía del exterior de la instalación de PORSAGER, LEA. *Anatta Experiment*, dOCUMENTA (13). Parque Karlssaue. 2012. [Imagen digital en línea]. Disponible en <https://tectonica.archi/projects/casa-anatta/> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

Imagen 28 : Detalle de la instalación sonora de CARDIFF, J. y MILLER BURES, G. *Forest (for a thousand years)*. Fotografía cortesía de los artistas, 2012 [Fotografía digital en línea] Disponible en: <https://cardiffmiller.com/installations/forest-for-a-thousand-years/> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

Imagen 29 : Mapa del Parque KARLSAUE, Kassel durante dOCUMENTA (13), 2012. Disponible en: [http://oa.upm.es/40147/1/PURIFICACION\\_BAUTISTE\\_VILLANUEVA\\_I\\_a.pdf](http://oa.upm.es/40147/1/PURIFICACION_BAUTISTE_VILLANUEVA_I_a.pdf) [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

Imagen 30 : GUSI, A. *Intrusos* Fotografía digital tomada en el Parque del Alt Pirineu, Lleida. 2014. [Imagen digital en línea]. Disponible en: <http://albertgusi.com/portfolio/intrusos/> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2021]

Imagen 31 : Fotograma de la película de WANG, W. *Smoke*. 1995

Imagen 32 : DEL RÍO FERNÁNDEZ, ARIADNA y BARRIOS, MARÍA CONCEPCIÓN. Capturas de la serie de vídeos “*mapa videográfico*”. 2020

Imagen 33 : DEL RÍO FERNÁNDEZ, ARIADNA. Vista de la instalación *HIDDEN*. Impresión sobre papel japonés y vídeo proyección. 2021

Imagen 34 : DEL RÍO FERNÁNDEZ, ARIADNA y BARRIOS, MARÍA CONCEPCIÓN. Serie de fotografías digitales tomadas a partir de la experiencia en el *hide*. “Fotografía digital. 2020

Imagen 35 : DEL RÍO FERNÁNDEZ, ARIADNA y BARRIOS, MARÍA CONCEPCIÓN. Serie de fotografías digitales tomadas en el interior del *hide*. “*Mapa fotográfico*”. Fotografía digital. 2020

Imagen 35 : DEL RÍO FERNÁNDEZ, ARIADNA. Detalle de la instalación *HIDDEN*. “*Mapa fotográfico*”. Impresión sobre papel japonés. 2021

Imagen 36 : DEL RÍO FERNÁNDEZ, ARIADNA. Detalle de la instalación.  
*Mapa fotográfico*. Impresión sobre papel japonés. 2021

Imagen 37 : DEL RÍO FERNÁNDEZ, ARIADNA. *Mapa fotográfico*.  
Impresión sobre papel japonés. 2021

Imagen 38. DEL RÍO FERNÁNDEZ, ARIADNA. “*Mapa fotográfico*”.  
Impresión sobre papel japonés. 2021

## 11. BIOGRAFÍA



Ariadna del Río Fernández (Madrid, 1996) es graduada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2019), donde también cursó el primer año de Historia del Arte. En la actualidad realiza estudios de máster en Investigación en Arte y Creación en la UCM.

Ha participado en la exposición colectiva “The Algae Society” con estudiantes y profesores de la Facultad de Bellas Artes. Su obra ha sido seleccionada para participar en una exposición que se celebrará en el Jardín Botánico de Madrid este mes de octubre.

La investigación artística de Ariadna del Río se articula a través de diferentes formatos, especialmente de la escultura, el vídeo y la instalación donde alude a los ámbitos de lo doméstico, cotidiano y autobiográfico. Dichos intereses aparecen articulados en el TFM a través de una propuesta teórico-práctica que parte de una actitud reflexiva acerca del espacio habitado. Desde un punto de vista poético la obra personal pretende mostrar cómo el ser humano intenta hacerlo suyo.

Calle Ribera del Manzanares, 35, 2º D  
28008, Madrid

[ariadelr@gmail.com](mailto:ariadelr@gmail.com)

