

DEL BUIT I L'INÚTIL

Joan Boix i Moya

Del Buit i l'Inútil

Joan Boix i Moya
NIUB 16628242

Tutoritzat per Martí Anson Fradera

Treball de Final de Grau

Departament: Arts Visuals i Disseny

Àmbit: Escultura

Línia: Actituds Interdisciplinàries/Comportaments Escultòrics

Curs 2021 - 2022

Grau en Belles Arts

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

*Sense ordre concret, a en Martí, la Cris,
la Laura.dwg, E3000, els companys de TFG
i la família d'una banda i l'altra.*

RESUM

Partint de les idees sobre les característiques de les peces artístiques i el seu procés de museïtzació, les qualitats que se'ls atorguen per tal de passar el procés d'«objecte» a «peça artística», s'estudien els espais de trànsit i l'ús que es fa d'aquests en la ciutat per tal d'establir correspondències amb l'escultura, i entreveure les seves possibilitats artístiques i les metodologies possibles per tal d'assenyalar-los com a peça escindida de l'espai secular.

Paraules clau: art, arquitectura, espai, inútil, escultura

ABSTRACT

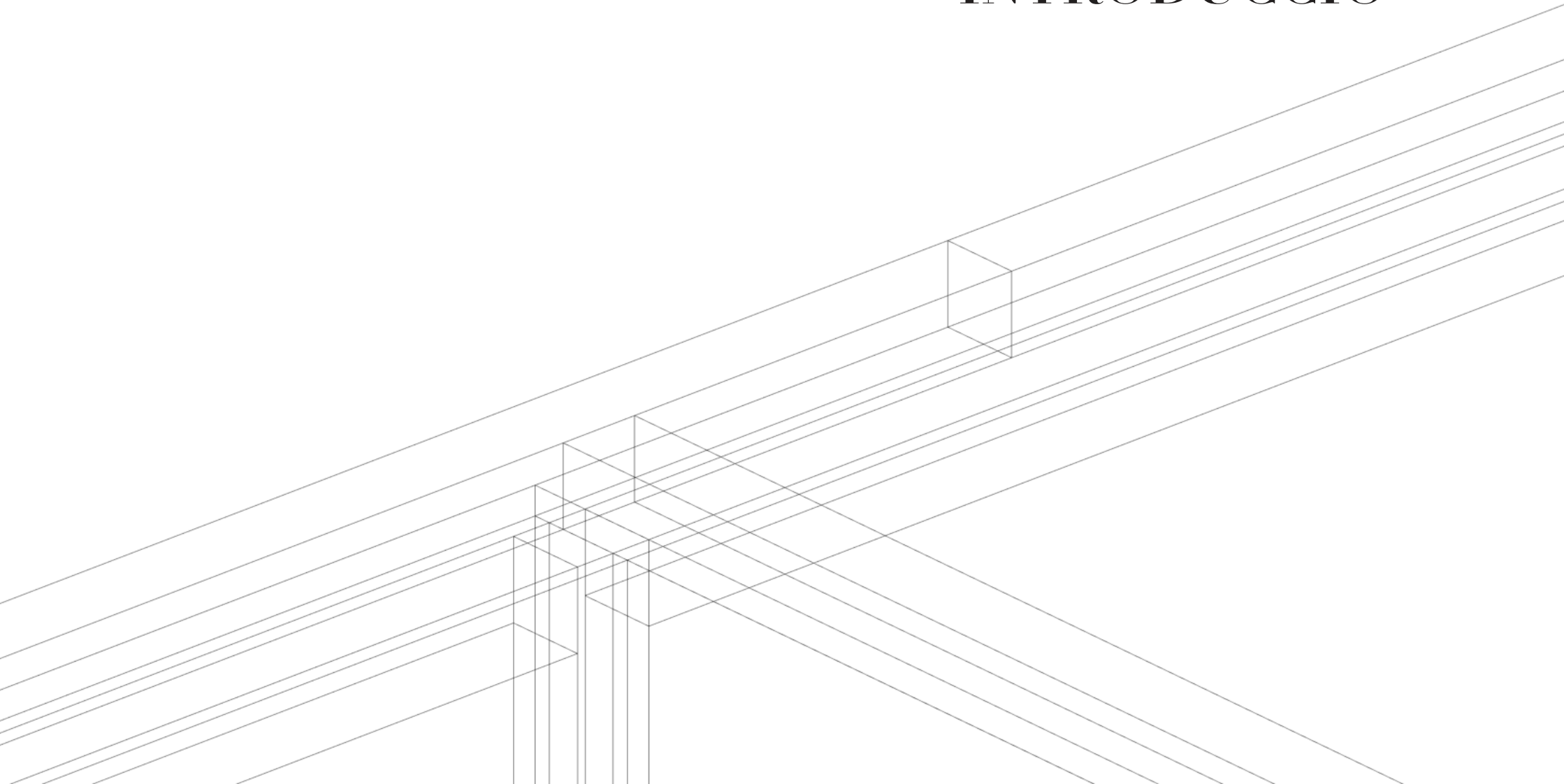
With various ideas about the characteristics of the art pieces and their museification process, as well as the qualities bestowed during the transition between «object» and «art piece» as the base of this project, the transition spaces of the city and their regular use is studied to establish correspondences between them and sculpture to glimpse the artistic possibilities that they present and the diverse acknowledgement methods to designate them as pieces excised from secular space.

Keywords: art, architecture, space, uselessness, sculpture

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ	11
TEORIA I ESPAI	21
ESPAI ARQUITECTÒNIC	23
ESPAI HUMÀ	27
ESPAI BUIT	33
ESPAI INÚTIL	41
L'ESPAI, EL SUBJECTE I LA MASSA	45
L'ESPAI COM A PEÇA	51
(L'ESPAI I L'ART) INÚTIL	57
L'ESPECTADOR, L'ESPAI I LA PEÇA	65
L'OBJECTE EN PROCÉS	75
RELAT ESPECÍFIC DE L'OBJECTE	77
PROCÉS DE L'OBJECTE	81
DESCRIPCIÓ TÈCNICA DE L'OBJECTE	105
CONCLUSIONS	117
REFERÈNCIES I IMATGES	123

INTRODUCCIÓ



Tota la recerca que es desenvolupa en aquest treball parteix d'una premissa —o un interès— de caràcter reduït en el text: acostar l'arquitectura a l'escultura o veure fins a quin punt es pot considerar escultura l'arquitectura. L'escultura ha sigut la via de treball general pràcticament dels últims quatre anys, l'arquitectura i la relació que hi tenim un factor imposat per viure a la ciutat —com a mínim la presència que pren aquesta quan s'hi viu—.

A partir d'una observació interessada, però distreta, comencen a sorgir els primers punts d'interès, focalitzats en els espais on més temps he passat, deixant de banda el meu pis: la facultat. Iniciant aquest procés amb desconeixement de l'arquitectura des d'una perspectiva tècnica, la cerca es produeix palpant. Recórrer els espais i veure'n les curiositats, incongruències i sorpreses. O, com a mínim, intentar-ho.

A mesura que s'aprofundeix en els espais de la universitat i voltants, el que es va revelant és una sèrie de disconformitats entre els usos que la lògica dicta —un passadís per caminar de punta a punta, una secció restringida per un motiu de pes on no s'hi entra, etc.— i els exemples reals que es troben en els espais que habitem. Descoberts alguns d'aquests punts calents, s'intenta trobar una manera de reconduir-los per utilitzar-los o relacionar-los d'alguna o altra manera amb el paper d'escultura. L'estratègia que es va decidir seguir va ser la d'assenyalar i, com a conseqüència, aquests espais es van emprar com a bancs de proves de maneres de fer-ho.

La comunicació amb fotografia sense alteracions de la sortida del metro i com aquesta reconduïx els que la transiten, deixant un pla buit al mig de la zona de màquines. Evidenciar volumètricament la línia de seguretat que marca una zona amb accés restringit reservada a estudiants amb impediments motrius i que no es respecta mai. L'estudi, a partir de mapes, dels trajectes que resulten de l'entrebanc d'una columna entre una escala i un passadís. Com es distribueixen els recorreguts del vestíbul de la facultat i com s'hi pot incidir o es poden predir. Formular una secció d'una habitació com a no trepitjable a partir d'impediments —relativament— invisibles.

Totes aquestes realitats, trastocades o no, són les que intenten senyalar

l'espai que queda sense utilitzar. Una arquitectura amb les aspiracions tallades per col·lisions entre disseny i usuaris.

I, per descomptat, tenint en compte que la investigació parteix també de l'escultura i de quin paper té aquesta, en contraposició amb l'arquitectura, quan es col·loca en un lloc concret.

El treball de final de grau comença aquí, amb tot el bagatge d'observacions anteriors i la nova variant específica del fet que es presenta a l'aula Àngel Ferrant. Amb un ventall de postures d'actuació més o menys efectives i una estratègia racionalitzada d'abordar la teoria per enquadrar les idees en una possible solució formal. Es plantejarà quina relació i interconnexions poden tenir l'escultura i l'arquitectura, el paper de l'espai en ambdues i com assenyalar els resultats concrets d'aquestes exploracions.

Aquesta relació, el punt de trobada entre escultura i arquitectura, allà on convergeixen o contrasten, és el que marca l'interès general del treball desenvolupat. Aquest utilitzarà l'arquitectura quasi com a «*objet trouvé* reapropiat» per reconfigurar el significat d'allò construït, per agafar el que està en ús i encaminar-ho cap a l'escultura.

Partint de la definició d'escultura que dona l'escultor Jorge Oteiza, la seva naturalesa és la d'uns volums “que pueden estar vacíos, llenos, rodeados de espacio o bien el espacio atraviesa los volúmenes” ^[1]. Aquestes friccions i interaccions entre els elements que la conformen serien l'entitat palpable de l'escultura. El fet que aquesta seguís una lògica de representació més o menys realista o figurativa esdevindria només un afegit discursiu més enllà del pilar de la seva essència: el joc entre espais plens i espais buits.

Si ens recolzem en la definició citada anteriorment, el que s'hi descriu podria no ser únicament «escultura», sinó que l'arquitectura —per

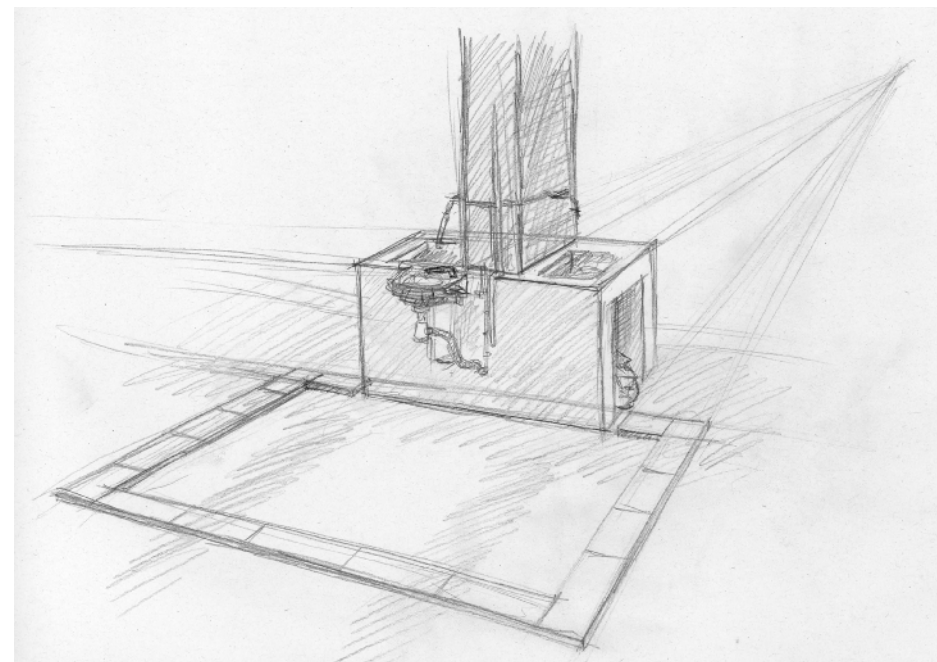
^[1] Museo Oteiza. (2017, abril 3). *Oteiza explica su obra. Oteizak bere obra azaltzen du* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHjE>

exemple—, que consisteix formalment en un joc de buits, plens, travessats i travessants, encaixa majoritàriament amb l'etiqueta de l'altra.

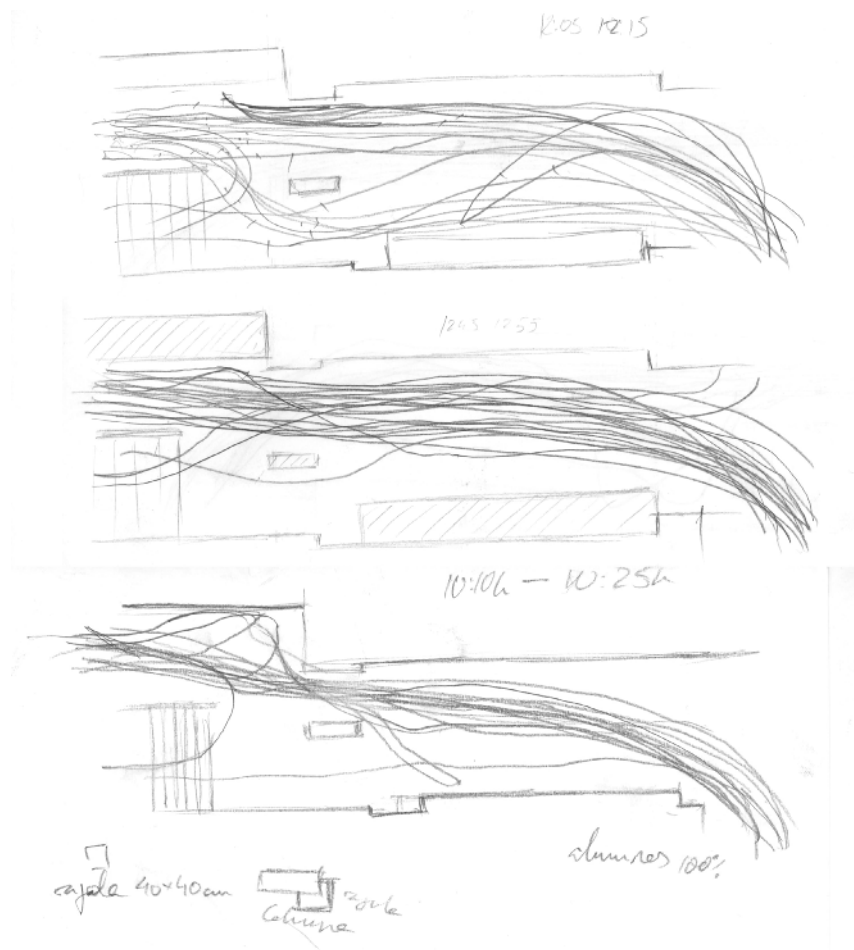
És doncs a partir de l'estudi de l'arquitectura que s'intentarà arribar a un punt de nexa entre ambdues disciplines que permeti atorgar qualitat escultòrica a l'altra. Per a això, es començarà definint què s'entén per arquitectura i espai arquitectònic, i a partir d'aquí, anar-lo desgranant en l'espai humà que s'hi relaciona, l'espai buit que queda i l'espai posteriorment inútil residual.



Espai amb prohibició de parada a l'oficina de TMB de la parada «Diagonal» del metro de Barcelona. (2021) Imatge de l'autor.



Apunt del natural del resultat final d'elevat la línia de seguretat que exclou la pica adaptada de la resta de la zona de treball. (2021) Imatge de l'autor.

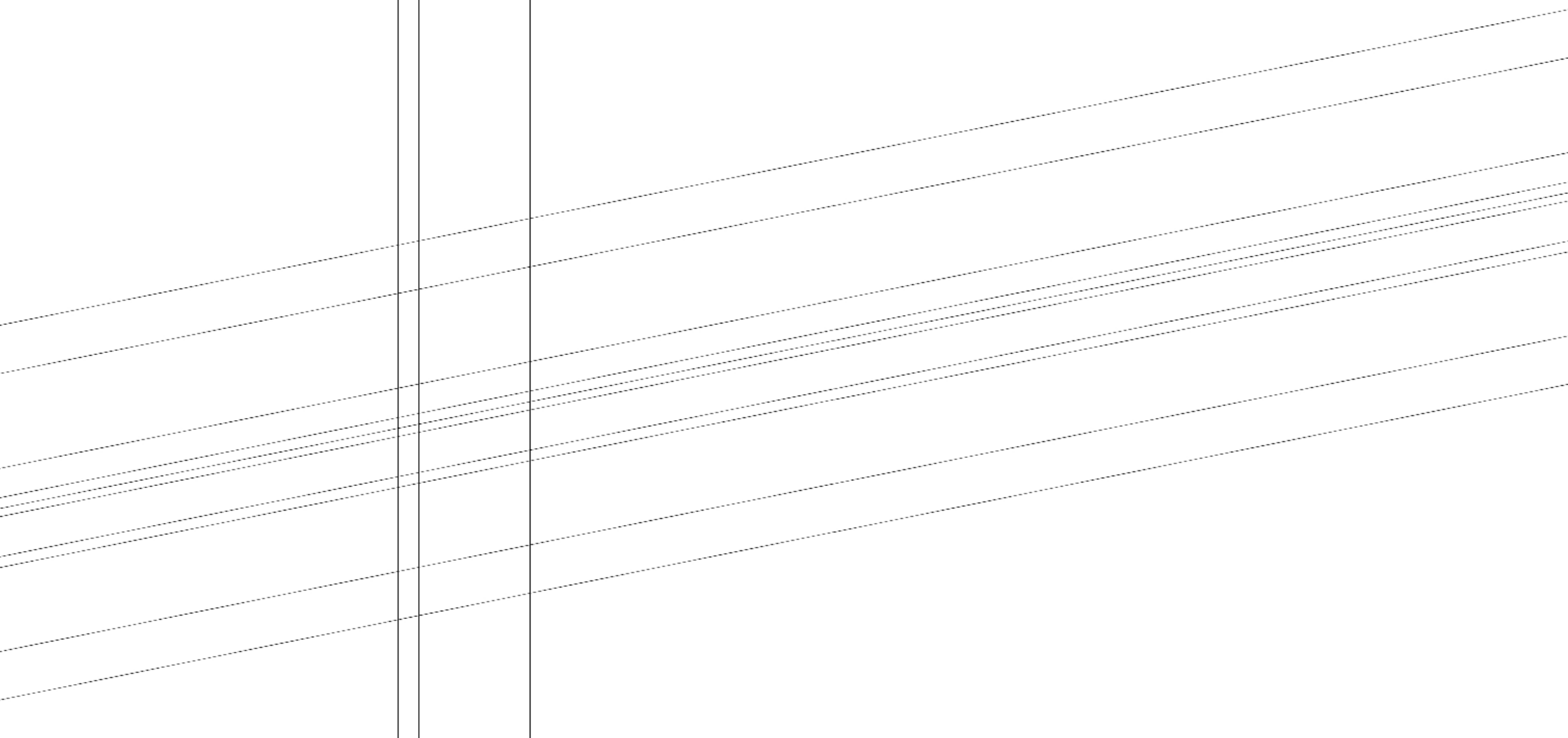


Esbossos marcant els recorreguts i interaccions d'alumnes i personal de la Facultat de Belles Arts amb els elements presents al passadís de la planta baixa de l'ala sud de l'edifici principal durant diferents hores i dies. (2021) Imatge de l'autor.



Imatge de la intervenció amb cinta al vestíbul de l'edifici principal de la Facultat de Belles Arts amb la qual s'intentava predir i/o influir en els recorreguts que prenen les diverses persones que transiten per aquest espai, ja sigui per anar al punt d'informació, a l'aula 001, l'ascensor, l'escala, el passadís de l'ala nord o el passadís del costat oest. (2021) Imatge de l'autor.

TEORIA I ESPAI



ESPAI ARQUITECTÒNIC

Si pensem en el que es defineix habitualment com a «arquitectura», podríem arribar a la conclusió que només s’hi inclou el gran projecte de construcció, la proposta megalòmana que demostra poder a partir de l’espectacularitat del que presenta. No és difícil sentir dir que hi ha una cosa que és arquitectura i una altra, molt més majoritària, que és simplement «construcció». No obstant, com defensa l’arquitecte Mark Wigley, l’arquitectura, més enllà d’aquests grans projectes —o potser més aviat al contrari, abans d’aquests—, “should be for making spaces for living in, but also for living on and surviving”^[2]. Llavors, l’arquitectura no només presenta un aixopluc o un refugi que permet salvaguardar-se en un instant de necessitat, sinó que procura l’espai permanent per a poder desenvolupar la vida sense haver de recórrer al refugi. És l’addició d’allò construït que assegura el desenvolupament de qui hi viu al llarg del temps.

Bart Verschaffel, teòric de l’arquitectura, apunta d’una manera més reductiva que “the beginning and principle of architecture is the creation of an «interior». To dwell or to live and to be rooted, it may be sufficient to mark a place and create a centre”^[3]. Per tant, una simple diferenciació

^[2] COAC Arquitectos. (2021, juny 17). *Homenatge a Enric Miralles, amb Beatriz Colomina i Mark Wigley* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=GLTcuqYO6Sc>

“l’arquitectura hauria de ser per a fer espais per viure-hi, però també per «continuar la vida» i sobreviure” (traducció de l’autor)

^[3] Verschaffel, B. (2017). The interior as architectural principle. *Palgrave Communications*, (3), 1-8. <http://dx.doi.org/10.1057/palcomms.2017.38>

“el principi de l’arquitectura és la creació d’un «interior». Per romandre o viure i arrelar, pot ser suficient marcar un indret i crear un centre” (traducció de l’autor)

entre el que és interior i el que és exterior seria suficient per constituir aquella frontera, marcant l'inici de l'espai privat o protegit. Wigley, seguint la seva intervenció citada anteriorment, puntualitza la generalització de Verschaffel anunciant —amb un exemple més abstracte en repercussió, però concret en els objectes que utilitza—: “architecture is anything with furniture; you put a chair in the desert and you have made architecture”^[4]. Aquest cas extrem empra la cadira com a referència, no només d'un centre geogràfic, sinó d'una construcció intel·lectual amb una càrrega ideològica capaç de dirigir les concepcions del possible habitant i del possible forà sobre l'espai com un lloc de l'habitar. La cadira activa l'espai, expandint-se a través de l'indret on és col·locada servint-se del bagatge de relacions prèvies de qui s'hi assegua o s'hi acosti. La cadira marca la frontera imaginària entre el desert i l'espai privat i segur.

Tornant a una qüestió més abstracta i general del fet arquitectònic, a un edifici o ciutat concreta, la vida que hi transcorre no només està arrelada a un punt geogràfic —que equivaldria al fet de marcar un centre qualsevol, indistintament, per definir-lo el centre neuràlgic de la vida que hi transcorre—, sinó que, com defensa l'arquitecte Christopher Alexander, està “constituïda a partir del propio espacio”^[5]. Les formes concretes de l'espai on es constitueix l'arquitectura i les de l'arquitectura en si regeixen les formalitzacions que pren allà la vida.

El construït seria una part participativa de la vida en tant que instrument de racionalització i organització, així com de reflex dels seus habitants. L'arquitecte Ignasi de Solà-Morales atorga la capacitat de “transformar allò que és inculte en cultivat, el que és erm en productiu, el buit en edificat”^[6] a l'arquitectura quan entra en relació amb el

^[4] “l'arquitectura és qualsevol cosa amb mobles, si poses una cadira al mig del desert has fet arquitectura” (traducció de l'autor)

^[5] Alexander, C. (2019). *El modo atemporal de construir*. Pepitas, p. 86

^[6] Solà-Morales i Rubió, I. (1996). Terrain vague. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (212), 34-43.

seu medi. Ja abans de l'estudi de Solà-Morales, Alexander assignava algunes d'aquestes qualitats als patrons geomètrics de les construccions —patrons no només de repetició, sinó més aviat de relació entre elements i els elements concrets per si mateixos; un patró es podria traduir com a «característica»— que, com relata, “siempre están interconectados con ciertos patrones geométricos en el espacio”^[7].

Un edifici, com es comença a entreveure, no existeix escindit del seu context. És partícip d'una estreta però extensa xarxa de relacions entre els subseqüents edificis, la natura emplaçada en el mateix espai i l'entorn social amb el qual comparteix esdeveniments i situacions. Aquella construcció d'angles rectes i perfectes, geometries i disposicions totalment regulars, verticals plenament verticals i horitzontals absolutament horitzontals —és a dir, amb uns patrons reguladors totalment abstractes—; per Alexander “solo puede alcanzar su engañosa perfección ignorando completamente su entorno”^[8]. Per tant, no és capaç d'adequar-se als patrons d'ús de qui se situï en ella, ja que no participa en la resta de relacions a les quals estan subjectes els «altres» amb els que hauria d'establir una compenetració i simbiosi. Existeix d'una forma aïllada i ortogonal, incapaç de cedir al caràcter irregular de la vida que l'envolta, creant una sèrie de disconformitats i xocs entre els elements circumdants. Si no és adaptativa o cedeix segons els requisits dels seus habitants, descarta el factor humà que pren part de l'arquitectura.

Se'ns presenta aleshores una problemàtica: la immensa majoria de construccions amb què ens trobem habitualment compleixen de la «a» a la «z» aquesta llista de defectes. Aquí es fa palesa ja una lleu indicació del desfasament entre la ciutat i la vida «ideal» que s'hi desenvoluparia. Aquesta arquitectura, com opina Solà-Morales:

sempre es posaria al costat de les formes, del que és distant, de l'òptic i del figuratiu. Al mateix temps, en canvi,

^[7] Alexander, C. (2019). *El modo atemporal de construir*. Pepitas, p. 89

^[8] Ibíd., p. 159

l'individu escindit de la ciutat contemporània buscaria les forces en lloc de les formes, l'incorporat en lloc del distant, l'òptic en lloc de l'òptic, el rizomàtic en lloc del figuratiu.^[9]

^[9] Solà-Morales i Rubió, I. (1996). Terrain vague. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (212), 34-43.

ESPAI HUMÀ

Tenim davant nostre una col·lisió de necessitats i voluntats que des-
emboquen en un desajustament entre què pot oferir un edifici i la de-
manda de qui s'hi relaciona relativa als espais en els quals ens ha tocat
relacionar-nos i viure.

Segons l'arquitecte Josep Muñoz, «si no hi ha persona, no hi ha arqui-
tectura»^[10]. Aquest postulat, d'alguna manera, reafirma la necessitat
de crear un punt de conjunció —lògica, exposada d'aquesta mane-
ra— entre el producte que ofereixen els dissenyadors i els usuaris,
entre persona i dispositiu arquitectònic. A la vegada, mostra també
una comprensió per part dels membres d'aquests col·lectius que es
dediquen a la proposta del construït que, no només han de plantejar un
espai arquitectònic, sinó també un espai humà. Aquí s'exposa un dels
grans problemes a l'hora d'adaptar els habitatges als habitants. Ma-
joritàriament els edificis es plantegen des d'un punt de vista especula-
tiu, tant de les necessitats finals dels usuaris com del guany econòmic
que poden suposar als inversors, poques vegades l'arquitecte té la po-
testat de consensuar els dissenys amb els futurs residents.

Quan entra en consideració el comentari del professor d'arquitectura
Santiago de Molina plantejant que “el clima generado por la distan-
cia de dos personas conversando genera una habitación”^[11], la pos-
sible concepció sobre la idea de la participació de la persona en la

^[10] Tot Mataró. (2010, desembre 16). Josep Muñoz, arquitecte: És arquitecte amb
despatx propi i ha rebut distincions. *El Tot Mataró i Maresme*. [http://www.totmataro.
cat/especials/perfiles/item/19594-josep-munoz-arquitecte](http://www.totmataro.cat/especials/perfiles/item/19594-josep-munoz-arquitecte)

^[11] Fabra i Coats: Centre d'Art i Fàbrica de Creació [FiC]. (2021, juliol 7).
Conversa-Xerrada entre l'artista Martí Anson i l'arquitecte Santiago de Molina
[Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=GNz7tD7PN90>

conformació de l'arquitectura es dispersa en totes direccions. S'ha obert la porta de bat a bat a, no només les possibles implicacions de la relació dels habitants o transeünts amb una construcció o espai edificat —el que es plantejava com a factor de discòrdia fins ara—, sinó també a la situació emancipada que les mateixes persones poden crear. A partir de les relacions amb l'entorn i altres persones, estableixen noves configuracions de possibilitats arquitectòniques, sigui a partir d'una construcció —de totxana, fusta, ciment o vidre, qualsevol intervenció— o d'un punt de relació amb l'entorn conscient, que reestructura l'espai amb noves distribucions i situacions. L'espai o arquitectura humana no només es basa en l'adaptabilitat de les edificacions, sinó també en les estructures que es formen al voltant i a través de les relacions humanes i com aquestes afecten l'espai, tant des de dins, marcant un interior, com des de fora, marcant un exterior.

Entenem, aleshores, que per tal de generar l'adveniment de l'edificat en arquitectura, cal tenir en compte i plantejar com a generador la interacció amb l'altre, un altre a qui se li possibilita una relació recíproca. Una idea similar en l'àmbit artístic és la que planteja el catedràtic d'estètica Mario Perniola assegurant que només es “genera una obra de arte cuando presupone la mirada de los otros, cuando reconoce la existencia de otros”^[12]. La creació ja no només d'un sistema obert que permeti intrusions des de fora, sinó el plantejament directe d'aquell altre amb qui ha d'interactuar, d'una forma concisa i estudiada, fa que la relació resultant entre persones i espais o persona i obra sigui fructífera i positiva.

Francesco Careri, arquitecte i teòric, dins l'extens catàleg de pràctiques a cavall entre art i arquitectura *Walkscapes*, posa sobre la taula una situació més abstracta de modificació cultural de l'espai:

Solo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones

^[12] Perniola, M. (2016). *El arte expandido*. Casimiro, p. 60

que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo.^[13]

Dit d'una altra manera, l'aparició d'una arquitectura, el material de la qual és l'espai en si. Una arquitectura tan neutra o oberta que és capaç de resignificar-se segons qui hi sigui present, segons la «cadira» que hi hagi.

És durant aquest plantejament que Careri distingeix les dues maneres de concebre el fet arquitectònic: d'una banda, la construcció física de l'espai i la forma, tangible i permanent, del tacte —la relatada en el punt anterior—; i de l'altra, la de la percepció i construcció simbòlica de l'espai, intangible i flexible, de la memòria i la consciència.

Tenint en compte els factors de reacció i relació humana amb l'espai que habita i com és possible que aquest sigui reconfigurat segons com s'hi interactua, seria lògic pensar que quan es projecta un edifici o una altra construcció pública es tingui present que aquest ha de ser suficientment obert per a autosustentar-se com a unitat completa quan es relaciona amb l'altre. Com ja s'ha deixat entreveure anteriorment, la realitat sembla estar encaminada en una altra direcció. L'arquitecte Christopher Alexander planteja que, encara que el disseny hagi entrat en consideracions sobre els possibles receptors, “nuestras predicciones siempre fallan. La gente utiliza los edificios de manera diferente a la que estaba planeada. Y cuanto más grandes se vuelven las partes, más serio es el problema”^[14]. Com més grans els patrons i les xarxes de relació que desenvolupen, més notòria i evident es torna la conseqüència d'aquella fallada. Un petit desplaçament d'una petita peça pot fer caure el funcionament d'un edifici com un gra de sorra en un engranatge mal lubricat.

^[13] Careri, F. (2021). *Walkscapes, el andar como práctica estética* (2a ed.). Gustavo Gili, p. 40

^[14] Alexander, C. (2019). *El modo atemporal de construir*. Pepitas, p. 455



Drehflügel Serie E (1968/2021), Charlotte Posenenske. Imatge de MACBA.

La *Serie E* de l'escutora Charlotte Posende Posenenske, que vaig poder veure al MACBA durant el transcurs de l'exposició *Work in Progress* del 18 d'octubre de 2019 al 8 de març de 2020, modela un espai a través d'apèndix en forma de panells que giren sobre un eix. Aquests reconfiguren l'espai on es troben a partir de les accions de l'espectador, que amb el seu moviment en transforma la geometria. Són la constitució física del curs de l'espectador a través de la sala o l'espai on se situa la peça.

Alexander apunta com a principal causant d'aquestes desconexions a la hiperespecialització dels professionals i la mà d'obra que s'en-carreguen de les tasques de planificació i construcció de la ciutat. El fet que només un petit grup d'individus accedeixin als estudis i, posteriorment, tinguin la potestat de decidir com s'organitza l'urbs, crea un estament social reduït i elitista que fa per la resta el que creu que a la resta li cal. Aquest factor, afegit a la privatització dels sectors de la construcció, que vetllen per un guany econòmic per sobre del resultat positiu vers la societat dels projectes que encaren, trenca totalment la vinculació fàctica entre procurador de l'espai i usuari. La manca de relació i el monopoli constructiu desemboquen en una manca de varietat i organicitat, tant dels edificis com dels processos per dissenyar i conformar-los, factors que comporten que, segons el sociòleg Bruno Cruz, “los usos cotidianos, imposibles de predecir totalmente, de la arquitectura” ^[15] es dessintonitzin de forma crònica.

La dessincronització entre persona i espai, davant l'aparent impossibilitat de tornar orgànica l'arquitectura, causa una regressió en l'usuari, tornant-lo racional i apartat de les possibilitats d'adaptació de l'entorn per a una adaptació circumstancial. El sociòleg Georg Simmel, en un estudi sobre la vida en les grans ciutats, posava l'èmfasi al fet que “el hombre puramente racional es indiferente a toda realidad individual” ^[16], situació que desemboca en un aïllament general dels individus que cohabiten la ciutat. Tal procés de deshumanització de l'entorn, ja no només privat, sinó social, ha arribat a un punt d'endemització que afecta el disseny general d'espais prèviament comuns i de col·loqui. Llocs que anteriorment propiciaven situacions de compartir i establir relacions socials, ara estan

^[15] Cruz, B. (2018). De los no lugares al espacio basura: diseño de los espacios de globalización. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(2), 261-273. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.56711>

^[16] Simmel, G. (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, (45), 5-10. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.45/45.3.GeorgSimmel.pdf>

l·ligats a les lògiques de la productivitat. Careri exemplifica aquest fet contrastant els canvis que ha sofert el disseny d'un vagó de tren:

la transformación de los viejos vagones con compartimentos de seis plazas en vagones diáfanos, con mesita y toma de corriente para el ordenador, ha convertido un espacio de relación en uno de trabajo. La oficina se ha apoderado del tren. Aquel tiempo que podía dedicarse al ocio y al conocimiento recíproco ha sido rápidamente recuperado por el sistema como un tiempo productivo. ^[17]

^[17] Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Gustavo Gili, p. 78

ESPAI BUIT

La ciutat no és una unitat irreductible, densa i massissa, com un sol element compacte, Careri la defineix com “un espacio del estar atravesado por todas partes por los territorios del andar” ^[18]. Dit d'una altra manera, és una multitud d'unitats de permanència i aixopluc interconnectades per una malla de zones de trànsit. Aquesta situació, com defensa Careri, també es donava en èpoques en què els grups nòmades encara eren nombrosos i majoritaris —en un àmbit molt més extens—. Segons el seu postulat, en els temps remots de l'inici de les civilitzacions, el nomadisme vivia en un estat d'osmosis amb el sedentarisme, creant espais habitats «buits» —del moviment, el nomadisme que no deixa restes quan desapareix— i espais habitats «plens» —de l'assentat, la construcció física d'un espai concret com a centre de vida—. Una configuració que es reflecteix en els fragments d'uns i altres presents encara avui dia en les ciutats actuals.

L'historiador de l'arquitectura Geoffrey Scott, citat a *Construir y habitar*, plantejant la relació de trànsit o moviment dins de l'espai disponible que ofereix la ciutat exposa que “nos proyectamos en los espacios en los que estamos de pie [...] llenándolos teóricamente con nuestro movimiento” ^[19]. Hi ha un espai buit disponible que, temporalment, emplenem amb els nostres recorreguts o, com a mínim, amb projeccions d'aquests possibles recorreguts. La nostra consciència omple l'espai pel qual es mou.

Tals recorreguts potencials són aquells que els anomenats «consultors

^[18] Careri, F. (2021). *Walkscapes, el andar como práctica estética* (2a ed.). Gustavo Gili, p. 154

^[19] Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama, p. 242



144 *Magnesium Square* (1969), Carl Andre. Imatge de Tate.

Revisant algun comentari a les peces de l'escultor Carl Andre, en llegir el títol *Squares* em va venir al cap el dubte de si es traduïa com a «quadrats» o com a «places». La lectura habitual és la geomètrica, no recordo cap text que les mencioni com a places, però aquesta traducció altra obre la porta a interpretacions molt més expansives que les possibles en una explicació cent per cent minimalista. La plaça és un espai de pas, buit per excel·lència en el seu centre, ja que ha d'acomodar activitats i situacions diverses. És una porció de la ciutat que, sent formalment igual que qualsevol parterre, es constitueix com a espai sòlid, com un edifici travessable. Careri les comenta breument afirmant que Andre “se proponia realizar objetos que fuesen capaces de ocupar el espacio sin llenarlo”^[1]. Partint d'aquesta interpretació, aleshores, no resulta tan forassenyat el plantejar-se les peces d'Andre com a grans places buides que no són trepitjades —o sí—.

^[1] Careri, F. (2021). *Walkscapes, el andar como práctica estética* (2a ed.). Gustavo Gili, p. 102

de planificació de l'espai» en un principi disposen per als usuaris de les construccions a l'hora de dissenyar la interacció amb aquestes. D'acord amb l'urbanista i sociòleg Richard Sennett, les rutes designades “con el fin de evitar las congestiones y mantener a la gente en movimiento [...] se ven contrariadas por «líneas de deseos», que son las maneras en que la gente usa los edificios”^[20]. Es constata un altre cop la impermeabilitat de la membrana que separa planificadors i usuaris. La desconexió entre les diverses forces, situacions locals i individualment plurals, i l'acció planificadora d'una «intel·ligència central» a totes aquestes realitats radials. Citant Alexander: “cuando un lugar no tiene vida o es irreal, casi siempre hay una mente rectora detrás. Está tan lleno de la voluntad de su creador que no queda espacio para su propia naturaleza.”^[21]

En el moment d'erigir una construcció, al traspasar-la del paper a la realitat i connectar-la amb tot l'adjacent, Alexander critica que sempre queden, entre les parts i blocs que la conformen, una sèrie de buits incomplets i no unificats. “En el tipo de mundo en que vivimos, casi la mitad de los lugares de un edificio o una ciudad son lugares situados «entre» los lugares donde debes estar.”^[22] El resultat d'aquesta problemàtica és un residu construït que forma part de la xarxa d'espais realment utilitzats i amb l'única diferenciació que no són trepitjats un cop inserits en el món dels usuaris. Llocs impràctics, destinats a ser evitats, desproveïts de qualsevol lògica de recorregut i ràpidament obviats i oblidats. Tal circumstància no només es dona en dispositius materials com recepcions, passadissos i rebedors o les malauradament dissenyades per no adequar-se bé a quasi res «àrees i sales polivalents». Espais interiors cohibits per un pas obligat, intermedi, punts a evitar entre l'inici i el final del trajecte. També ocorre en grans

^[20] Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama, p. 304

^[21] Alexander, C. (2019). *El modo atemporal de construir*. Pepitas, p. 50

^[22] *Ibíd.*, p. 459

enginyeries civils, aeroports, estacions de servei d'autopistes, grans superfícies comercials, no-llocs i espais escombraria... Punts de peatge on s'ha de dur a terme una pausa obligada entre el trajecte que confronten el fet, com diu el sociòleg Aldo Legnaro, que “accessibility has become superior to proximity” ^[23].

Totes aquestes situacions les engloba Solà-Morales dins el concepte de *terrain vague*, el qual descriu com:

llocs aparentment oblidats on sembla que predomina la memòria del passat sobre el present. Són llocs obsolets en els quals només sembla que es mantenen uns certs valors residuals, malgrat la seva completa desafecció de l'activitat de la ciutat. Són, en definitiva, llocs externs, estranys, que queden fora dels circuits, de les estructures productives. Des d'un punt de vista econòmic hi ha àrees industrials, estacions de ferrocarril, ports, zones residencials insegures i llocs contaminats que han esdevingut àrees de les quals podem dir que la ciutat ja no hi és. Són els seus límits mancats d'una incorporació eficaç. Són illes interiors buides d'activitat, són oblidats i restes que romanen fora de la dinàmica urbana. ^[24]

No obstant això, i com ja hem vist, aquest tipus de situacions no només es donen en aquestes megaestructures «posteconòmiques», deixalles d'una millora constant que estratifica les restes del passat en el mateix pla del present. Al contrari, també són presents enmig de l'entramat suposadament productiu, mostrant-se com les zones residuals d'un

^[23] Legnaro, A. (2015). In Search of Place-ness: Non-Places in Late Modernity. Dins M. Gebauer, H. T. Nielsen, J. T. Schlosser & B. Sørensen (eds.) (2015). *Non-Place: Representing Placelessness in Literature, Media and Culture* (p.51-68). Aalborg Universitetsforlag.

“l'accessibilitat ha esdevingut superior a la proximitat” (traducció de l'autor)

^[24] Solà-Morales i Rubió, I. (1996). *Terrain vague. Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (212), 34-43.

espai suposat de trànsit que no és mai trepitjat.

Des de l'àmbit artístic han aparegut diverses aproximacions al tractament de l'afer del trajecte i l'espai, tant buit com ple. En una visió més extremada d'aquesta temàtica trobem una amalgama de derives, deambulacions i «errabundeijos» o altres modalitats d'una situació, com diu Careri, “cuyo consumo no dejaba huellas” ^[25]. Cal afegir, però, que seguint la lògica de la cultura de mercat actual, moltes d'aquestes pràctiques efímeres afegeixen a la mateixa acció una cua de documentació i subproductes susceptibles d'entrar a la categoria de mercaderia. La pràctica que no generava residu conclou amb una maleta d'informació i objectes pòstums que substituïran la «peça». Una peça que, en un inici, tenia una marcada característica de temporalitat finita i que, passat el seu moment, desapareixia per complet, exceptuant-ne la memòria de qui la pogués recordar.

A banda del vessant temporal, n'hi ha un altre amb el qual es treballa l'espai, i és a través de la forma i de l'objecte —mínim— que es projecta en una extensió màxima. En un article vorejant conceptes entre arquitectura i escultura, Verschaffel assegura que “a floor by itself already makes a room” ^[26]. La forma i la presència de l'objecte, actuant com a referent d'un constructe major, en entrar en consonància amb el públic. El terra —en aquest exemple—, igual que la cadira, es presenta com a agent transformador de l'espai, implicant un canvi de situació respecte al seu voltant. Si la cadira esdevenia civilització i assentament, el terra marca una frontera física, un lloc cuidat, privat i diferenciat. En aquest punt, quan algú forà a aquest interior s'hi acosta, la superfície artificial plana s'expandeix en vertical, marcant un punt a partir del qual «no es pot passar». Unes llambordes sobre sorra, un

^[25] Careri, F. (2021). *Walkscapes, el andar como práctica estética* (2a ed.). Gustavo Gili, p. 76

^[26] Verschaffel, B. (2017). The interior as architectural principle. *Palgrave Communications*, (3), 1-8. <http://dx.doi.org/10.1057/palcomms.2017.38> “un terra per si mateix ja consolida una habitació” (traducció de l'autor)



House (1993), Rachel Whiteread. Imatge de Frieze.

Diverses de les peces de l'escultora Rachel Whiteread formalitzen d'una manera molt directa la corporeïtzació de l'espai buit. El ciment és una frontera dura cap a un interior que s'ha privat a l'espectador

canvi de color o material, una petita elevació, són possibles detonants per a evocar-ho. Tal formalització psicogenerada pot reduir-se a una simple trobada reincident o gestos i actituds concretes en un punt que acabin conformant un patró d'esdeveniments que modifiqui els patrons que regeixen un indret. Aquesta successió de processos acabaria establint aquell buit com a part del sistema de patrons general, una situació, que si és orgànica, implica establir aquell espai amb les característiques de «buit» per tal de permetre que tingui el punt de distensió necessari present.

En aquesta última línia, el filòsof alemany Martin Heidegger precisa que “el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir”^[27]. La configuració d'un espai, una figura, un volum passa per la delimitació. El «ple» i el «buit» s'automodelen i actuen recíprocament en un estat de traspàs d'informació tàctil constant. L'un atorga les característiques pròpies a l'altre, aporta un context. Els atributs de cada una de les parts són penetrats pels de l'altre, etiquetant-se cadascun segons l'estat de l'anterior. Un espai sense marc, sense un «ser» definit, esdevé buit o ple segons què s'hi col·loqui a dins, mentre ell mateix es manté, com a ingredient necessari o residual, entre els elements disposats. L'espai i les denominacions i especificacions d'aquest es multipliquen. Figures tangibles diverses se situen en ell, diversificant-ne les qualitats, creant així una jerarquia —o una simbiosi—. Espais tals com “el espacio dentro del cual la figura plástica se puede encontrar de antemano como un objeto presente, el espacio que encierra los volúmenes de la figura, el espacio que subsiste como vacío entre los volúmenes”^[28].

^[27] Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder, p. 31

^[28] *Ibíd*, p. 19

ESPAI INÚTIL

Tal com està estructurada, social, formal i magnitudinalment la ciutat, al desplaçament a través d'aquesta se li ha exigut una immediatesa que, quan no és corresposta, planteja el fet d'allargar el trajecte —sense necessàriament un motiu concret— com una pèrdua de temps. Lluny queden les passejades pel simple fet de desplaçar-se o el moviment motoritzat per gaudir de l'última novetat tecnològica. La ciutat exigeix rapidesa i efectivitat per evitar un col·lapse, no només estructural de retencions, sinó també social de gent anant allà on no toca. Cal anar a tot arreu tan aviat com sigui possible i de la forma més directa. Simmel decreta, ja a principis del segle XX: “es así que ya no se puede imaginar en absoluto la técnica de la vida urbana sin que todas las actividades y todas las relaciones queden encerradas de la manera más precisa dentro de un esquema rígido e impersonal” ^[29]. Les relacions sobtades són un entrebanc, el transport es torna abarro- tat per compensar la rapidesa amb contacte sense comunicació i el fet de decidir recórrer el camí desconegut i indirecte per arribar a un lloc concret esdevé irracional. Tothom segueix el ramat pel camí més curt. En aquest sentit, Sennett opina que:

La formulación «moverse a donde se quiera, cuando se quiera y lo más rápido posible» debilita la sensación de habitar un lugar, de conocerlo con todo el cuerpo, para estar en él solo de paso. En ese sentido, el legado de Haussmann es perverso, porque la *ville* en red ha debilitado la *cité*. ^[30]

^[29] Simmel, G. (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, (45), 5-10. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP45/45.3.GeorgSimmel.pdf>

^[30] Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama, p. 53



Interior del passadís de la parada «Diagonal» del metro de Barcelona i una de les sortides (2021). Imatge de l'autor.

Sovint en espais com els accessos al metro ens trobem disposicions que porten a l'aparició de racons inútils. La disposició de les escales mecàniques de sentit únic, l'ascensor, les línies d'ajuda per a persones amb problemàtiques de visió, la disposició de les màquines de comprar bitllets i les de validar-los, les escales d'accés, són alguns de la multitud d'elements que causen unes línies de disseny molt clares vers la multitud de possibilitats que s'han plantejat originalment pel seu ús.

Els conceptes de *ville* i *cit * introduïts per Sennett fan referència a la divisió del concepte de «ciutat» en la llengua francesa. «*Ville*», igual que l'espai arquitectònic comentat anteriorment, apel·la al lloc físic, les cases, carrers, el material; «*cit *» equival a l'estructura social, creences, maneres de fer i estructurar-se dels habitants d'un espai concret, l'«espai humà».

I, com ja s'ha comentat anteriorment, la *ville* i la *cit * fa dècades que pateixen un distanciament personificat en la figura dels urbanistes i la desconnexió amb què, tancats en ells mateixos, dissenyen *villes* per a *cit s* que no es comporten segons la voluntat d'aquelles pautes o veuran subrogada la seva voluntat al plànol i perdran, amb la voluntat, la personalitat dins el grup. Citant a Sennett: “el urbanismo se volvió una comunidad cerrada” ^[31].

Careri ens adverteix sobre les conseq ncies:

Si observamos este nuevo territorio que ha crecido por todas partes, con algunas declinaciones locales, resulta cada vez m s evidente que m s all  de las nuevas manufacturas de la construcció an nima había una presencia que, después de haber sido durante tanto tiempo el tel n de fondo, se iba convirtiendo cada vez m s en la protagonista del paisaje urbano. Esta presencia era el vacío. ^[32]

La ciutat es troba plena. Plena de buit, de barris dormitori on el recorregut és directament dirigit a l'habitatge, de vies de trànsit obsoletes per l'aparició d'unes altres de noves, del distanciament amb els destins habituals de la feina o les oficines, per l'aglomeració d'entrebancs, obstacles al pas i la quadrícula unificadora del disseny urbà. I si Alexander

^[31] Sennett, R. (2019). *Construir y habitar.  tica para la ciudad*. Anagrama, p. 29

^[32] Careri, F. (2021). *Walkscapes, el andar como pr ctica est tica* (2a ed.). Gustavo Gili, p. 148

assegurava que “todo lugar adquiere su carácter propio a través de ciertos patrones de acontecimientos que ocurren allí regularmente”^[33], en aquests espais, el patró per excel·lència és el d’un buit permanent. L’escriptor francès Georges Perec anotava a *Especies de espacios* que “el objeto de este libro no es exactamente el vacío, sino más bien lo que hay alrededor, o dentro.”^[34] Si aquest buit no ha sigut orgànic, necessari i produït per millorar la vida —cosa que no acostuma a tenir lloc—, el que l’envolta i conforma no és res més que l’essència del seu propi ser: l’«inútil» en manifestació immaterial.

^[33] Alexander, C. (2019). *El modo atemporal de construir*. Pepitas, p. 69

^[34] Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Montesinos, p. 23

L’ESPAI, EL SUBJECTE I LA MASSA

La problemàtica arquitectònica, comentada en els punts anteriors, referent a la progressiva inadequació de l’espai urbà en contrast amb la vida que hi transcorre, no només afecta de manera pràctica a l’excés d’espais inútils, sinó que —juntament amb l’acceleració de la vida— també afecta el subjecte, la massa —de subjectes— i la relació d’aquests dos entre ells i amb l’espai. Aquesta situació general de la població degenera en un grup de persones que ocupen —espai, feines, cases, carrers i locals d’oci—, però que, com exposa Sennet, “no habitan”^[35].

Si pensem en el fet d’habitar com la participació activa en un indret i la relació d’adequació bilateral entre el lloc i la persona, i la persona i la resta d’habitants d’aquell indret central en el desenvolupament de la vida, la pèrdua d’aquesta acció de comunió esdevé una abstracció de l’individu respecte el grup i l’aïllament de les relacions a un nucli mínim i —segurament— privat d’arribar a una relació plena. El filòsof i sociòleg Georg Simmel, en una publicació de 1903, assenyala l’origen d’aquesta desconexió nerviosa de l’habitant i l’habitable plantejant que “el fundamento psicológico sobre el cual reposa el tipo del ciudadano [aquell que viu a la ciutat, la gran urbs] es la intensificación de la vida nerviosa, que proviene de una sucesión

^[35] Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama, p. 141

rápida e ininterrumpida de impresiones, tanto internas como externas.”^[36] Successió ràpida ininterrompuda que, es podria opinar, ha augmentat considerablement des del període de preguerres mundials, quan es va escriure el text original. Ara vivim en un món profundament tecnològic, acostumat a una distracció sistèmica que no permet l'avorriment, a un canvi de canal constant i salts d'argument i històries fragmentàries —des dels telenotícies al cine—. En el seu moment Simmel reflexiona, relatat per Sennett, que “ante la multitud de estímulos, el urbanita se paraliza”^[37]. Suposant l'evolució fins a la situació actual i la multiplicació dels estímulos als quals ens exposem, l'urbanita ja no es veu paralitzat —no s'ho pot permetre, es demana moviment constant—, sinó que posa en marxa el «pilot automàtic» de «la vida en constant moviment».

El també filòsof alemany Walter Benjamin mostra unes preocupacions similars a les de Simmel, prop de trenta anys després, afegint a les consideracions generals de la vida a la ciutat els primers efectes que causà el cinema en la població. Segons la seva teoria, en comparació amb la presència estàtica del quadre, les imatges en moviment no permeten una contemplació prolongada deguda a una impossibilitat de pausa, una contínua metamorfosi. Citant Georges Duchamel, escriptor i metge, Benjamin enuncia: “ya no puedo pensar a mi antojo. Las imágenes en movimiento sustituyen mis pensamientos”^[38]. A l'estar exposat a estímulos constants, l'espectador entra en un estat semi-letàrgic —ja que un estat d'excitació constant és assimilat com a estàndard— del qual només pot sortir per un efecte de shock. Tal situació és extrapolable, i així la presenta l'autor, a la vida urbana en

^[36] Simmel, G. (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, (45), 5-10. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP45/45.3.GeorgSimmel.pdf>

^[37] Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama, p. 271

^[38] Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (7a ed.). Casimiro, p. 51

general i com ens relacionem amb els estímuls i alertes de perill constant pel moviment incontrolable que succeeix al nostre voltant.

L'adaptació a les situacions d'estrès psicològic es veu materialitzada en la distracció de l'individu. Respecte a la distracció com a factor simptomàtic exposa que: “el hombre distraído se acomoda con mayor facilidad [...] la distracción en la realización de tareas, demuestra que dichas tareas ya son costumbre”^[39]. Haver-nos acostumat a l'estrès comporta una sèrie de problemàtiques sociopolítiques que no pertoca resoldre ara, però que, com a estat general de la qüestió, ens permet formular una sèrie de suposicions: que l'habitant viu absortit durant la frenètica ràfega d'estímuls —alguns directament proposats per la distracció— i que aquesta absorció dels estímuls el desconnecta del seu entorn, ja regit per les màximes de velocitat de desplaçament i del disseny regit per una entitat inconnexa amb les necessitats reals, variades i singulars dels ciutadans.

Simmel és categòric:

Que nos baste recordar que las grandes ciudades son el lugar de elección de esta civilización que desborda todo contenido personal. Allí se ofrece a nosotros, bajo la forma de edificios, de establecimientos de enseñanza, en los milagros y el confort de las técnicas de transporte, en las formas de la vida social y en las instituciones visibles del Estado, una abundancia a tal grado aplastante de Espíritu cristalizado, despersonalizado, que el individuo no consigue, por así decirlo, mantenerse de cara a él. Por un lado, la vida se le vuelve al individuo infinitamente fácil, pues de todas partes se le ofrecen incitaciones, estímulos, ocasiones de colmar el tiempo y la conciencia, que lo arrastran en su corriente al grado de dispensarlo de tener que nadar por sí mismo. Pero por otro lado la vida se compone de cada vez más elementos

^[39] Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (7a ed.). Casimiro, p. 55

de éstos, de esos espectáculos impersonales que sofocan los rasgos verdaderamente individuales y distintivos; de ahí que los elementos personales deban, para subsistir, hacer un esfuerzo extremo; es preciso que lo exageren, aunque sólo sea para seguir siendo audibles, en primer lugar para sí mismos. ^[40]

L'aïllament del «jo» vers la resta del món és el que Simmel etiqueta com a home «blasé», que es podria traduir com una barreja d'«indiferent» i «esgotat», una neutralitat simptomàtica d'un esforç previ. Els símptomes definits per al o la blasé giren al voltant d'una insensibilitat general i desestimació total per la diferència. No hi ha factors qualitatius ni de gust que intervinguin en l'aproximació subjectiva a l'entorn. “Los objetos se le aparecen en una tonalidad uniformemente sosa y gris; ninguno se juzga digno de preferencia.” ^[41]

La densitat de la ciutat, ràpida, amuntegada i invasiva obliga l'individu a tancar-se en si mateix i, igual que entra en un estat d'indiferència interior, tampoc exterioritza ni manifesta res que se surti de la línia de neutralitat. En un atac constant extern a la psique del subjecte, de mostres constants d'extrems i vivències superlatives, Sennett conclou que “la impersonalidad puede proteger el yo” ^[42].

En un estat en què la persona perd la subjectivitat, els judicis envers l'entorn també desapareixen. El comportament passa a ser una qüestió de grup sense interrogants i la massa es comporta com un sol individu alienat. Ningú surt de la línia general d'acció, ja que la que se segueix es dona per bona de forma automàtica. L'equació «unitat

aïllada dins el grup inconscient» resulta en una igualtat d'acció des del plural. Com que utilitza l'espai en una sola línia, estableix uns recorreguts post-determinats —segurament a la vegada diferents dels pre-determinats— i no replanteja mai com es mou dins la trama de llocs disponibles. Torna endèmica —i també pandèmica, a major aïllament de més societats— la situació d'inutilitat permanent dels espais. Només certes figures semi-escindides de la societat surten de la quadrícula —com els vagabunds, *okupes* i altres sistematitzacions d'existència «altra»— que intenta per totes les forces possibles ser mantinguda al marge per la comoditat de continuar el camí indiferent.

^[40] Simmel, G. (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, (45), 5-10. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.45/45.3.GeorgSimmel.pdf>

^[41] Ibíd

^[42] Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama, p. 77

L'ESPAI COM A PEÇA

Respecte al marc general que enquadra allò designat com a «art», les portes d'entrada per pertànyer-hi són, actualment, diverses, difuses, canvians i, fins i tot, de doble sentit. La contemporaneïtat artística ha acceptat entre les seves files un seguit d'activitats que no només se surten de les convencions dels gèneres pictòrics i escultòrics clàssics, sinó que de ple arriba a ometre la representació en imatges —bi i tri-dimensional— per complet. Trobem casos d'accions sobre la realitat quotidiana, ja sigui fent-hi petits canvis com extraient objectes i situacions del seu context original, reduccions de peces artístiques a meres frases o actes de comunicació verbal o, directament, la dissolució de la figura artística en una ment pensant que delega la preparació i/o execució de la peça a una sèrie de treballadors qualificats, retenint-ne el dret intel·lectual. Perniola resumeix aquest estat actual apuntant:

Cualquier cosa puede ser calificada como arte, no importa que sea natural o artificial, orgánica o inorgánica, real o virtual, material o espiritual, abstracta o concreta, preexistente o producida ex profeso, realizada o solamente pensada. A primera vista, basta con que un connoisseur, esto es un especialista del gusto estético o artístico, sostenga que algo es bello, o es arte, para que sea legitimado como tal. Esta operación equivale a una especie de bautismo que, llevadas las cosas al límite, puede hacerse sin oficiante y celebrarse por autodesignación, o bien contra la expresa voluntad del bautizado, que jura nada querer tener

que ver con el arte, o incluso sin que el objeto en cuestión sea consciente de ello, como en el caso de los minerales, los vegetales o los animales. ^[43]

La situació que se'ns presenta ha arribat, ja fa temps, a mostrar espais com a peces d'art. Hereva de la pràctica amb els *readymades* que duqué a terme l'artista Marcel Duchamp i iniciada amb la ja consagrada presentació d'un urinari en un espai expositiu —conjuntament amb tot l'escàndol posterior—, aquesta altra comprensió del *readymade* ja no basa la pràctica en un objecte quotidià que canvia a un context artístic, sinó que fa canviar d'espai l'artístic per tal que s'aproximi a l'objecte —l'espai, en aquest cas —.

El primer exemple d'aquesta modalitat és la visita Dadà a l'església de Saint-Julien-le-Pauvre, la qual va convertir en artístic el pati de l'església ja no traslladant-lo a la institució artística, sinó traslladant representants de l'artístic, els membres Dadà, a l'espai concret. Careri narra com aquesta visita “representa la primera operació simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en vez de a un objeto” ^[44]. Les esmentades qualitats estètiques i artístiques al parterre parisenc varen manifestar-se per a totes les persones allà presents i conscients de l'actitud artística del que s'hi estava duent a terme: ser-hi. Un cop acabada la visita, i segurament sempre per a qui no fos conscient de la visita, aquell espai artístic temporal tornà a fer una regressió a un estadi d'espai urbà enjardinat sense gran cosa a destacar, més enllà de la memòria del que hi va passar.

A partir d'aquí “el acto de recorrer el espacio se utilizaría como forma estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte” ^[45], amb diferents nivells de decantació entre l'esteticització de l'espai recorregut amb relació al cos transient i el

mateix fet de caminar com a acció artística fora de la institució. És a dir, emfatitzant l'espai com a punt d'interès concret o el fet del recorregut com a activitat artística fora de la institució.

Aquesta manera de fer enllaça amb el que el filòsof José Luis Brea anomena el «projecte estètic modern», que en el seu punt més extrem i utòpic, pretenia aconseguir “la estetización de la experiencia como forma de realización integral y emancipada de la vida” ^[46]. Dins les diferents visions artístiques que participen d'aquest intent de redefinició del cànon de què és i com es presenta el que és artístic, anomena dues maneres de fer com a exemple: la de banalitzar l'art, que un cop degradat del seu pedestal, és accessible per tothom i la de sublimar l'existent, pujar al pedestal artístic allò secular que, pel seu origen quotidià, pot connectar amb qualsevol que s'hi approximi, sigui mantenint més o menys relació formal amb el seu origen, presentant-se amb una forma realista o abstracta.

Aquestes dues actituds vers la concepció de la peça artística, que no les úniques, no es duen a terme de forma completament escindida, com acostuma a passar en general a la vida, de manera que —exceptuant casos radicals o fundacionals de pràctiques subversives, dels quals es manté superior el discurs únic— resulta habitual trobar exemples que fluctuen entre maneres de fer.

Tals exemples, per puntualitzar en quelcom fàctic i àmpliament conegut dins l'esfera artística, podrien ser, primerament, la peça *Splitting* de 1974, executada per l'arquitecte i, a la vegada —o a la contra—, artista Gordon Matta-Clark. *Splitting* consisteix en l'acció d'un tall vertical al mig d'una casa de Nova Jersey que havia estat designada per a ser enderrocada. A més a més del tall vertical, Matta-Clark fa un petit tall en biaix als fonaments que emergeixen de terra, traient la petita falca retallada. D'aquesta manera obre l'interior a través d'una escaletxa que s'engrandeix a mesura que s'eleva. La casa com a element

^[43] Perniola, M. (2016). *El arte expandido*. Casimiro, p. 39

^[44] Careri, F. (2021). *Walkscapes, el andar como práctica estética* (2a ed.). Gustavo Gili, p. 63

^[45] *Ibíd.*, p.62

^[46] Brea, J.L. (1991). *Las auras frías*. Anagrama, p. 66



Cuatro paredes (2021), Luz Broto. Imatge de etHALL.

Quan visitaves l'exposició *Cuatro paredes* de l'artista Luz Broto, et trobaves literalment això, quatre envans de pladur. En entrar des del carrer et rebia un espai de poc més de 20 m² que acabava abruptament amb la primera paret. Cap altra presència de l'activitat de l'artista es feia present en la galeria. Quan sorties d'aquesta diminuta nova sala i recorries l'exterior de la galeria, a través de les finestres laterals, anaves veient com aquella paret que et barrava el pas era acompanyada per tres altres parets que acabaven conformant cinc espais buits. En alguns d'aquests sí que s'hi podia accedir, hi ha una porta lateral de servei i una porta que dona al pati del darrere, però en altres no, només eren visibles a través d'«espiar» per les finestres. Uns espais que s'havien solidificat a partir del no-res, però que els tornava impenetrables i únicament estètics. Uns espais plenament artístics.

bàsic de la vida secular es veu afectada per una acció que l'aparta de la vida, el tall connecta l'interior i exterior d'una manera no mediada. La funció civilitzadora de la finestra desapareix i tots els elements entren al que ja és un exterior envoltat d'una carcassa. Com exposa Wigley en una conferència sobre Matta-Clark, Laurie Anderson, artista i coneguda de l'arquitecte, reflexiona sobre aquesta peça dient que “it wasn't a house but a single cut line. The two halves were elaborate, non functional buttresses —their purpose to reveal a line that changed everything”^[47]. Aquell objecte amb una utilitat definida i real és sublimat per una acció constructiva de l'espai buit, que encasella aquell original quotidià —original, però múltiple, la casa és quasi un producte fabricat en sèrie— en una bombolla artística que, a la vegada, no es deixa atrapar per la institució museística fàcilment, ja no només per l'escala de l'«artefacte», sinó pel simple fet que ja està posada data al calendari per la seva demolició en el moment de crear-la —motiu pel qual, també, se li permet a Matta-Clark executar l'acció—. Resten només per a ser museïtzats els registres de vídeo, foto i collage que fa el mateix artista, com un memento «artístic» de l'acció.

Un altre exemple —encara més destil·lat— podria ser el de *A Line Made by Walking* de Richard Long, documentada el 1967. Consistent en la foto d'una línia d'herba d'un camp xafada, dibuixant una recta que es dirigeix al fons de la imatge, on a l'horitzó es troben uns arbres, se'ns porta a creure —pel títol de l'obra— que aquell rastre ha estat deixat com a rastre de l'acció de caminar. Davant la lectura dels elements presents, Careri afirma que “el objeto escultórico se encuentra completamente ausente”^[48]. La realitat, però, va més enllà. El rastre

^[47] SCI-Arc Media Archive. (2017, octubre 4). *Mark Wigley: Anarchitecture 101.5--Cutting Matta-Clark* [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=zvrlCmo_Mnc

“no era una casa, sinó una simple línia tallada. Les dues meitats eren elaborats i afuncionals contraforts —l'únic propòsit era el de revelar una línia que ho canvià tot”(traducció de l'autor)

^[48] Careri, F. (2021). *Walkscapes, el andar como práctica estética* (2a ed.). Gustavo Gili, p. 17

no és més que una lleugera pista quasi arqueològica de l'acció. No tenim cap altra referència que l'allunyi d'una possible ficció. Aquella acció quotidiana, estetitzada en les formes —ja no només de presentació, sinó directament de producció— deixa com a rastre un buit que torna el gest innecessari i el residu del no-res en artístic. En un cert sentit, la imatge actua de forma totalment controlada per Long. Ell disposa totes les parts que la conformen, com la cimentació d'un patró temporal que s'allarga en la memòria artificial més enllà del que ho farà en la natural —en la qual hem de suposar que, com a màxim, transcorregut un cicle d'estacions haurà desaparegut amb l'herba nova, si no ho fa amb les següents pluges—.

(L'ESPAI I L'ART) INÚTIL

Tot i haver presentat alguns exemples de peces concretes que tenen com a capçal el joc amb l'espai en el punt anterior i, al principi, haver desglossat les idees relatives a l'espai construït, cal trobar el nexa que permetria apropiat-se de forma artística d'aquest objecte construït i diferenciat de l'escultura que juga d'una manera similar amb l'espai. Si es dona una ullada general a les concepcions que es presenten generalment sobre l'art, descobrim que una característica definitòria i compartida és l'«inútil». «Inútil» com a base sobre la qual construir. L'escriptor d'època victoriana Oscar Wilde ja ho diu el 1890: “L'art sempre és perfectament inútil”^[49]. Passant per l'artista Martí Anson, que ho relata com una mena de *vox populi* menys categòric:

Desde el ámbito arquitectónico, en que todos tenemos unos cánones entendidos de cómo funciona, hay una persona que lo utiliza de otra manera, con lo que podríamos entrar en el concepto de escultura. Pero tiene un problema, es útil [...] esto va en contra de la escultura, porque todo el mundo dice que la escultura sirve para verla o para disfrutarla, pero no tiene la utilidad que entendemos actualmente, «lo que es útil».^[50]

^[49] Wilde, O. (2008). *El retrat de Dorian Gray*. Quaderns Crema, p. 8

^[50] FiC. (2021, juliol 7). *Conversa-Xerrada entre l'artista Martí Anson i l'arquitecte Santiago de Molina* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=GNz7tD7PN90>

Perniola estableix una comparació entre una tesi sobre l'art del poeta i teòric Guillaume Apollinaire —sobre les virtuts de «puresa», «unitat» i «veritat» de l'art— i un projecte de la Saatchi Gallery, galeria artística de Londres, i conclou que “su «verdad» [el que eren peces d'art] se basaba en que eran productos inútiles, totalmente ajenos a cualquier uso instrumental. Si fuesen objetos con alguna función en la vida corriente sus creadores serían diseñadores, no artistas”^[51]. El comissari en cap del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC-UNAM de Mèxic, Cuauhtémoc Medina, quan se li demana una definició d'art, estableix una llista de negatius que descarten què no és art —o entra en el concepte de «Belles Arts»—:

El arte no es producción, el arte no es conocimiento, el arte no es política en sentido pleno, el arte es, en buena medida, una serie de prácticas que, o perdieron su uso y su función, o están ligeramente fuera de la lógica de uso y validación, también cognitiva.^[52]

Finalment, l'arquitecte Adolf Loos, citat per l'arquitecte Andrés Carretero, responia a la pregunta més concreta de si l'arquitectura estava relacionada amb l'art així:

Así, ¿la casa no tendría nada que ver con el arte y no debería colocarse la arquitectura entre las artes? Así es. Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte.^[53]

^[51] Perniola, M. (2016). *El arte expandido*. Casimiro, p. 13

^[52] Jato, P. (2016, abril 6). *Entrevista con Cuauhtémoc Medina* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=1ppe8Y6TP8M>

^[53] Carretero, A. (2021). *Imposibilidad de la arquitectura. Intervenciones puntuales y lecturas críticas*. CENDEAC, p. 76

Podríem arribar a discutir si els monuments esmentats serien més aviat escultures penetrables o si les seves grans dimensions són el que el porta a associar-les amb l'arquitectura, però, certament, un mausoleu o un arc de triomf poc servei com a «casa» farien. És una pregunta categòrica que queda delegada i oberta a teòrics i historiadors de l'art.

Queda clar, aleshores, que la peça d'art no té utilitat —material, la social o espiritual no es discuteix, no és utilitària—. Aquesta inutilitat esmentada està relegada al terreny de l'artificial, el constructe. En un àmbit «natural» aquesta relació d'utilitat i pensament d'ús no es dona, ja no perquè tot forma part d'un ecosistema complex que inclou el mòbil, l'immòbil i l'inert, sinó perquè quan ens qüestionem si, per exemple, una pedra és útil, ho fem extraient-la del seu context. És evident que una pedra per si sola no produeix, però allà no es troba isolada; l'artificial és l'acte d'extreure-la del seu medi, ja sigui física com físicament. L'historiador i teòric de l'art Nicolas Bourriaud descriu aquest afer al·legant que “no existen formas [Bourriaud usa «forma» com a nomenclatura per a l'aparició de la peça artística en un moment de relació entre ens, l'art apareix quan hi ha una reciprocitat] en la naturaleza, en estado salvaje, ya que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en el espesor de lo visible. Las formas se desarrollan unas a partir de otras”^[54]. És a dir, en la natura no hi ha individualitats que entrin en relació, sinó que tot és relació. Si tot és relació, l'inútil no existeix. L'inútil és el que queda exclòs de relació, l'inútil podria ser només el «turista» que no contribueix. Es deixa entendre, per tant, que totes aquestes consideracions queden relegades únicament a l'espai de la ciutat i la gran població. Seria altament discutible, encara que també constructe, si en un poble petit podrien entrar en l'àmbit d'aquestes apreciacions.

Un exemple paradigmàtic de la inutilitat de la peça artística és el ja esmentat *readymade*. André Breton, ideòleg del surrealisme i coetani

^[54] Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (2a ed.). Adriana Hidalgo editora, p. 22



Una exposició de debò (2021), Martí Anson. Imatge de FiC.

Durant el muntatge d'*Una exposició de debò*, amb l'artista Martí Anson, va quedar palesa a mesura que afegíem o movíem les construccions que anàvem fent, que articulàvem dos tipus diferents d'objectes. Per una banda, els objectes amb un ús i relació amb l'arquitectura prèvia clara i estructurada dins les possibilitats que concedeix la sala d'exposicions, com la pista de bàdminton o la porteria que vam construir. Espais i construccions perfectament utilitzables i que consideraven aquesta característica com a primordial a l'hora de decidir on i com es feien. Per l'altra, objectes que excedeixen els límits a què són enfrontats i, com a tal, queden inutilitzats, establint-se de forma permanent a l'àmbit de l'escultura. El gran trampolí o la rampa de salt d'esquí eren inútils no pels materials o la seva estabilitat, sinó perquè no cabien a la sala, i, per tant, van ser seccionats per mantenir el factor alçada, més important que el factor utilitari, com que era escultura, no era necessari que funcionessin com a tal.

de Duchamp, els descriu, segons esmenta Perniola, com a “un objeto común elevado a la dignidad de objeto de arte sólo por haber sido seleccionado por el artista” ^[55]. El fet comú de l'objecte designat com a *readymade* el deslliga, en principi, de factors purament estètics. Encara que en la tria és innegable que hi ha una qüestió de prioritats, aquestes, teòricament, no es veuen controlades per gustos estètics o intencions formals concretes. L'acte del *readymade* és l'exclusió. En ser objectes de consum, les peces concretes podrien reproduir-se —no a posteriori, encara que existeixen diverses còpies manuals de l'urinari, sense anar més enllà— apropiant-se de més d'un objecte de la mateixa cadena de producció, creant una producció contínua de *readymades*. Cal definir, però, que l'únic tret diferencial que escindeix l'objecte comú artístic de la resta d'objectes comuns amb la mateixa forma és l'ús. La designació per si sola no aconsegueix res, si l'objecte «X» encara es fa servir com a «X» cap etiqueta personal sobre l'estatus de la cosa el transforma. Podríem parlar de peces intermitents? L'ús que defineix l'objecte-art és el no-ús, que aquest es torni inútil, que perdi la funció. Les parets d'un museu exerceixen de barrera ideològica per tal de canviar la funció «utilitària» que percep la mirada en veure un objecte qualsevol en una de «ser observada». La distància entre dues persones conversant pot generar una habitació, la distància en la institució entre la persona i l'objecte pot generar una peça d'art. Sec o no a la cadira Barcelona del Pavelló Alemany? L'objecte expositiu manté distància.

Perniola descriu el procés d'*artistització* que segueix una «cosa» indefinida fins a entrar en consideració d'art negant la major, el concepte d'art en formalització corpòria:

No hay nada que sea arte en sí mismo. Llega a serlo gracias a un gran número de factores: el modo en que el autor entiende su propia actividad, el contexto diacrónico y sincrónico en que se sitúa, el trabajo de mediación hermenéutica al que está sometido, la recepción

^[55] Perniola, M. (2016). *El arte expandido*. Casimiro, p. 40



Espai d'en Pepe a Estructuras 3000 (2022), imatge de l'autor.

En Pepe «Palash» té un espai al taller d'*Estructuras 3000* on jo també tinc la taula de treball —on he fet les maquetes—. Parlant amb ell una tarda d'aquestes ^[12], em comenta que el seu treball amb objectes — encara que si és treball artístic o no queda en un espai ambivalent— s'inicia amb la troballa d'objectes que la gent ha desestimat. Aquests objectes en desús, tal com ho planteja, pel fet d'haver estat desestimats, perden la seva funció única i entren en un límb que els permet passar a ser qualsevol cosa. Un cop recollits, es porten al seu espai d'*Estructuras 3000* o bé al *cuarto de la entrada* —un espai que li han cedit a casa seva—, on es netegen i s'emmagatzemen, a l'espera de ser reubicats. En Pepe «Palash» prové del disseny, per tant, els objectes que tria tenen un punt d'intuïció i forma molt elevat i, majoritàriament, els agafa amb un interès de trobar-los alguna sortida o per un fi concret. Però, a vegades, el plaer de gestionar un magatzem se sobre imposa a les tasques de reubicació, redisseny o remodelacions escultòriques de les coses. És en aquest punt que, el que realment opera ja no és l'objecte en si, ja que no és productiu, sinó que el que es torna productiva és la decisió de si es mantenen en el magatzem o no. Un punt que confessa que li interessa, una confusió entre objecte i art.

^[12] P. Nerín, comunicació personal, 26 maig 2022

del público y la crítica, la manipulación a que lo someten los medios de comunicación, la conservación de lo hecho.

[56]

Totes aquestes activitats i processos, ni únics ni excloents, funcionen en paral·lel d'una assignació de valor simbòlic que l'emancipa del valor pràctic sota el qual apareixen qüestions de funcionalitat i especialització destinades a un consum. Al canviar el concepte al voltant de l'objecte a funcional, Perniola assegura que “la acción artística no podrá ser juzgada por su eficacia” ^[57], confirmant que no té una utilitat final puntuable. Cal preguntar si les obres d'art es poden valorar, però. Que no siguin efectives en una perspectiva de consum no implica que no puguin ser jutjades, com a mínim amb valors de bona o dolenta, valors segurament subjectius, però valors, al cap i a la fi.

Després de la concreció de la característica d'«inútil» com a transversal en les peces d'art, es pot tornar a reconduir i relacionar amb el subjecte de l'espai. Heidegger escriu que “la plástica [escultura en aquest cas] sería una corporeización de lugares” ^[58]. D'aquests llocs, aleshores, podríem extrapolar que el mateix espai es torna inútil. Potser en el procés de «corporització» o potser l'inútil el torna corpori. En casos com el ja esmentat Matta-Clark resulta evident que part del seu procés d'artistificació dels edificis passa per tornar-los afuncionals, un procés que d'alguna manera centra la pràctica de l'«anarquitectura» [nom amb el qual es referia a l'estudi de les possibilitats, qualitats i maneres de fer de l'arquitectura fora del marc normatiu, així com la pràctica artística concreta que realitzava amb els edificis i espais urbans concrets] en difuminar o complicar la relació —habitual— amb l'arquitectura. Com diu Wigley: “troubling of the clarity

^[56] Perniola, M. (2016). *El arte expandido*. Casimiro, p. 50

^[57] *Ibíd*, p. 83

^[58] Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder, p. 29

of architecture”^[59]. Un cop trencada la practicitat de l’ús de l’edifici —a base de talls i perforacions majoritàriament—, aquest, en la conjunció entre l’acció de l’artista i les resultants possibilitats d’ús de l’immoble, passa a esdevenir una peça emancipada de la quotidianitat que manté l’experiència de l’espectador a través de la visita, però que no permet una aproximació funcional.

Queda oberta la porta, doncs, a la possibilitat d’apropiació dels espais urbans inutilitzats per acció del disseny o l’ús que en fan els habitants. Espais neutres i buits enmig d’una xarxa de moviment i trànsit que es tornen corporis en el contrast amb els patrons d’esdeveniments marcats per les línies de diseg, marcant un clar contrast entre el residual i el productiu. Uns espais «altres» enmig d’un tot que els obvia. Resten allà, com a una mena de *readymades* en potència que, amb la qualitat d’inútil ja estancada en el seu propi ser, només els manca de ser assenyalats com a peça artística per a poder-ho esdevenir. L’espai inútil no és penetrat, manté distància i només és observat des de l’exterior per qui desmarqui la mirada de la línia habitual cap a ell i entri en una relació estètica amb aquella nova peça del no-res residual. Un fragment de la realitat que es comporta com si hagués estat museïtzat.

^[59] SCI-Arc Media Archive. (2017, octubre 4). *Mark Wigley: Anarchitecture 101.5--Cutting Matta-Clark* [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=zvrlCmo_Mnc

“tornant turbolenta la claredat de l’arquitectura” (traducció de l’autor)

L’ESPECTADOR, L’ESPAI I LA PEÇA

En establir les bases en les quals se centra la peça en les relacions entre usuaris i espai, l’objecte en si que es pugui arribar a presentar no buscaria actuar com a eina de reconfiguració total de la sala —entenem que es presenta dins una sala de la Facultat de Belles Arts de la UB—, ni com objecte disruptiu i inconnex amb allò que té al voltant. Com diu Bourriaud: “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente”^[60]. Més enllà de la peça concreta, existeix el seu entorn, i ja prèviament, una sèrie de factors reals que són els pilars que marquen la interacció de l’individu amb l’espai. L’edifici preexistent, la disposició de la sala, les seves formes, els punts d’entrada i sortida, els recorreguts que hi apareixen, els entrebancs arquitectònics... Tot aquest conjunt de realitats, en correlació amb les relacions establertes amb elles per qui hi interactuï, són el primer esglaó que assenta la base sobre la qual s’establirà la formalització de l’objecte a presentar.

El vincle que estableix la persona que utilitza l’espai no és únicament de trànsit. L’ús «tàctil» de la construcció, el que implica un moviment del cos en l’espai i com es percep aquest, està estretament lligat a una qüestió de costum que s’adquireix a través de la repetició del

^[60] Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (2a ed.). Adriana Hidalgo editora, p. 12

moviment travessant l'arquitectura. El transeünt aconsegueix crear uns patrons quasi instintius de com es recorre. Per una altra banda, també apareix la percepció visual del lloc que es recorre. La mirada que deambula per l'espai, en un moment de trànsit continu, acostuma a estar regida per l'espontaneïtat. A aquesta qüestió de la mirada Benjamin puntualitza que: “la percepció visual de la arquitectura suele ser, antes que atenta, accidental o casual” ^[61]. Aquesta concepció de la relació general amb l'espai és aplicable a una situació de moviment, d'espai transitori i canviant, més que en un lloc en el qual ens assentem, ja que, generalment, el contrast entre moviment mecànic i mirada distreta desapareix, així com la comprensió de l'espai des d'una perspectiva de possibilitats de desplaçament. La formalització antagònica que juxtaposa moviment i mirada es dona quan s'arriba a un punt de costum en què l'inconscient ja assimila com s'ha de moure el cos per cada indret concret, ja sigui per hàbit, de memòria, com per sobrecàrrega d'estímul en el moment de prendre les decisions sobre el recorregut —ja s'ha comentat anteriorment com un alt estrès causat pel constant moviment de la ciutat porta a un aïllament que causa que el subjecte acabi seguint la massa, que és qui li marca com ha de concebre i recórrer l'espai—.

Per tal de començar a desentrellar la ciutat i la relació que hi tenen els seus habitants, com diu Careri, cal ser partícip del moviment d'aquesta —que no seguir el ramat sense qüestionaments—:

es el cuerpo con la ciudad. No es posible conocer el espacio si no lo atravesamos con nuestro cuerpo, no es posible empezar a transformarlo in situ si no es partiendo nuevamente del cuerpo, de las relaciones que crea su presencia ^[62]

^[61] Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (7a ed.). Casimiro, p. 54-55

^[62] Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Gustavo Gili, p. 134

La presència de la persona que, amb el fet de travessar l'espai, el reconfigura mentalment creant noves connexions dins la quadrícula marcada pels patrons d'ús. La persona, amb l'acte de recórrer des d'una visió escèptica els espais de trànsit, pot arribar a entreveure els fragments dissonants de la ciutat, assenyalar-los, reinterpretar-los. Quan comença a recórrer l'urbs, reincident en les formes que pren aquesta —formes no només dels volums físics de l'arquitectura, sinó també les formes socials i humanes que hi són repercutides—, l'habitant sobreimposa els sentits al costum. El canvi d'actitud vers el moviment que du a terme la persona no necessàriament ha de ser voluntari i premeditat, és més, la suposició apunta al fet que majoritàriament no ho serà. La casualitat, l'imprevist i el trencament de l'hàbit són factors que entren en joc d'una manera potencialment molt elevada. Situacions inesperades que obliguen un individu a desmarcar-se del sentit usual del trajecte, accidents, sortides temporals de les línies preestablertes són factors que poden causar un trenc amb l'automatització causada per la rutina. És en aquest moment de crisi en què s'esquinça la regularitat normalitzada que qui s'ha vist apartat ha de refer l'esquema d'accions que duia a terme. La reconstitució de la normalitat, acceptar la situació dissonant com a fet fortuït inevitable, el que s'assimila com a part d'una normalitat A' dins una situació A, és la sortida fàcil. No només fàcil, sinó que podríem gosar dir —sense constància real, pura especulació— habitual. Una altra possibilitat que es planteja és que, un cop ocorreguda l'escissió del grup, el moment de replantejament dels moviments i maneres de recórrer l'espai desvetlli l'estructura subjacent del traç prèviament acceptat. Sennett descriu aquest moment de confrontació com el punt en què “el hábito sale a la luz de la conciencia: la conducta ha entrado en el campo de lo explícito, un campo en el que el actor es más consciente de sí mismo” ^[63].

Interrogada la composició general dels camins que pren la massa, l'individu escindit pot començar a diferenciar els punts de disconformitat

^[63] Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama, p. 227



Conversa entre Pep Agut i @marti_anson Entorn a l'exposició «ni crudo ni cocido» (2021). Imatge d'Estrany-de la Mota.

L'artista Pep Agut ^[93] ens comentava en un sopar, després d'una xerrada, que hi havia una diferència molt gran entre els conceptes de «producció» i «productivitat». «Producció» es referia al desenvolupament personal, d'idees, de coneixement, de pràctica, de transmissió, que causarien una millora en la persona que la practiqués o la rebés. És a dir, una millora personal i social gràcies a un avançar i compartir. «Productivitat», al contrari que l'anterior, vindria regida per valors de mercat i la cultura capitalista i se centraria en l'aplicació d'aquesta suposada millora constant a paràmetres econòmics. En aquest punt, el fet que una cosa fos bona o no, no vindria determinada per una millora de la vida, sinó per un augment econòmic. Segons aquesta lògica, per tal d'actuar en benefici de la societat, caldria dirigir els esforços cap a un augment de la producció, sense caure en el parany de la productivitat, que se centraria en punts concrets d'aquesta millora i els explotaria fins que deixessin de ser rendibles —que no necessaris o prescindibles—.

^[93] P. Agut, comunicació personal, 4 novembre 2021

entre el disseny planificador i els usuaris dels espais pretesos per a ells. Aquesta activitat entrarà dins l'embolcall de la percepció visual benjaminiana, ressorgint i submergint-se sobre la base d'una correlació de casualitats i moments d'observació distesa en els quals es podria donar la situació idònia per a l'apreciació d'un espai altre buit que s'ha vist desplaçat pels patrons dels usuaris. En trobar-se cara a cara amb el residu inútil de l'arquitectura, aquell potencial membre del conjunt *blasé* de Simmel «desperta» i reconnecta amb l'«aquí i ara», convertint-se en un potencial agent modificador d'aquell espai. Al moment de la presa de consciència, l'individu que observa pot actuar com a agent artístic, certificant per a si mateix l'espai inútil amb el qual interactua com a peça artística. Les característiques institucionals genèriques d'inutilitzat i mirat però no interactuat són reflectides en aquell espai, només manca la presència de la «cosa» artística que l'acredita com a tal.

La peça resultant de l'assenyalar es manté fora de la institució artística i de la seva mercantilització. La base i constitució de l'obra és experiencial, del lloc, de la mirada i de l'individu conscient. No només és *site specific*, és *site* en si mateix en un moment d'interactuació. Ja no es tracta, com en el mencionat cas de *Splitting*, que en un moment donat la peça es dissocia en l'element escultòric per una banda i, per l'altra, en una documentació en imatges que permet una lectura de l'obra des de la distància, així com oferir un producte susceptible de venda. La fotografia de la peça aquí es torna impossible. Indiferenciable de qualsevol altra imatge del lloc general on se situï l'espai inútil, aquest només es percep en el fet de deambular des d'una posició a la vegada interna i externa de la línia dels patrons que el conformen i tornen sòlid i immòbil. Encara que es digui de *Splitting* —en les paraules de l'escultor Jene Highstein, company de Matta-Clark—, com de moltes altres, que “the photograph puts

you in another relationship to it”^[64], la imatge directament no et posa en relació amb el moviment i l’espai. El fet relacional aïllat desemboca en cada situació particular esdevenint una peça individual de qui mira. Tenint en compte, però, que l’espai és preexistent i la idea d’aquest com a obra també, seria aquest el que, al ser assenyalat artísticament, convertiria en «artista» al que mira. L’anunciador és el *readymade* transformat per l’objecte amb el potencial artístic.

Aquesta peça que apareix és igual de volàtil que la situació que la crea. Si bé el patró que ha aïllat l’espai encara hi pot ser present, ens podem preguntar per la possibilitat d’entendre’n l’activació com a intermitent. Només apareix quan és mirat l’espai? Continua vivint en la consciència i mor amb l’oblit? Si es recorda de forma imaginària, però l’espai que la donava ha canviat, encara existeix?

El temps en què l’espai manté les característiques que l’han definit com a obra també és finit. Un canvi de costum, l’aparició de noves maneres de fer, complements que canviïn el trànsit humà, alteracions arquitectòniques diverses que poden fer que aquell patró enquistat en l’espai desaparegui o sigui substituït per un altre. En aquesta línia Pécoc es pregunta “cuando en una habitación dada se cambia de sitio la cama, ¿se puede decir que se cambia la habitación, o qué?”^[65].

Un cop interioritzada aquesta «habitació» i còpsada la situació que l’ha fet aparèixer i corporitzar-se, tornant-se físic i sòlid, potser ja és igual que canviï o desaparegui. Potser és més interessant continuar i buscar-ne una altra i, en aquest acte de mirar per trobar allò que és mirat, reconfigurar l’espai.

^[64] Highstein, J. (2015). Gordon Matta-Clark (A Remembrance). Dins P. Donoso (ed.), *Experience becomes the object* (p.132-138). Ediciones Polígrafa, p.136
“la fotografía t’hi relaciona d’una altra manera” (traducció de l’autor)

^[65] Pécoc, G. (2001). *Especies de espacios*. Montesinos, p. 48

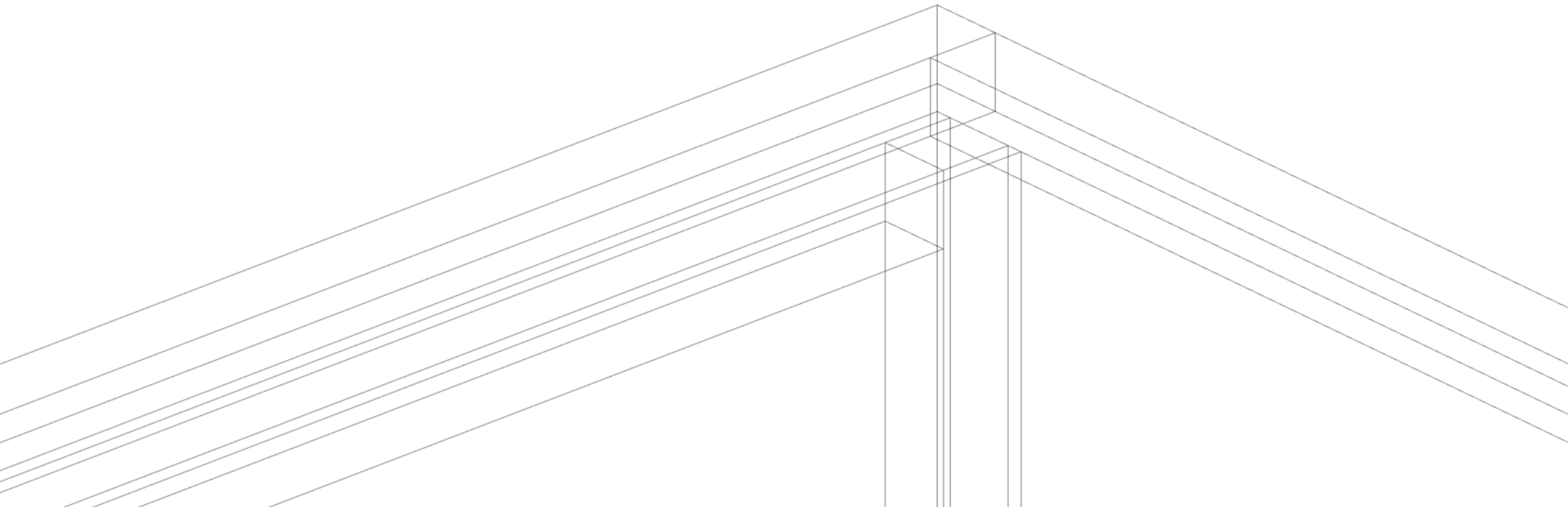
De un espacio inútil. En varias ocasiones he tratado de pensar en un apartamento donde hubiera una pieza inútil, absoluta y deliberadamente inútil. No se trataba de un trastero, no era una habitación suplementaria, ni un pasillo, ni un cuchitril, ni un recoveco. Habría sido un espacio sin función. No habría servido para nada, no habría remitido a nada.

A pesar de mis esfuerzos me fue imposible llevar a cabo este pensamiento, esta imagen, hasta el final. El mismo lenguaje, me parece, se reveló incapaz para describir esa nada, ese vacío,

cómo si sólo se pudiera hablar de lo que es pleno, útil y funcional. Un espacio sin función. No «sin función precisa», sino precisamente sin función; no pluri-funcional (esto todo el mundo lo sabe hacer), sino a-funcional. Evidentemente no habría sido un espacio destinado únicamente a «liberar» los otros (cuarto trastero, armario empotrado, guardarropa, estanterías, etc.) sino un espacio, repito, que no habría servido para nada.^[66]

^[66] Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Montesinos, p. 59-60

L'OBJECTE EN PROCÉS



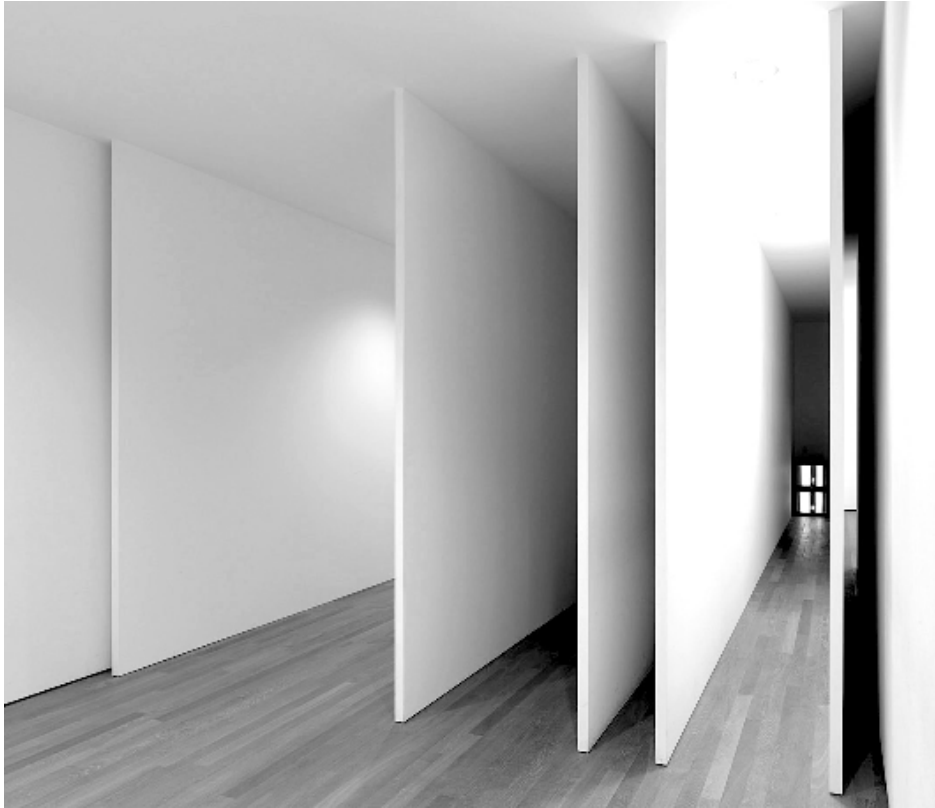
RELAT ESPECÍFIC DE L'OBJECTE

Un cop plantejat tot el desenvolupament teòric del treball s'havia de buscar una manera factible —i no contradictòria, o almenys en excés— de presentar algun objecte que sigui susceptible de fer-se entendre per si mateix.

A través del «joc» amb maquetes, un cop decidida la línia que seguiria, més o menys, la peça, s'inicia una investigació formal de l'espai de la sala per tal de decidir amb quin tipus, forma i disposició es concebia la construcció a presentar. La utilització de maquetes, contràriament al dibuix o al disseny per ordinador —ambdós també utilitzats, però en estadis més introductoris o conclusius— permetia una major amplitud de visualitzacions, moviment i posicions, sent altament senzill el canvi de disposicions dels elements que la conformen.

Començant per discernir els espais possiblement útils dels no útils, se selecciona el racó que queda reclòs rere una columna, una cantonada de difícil accés i fora de les grans ales de l'habitació. Amb la maqueta ja feta i triat el punt d'interès comença un estadi de prova i error a través de la utilització de diferents mòduls i peces bàsiques amb el qual se l'intenta ressaltar.

Ja des de bon inici d'aquest procés, encarada la tipologia de formalització que s'intentaria donar, es decideix emprar, per facilitat d'aconseguir-los, el baix cost i facilitat de manipulació, taulons d'aglomerat amb el mínim de manipulació possible i llistons de construcció. Tenint presents les mides d'aquests elements es manipulen les mencionades peces de cartró per tal de plantejar diverses sortides, que s'aniran descartant o redissenyant segons es vegi la factibilitat o adequació de cadascuna.



Corridor Installation [Nick Wilder Installation] (1970), Bruce Nauman.
Imatge d'Artforum.

Es pot apreciar en els muntatges de l'artista Bruce Nauman, quan construeix els famosos passadissos, que la majoria de les formalitzacions aconsegueixen una versemblança amb la resta de l'espai on es mostren. En aquest cas, els panells podrien haver sigut seccions d'una paret anterior molt més gruixuda de la que hi ha ara, al moment de la instal·lació, i que s'ha tallat per tal d'expandir-la en l'espai. Aquests estat crea una confusió a l'hora d'apreciar què és peça i què no. Si no has visitat mai l'espai on s'exposa, qualsevol d'aquells panells podria formar part de la sala original.

Un factor cap al qual s'intenta dirigir el disseny és que l'afegit que es construeixi no es desvetlli com un objecte excessivament escultòric. Es defugien —i si entren en consideració, es descarten ràpidament— presentacions recarregades o que hiperbolitzen la seva presència com a objecte forà i diferent. Tanmateix, també s'evita una excessiva presència dels mètodes de muntatge de l'afegit com a tret diferencial respecte a la sala preexistent. Considerant aquests elements es marquen unes pautes d'acabat de la peça: es pintarà de blanc, el mateix blanc de la sala; no mostrarà els travessers del muntatge ni s'exhibirà com a paret falsa en excés, es mostraran només cares planes; per aconseguir un punt de continuïtat amb la resta de parets originals s'hi afegirà un sòcol amb les mateixes mides que el de rajola de la sala.

A mesura que s'anaven escurçant les possibilitats de presentació de l'objecte, descartant les que excedien de les possibilitats físiques de muntatge o que resultarien en un pressupost massa elevat, es va definint una peça que es presenta, no com un gran factor de canvi de la utilització de la sala o de les seves possibilitats, sinó com un afegit que proporciona un nivell extra de lectura de l'espai. Aquesta addició a la forma de la sala, mantenint el leitmotiv de la formalització no escultòrica, permetrà un ús exterior, com si d'una paret més es tractés. Si s'utilitza com a sala d'exposicions aquell dia, la paret serà un espai més on penjar i presentar les obres dels companys de la Facultat. D'aquesta manera, sense interrompre en excés la configuració i ús de la sala i permetent-ne un ús real, l'afegit artificial retorna a l'ordre habitual de la sala com un fragment útil més d'aquesta.

L'únic joc que li resta, per tant, és el d'un trenc visual segons el punt de vista de la sala. La formalització triada com a final es presenta a la vegada com a paret nova o com a buit emmarcat que dirigeix la mirada. D'una paret de grans dimensions, com les d'una exposició a l'ús, es buida i es permet el pas a través d'ella, encarat el forat cap a la porta d'accés a l'espai, fins al punt de la sala que s'havia marcat com a epicentre de l'interès d'aquest treball. Un túnel perforat en la paret que marca el recorregut del cos o de la mirada fins a aquell inútil que ara és activament contemplat.



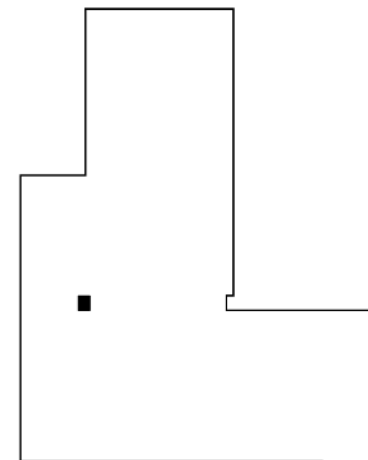
Redonda redonda (2022), Alberto Peral. Imatge de l'autor.

Fa poques setmanes vaig visitar l'exposició de l'escultor Alberto Peral a la Tecla Sala. Obviant qüestions d'opinió respecte a les peces, que no pertocuen ara, un punt de gran interès era l'esborrament de les línies que diferenciaven peces d'espai. La conjunció entre unes peces de caire minimalista, amb la disposició amb les que estrobaven, dins la sala, enganxades a les parets o dins les parets; sumat a la disposició d'aquestes parets i els forats que s'hi havien produït — per permetre el pas en algunes, per situar-hi peces en altres — creaven un estat de confusió respecte al què era obra i el què no. S'hi afegia el fet que les cartel·les no estaven disposades amb proximitat a cada peça corresponent, sinó que se situaven a terra, enganxades en una cantonada o a la vora de la sala a la qual feien referència. Els forats a les parets o les peces que travessaven feien complicada la lectura de cada una de les peces a partir de les cartel·les, havent-n'hi més de les que es mencionaven pels forats o no sabent ubicar alguna perforació o columna original de l'edifici en una etiqueta purament estructural o de peça.

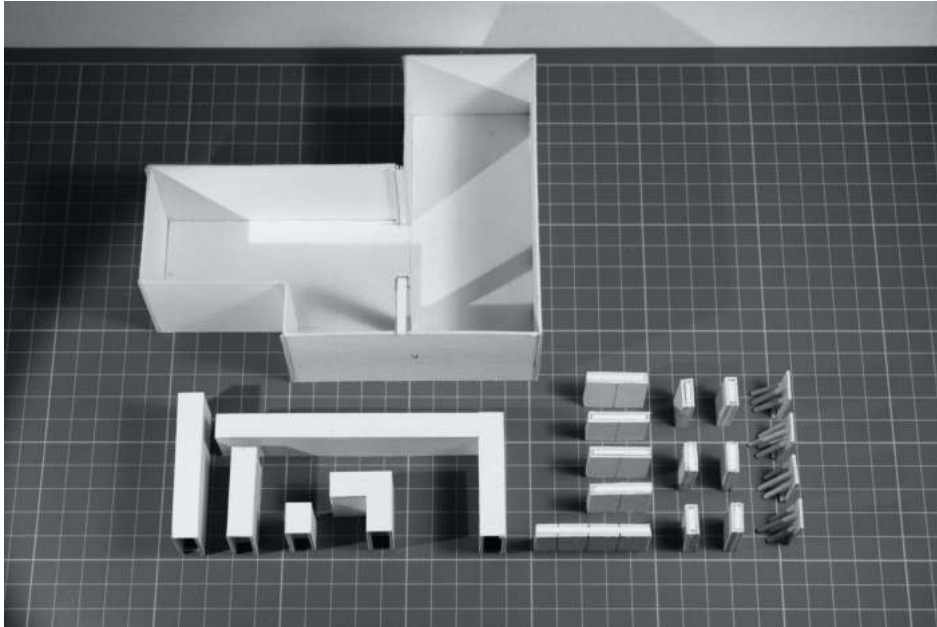
PROCÉS DE L'OBJECTE

En aquest apartat s'anirà mostrant el desenvolupament de la peça a través del registre de les possibilitats experimentades amb la maqueta al llarg del procés de decisió de la formalitat de l'objecte a presentar. Així mateix, un cop establerta la tipologia de l'objecte, també es mostraran apunts de les dimensions plantejades com a possibles, i pre-visualitzacions generades amb ordinador.

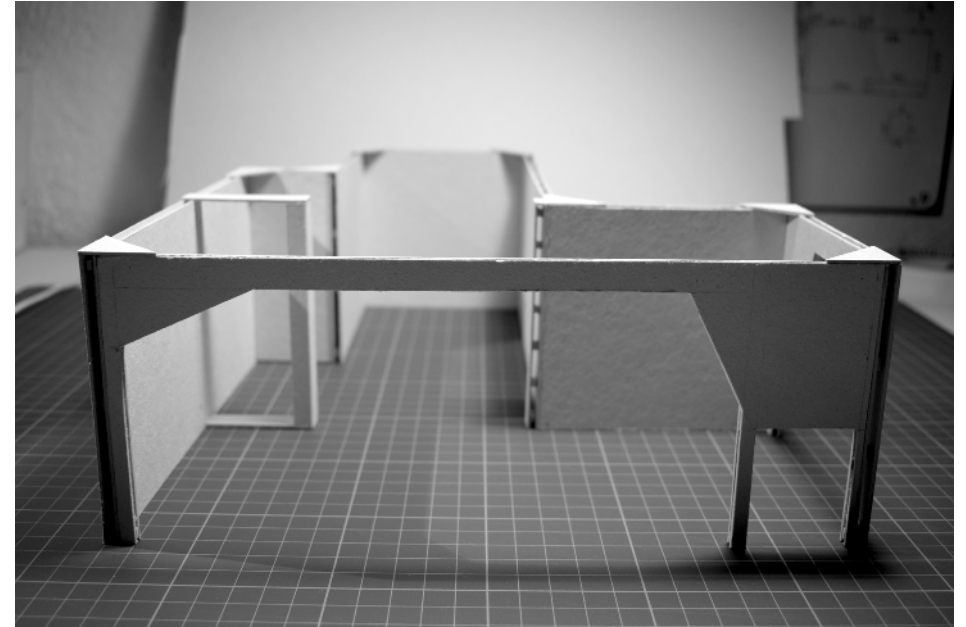
Aquest procés es va dur a terme a la vegada que la recerca i posterior plantejament escrit de l'apartat teòric.



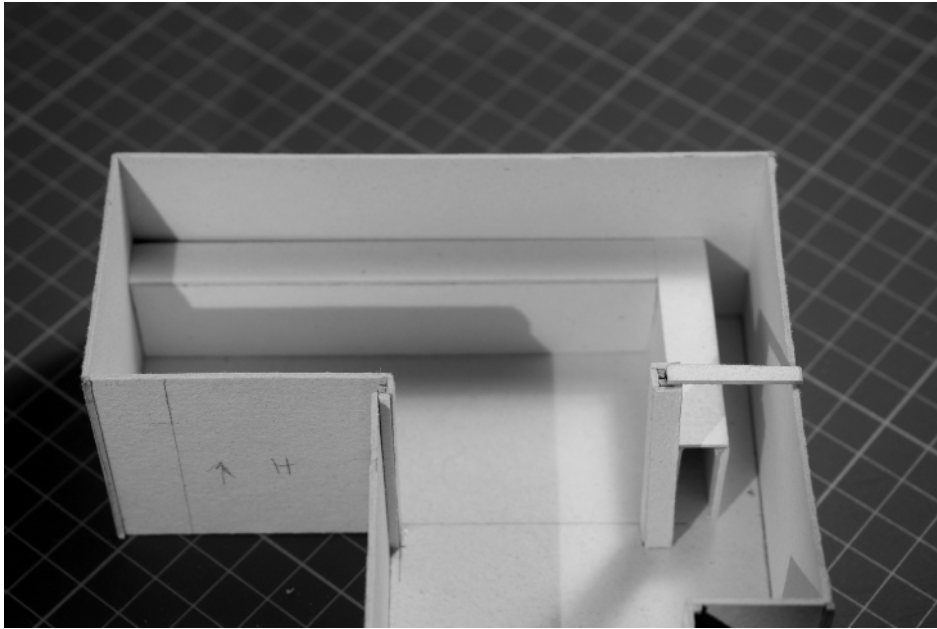
Plànol general de l'interior de la sala Àngel Ferrant de l'edifici principal de la Facultat de Belles Arts. El punt d'interès seleccionat és la zona que queda rere la columna al costat contrari de la porta d'accés.



Documentació de la primera maqueta a escala 1:100, juntament amb totes les peces que es van construir per experimentar amb els espais de la sala. Aquestes consisteixen en: cinc túnels/passadissos de diverses longituds, una paret de l'ample de l'espai entre les dues columnes de la sala, quatre parets de l'ample de dos plafons de mida industrial, sis parets de l'ample d'un plafó de mida industrial i quatre plafons de mida industrial suportats per potes recolzades en angle oblic.

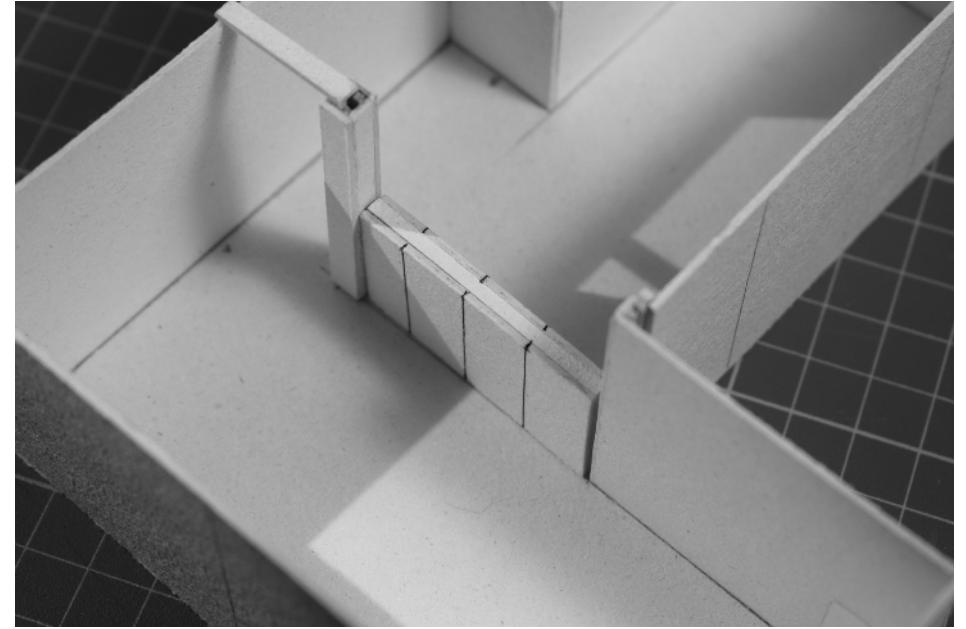
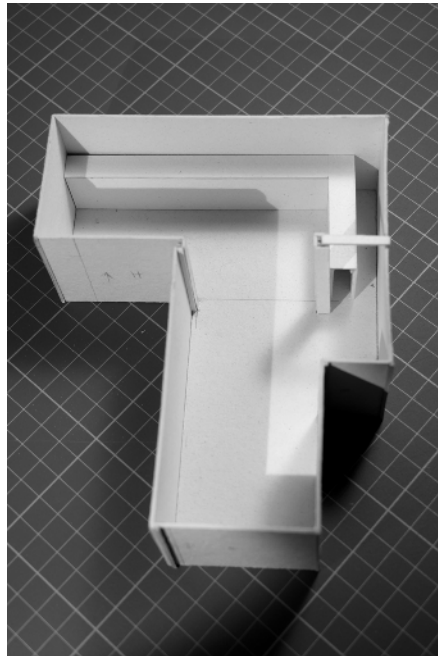


Per consell de Jekaterina Nikitina, companya del Treball de Final de Grau, es construeix una maqueta a escala 1:50 amb buits a les parets per tal de poder tenir una visió horitzontal de la sala i evitar errors de judici a causa del punt de vista zenital únic. Es planteja com a espai per provar l'adequació del passadís/túnel pensat com a objecte a presentar.



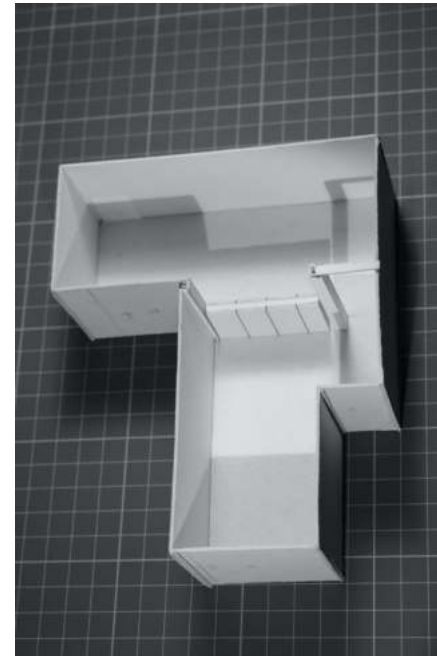
Maqueta 1

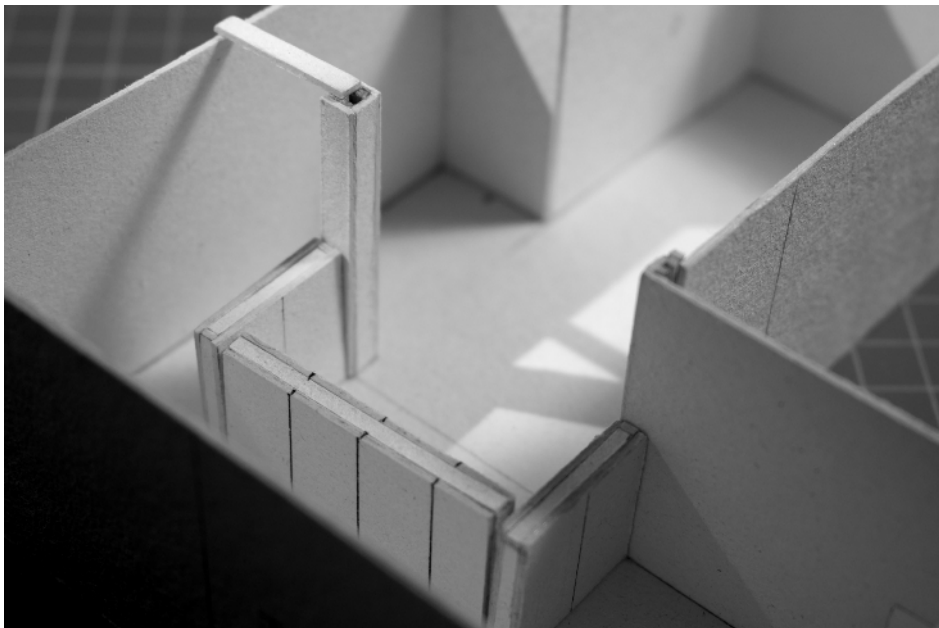
Túnel de la porta a la zona de darrere la columna. Pas obligat per la zona seleccionada. L'espai inútil passa a ser l'únic punt d'accés a la sala. Aquest plantejament deixa un espai inútil entre la sortida del túnel i la paret esquerra —quan s'entra a la sala—.



Maqueta 2

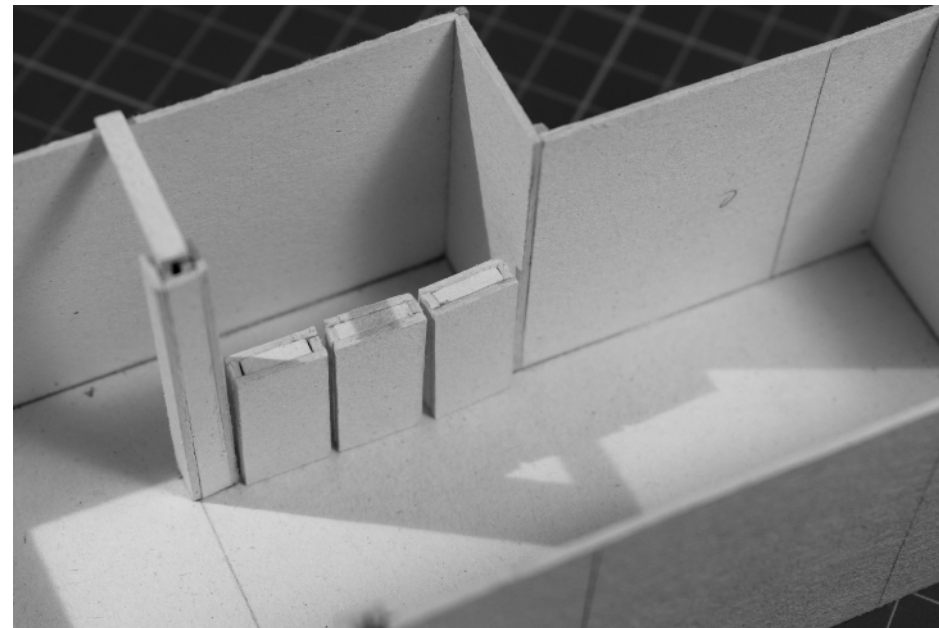
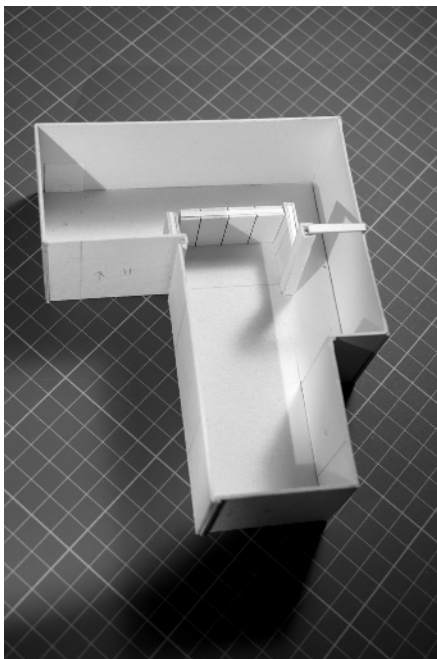
Partició de la sala en dues naus unint amb una paret les dues columnes. Desapareix el comportament escultòric i l'acció passa a ser totalment arquitectònica. S'adeqüen dos espais expositius diferenciats, facilitant l'ús de la sala, i l'espai inútil passa a ser un rebedor o avantsala de l'espai posterior.





Maqueta 3

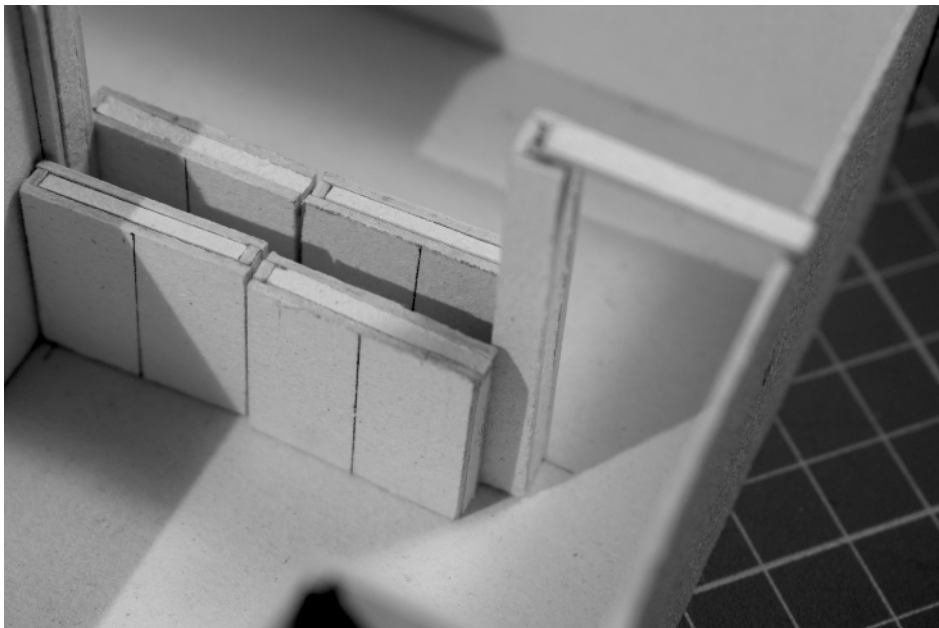
Perspectiva similar a la relatada anteriorment, però accentuant només una de les naus. Es manté un espai ampli de preparació i accés al despatx de la sala i es torna espai de pas l'espai inútil. Pot ser una disposició detonant per a l'aparició d'altres espais inútils.



Maqueta 4

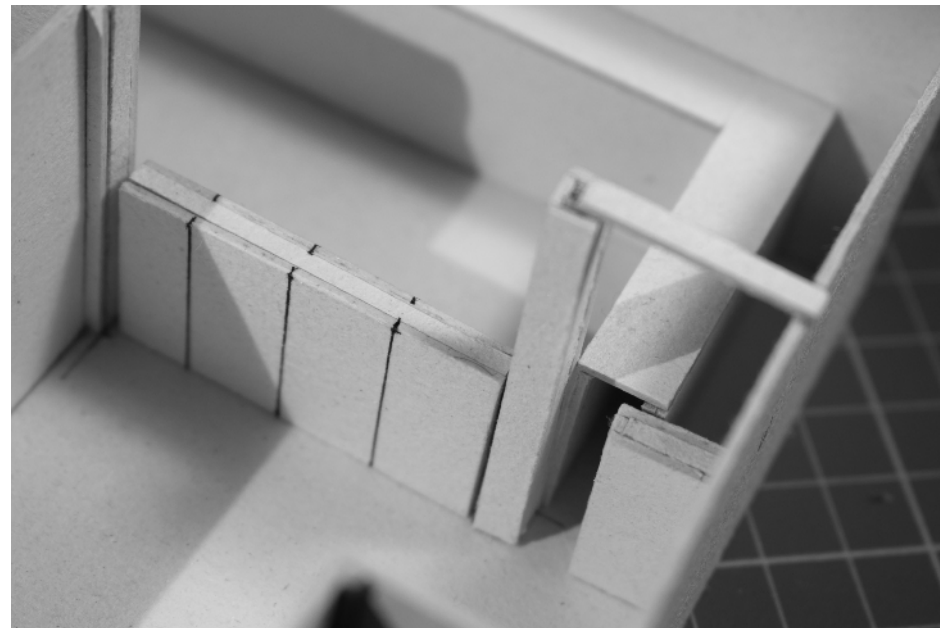
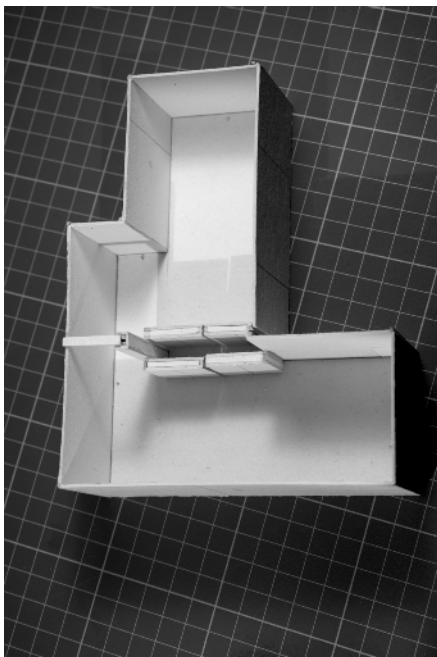
Aïllament de l'espai inútil de la sala. La paret el desplaça com a espai amagat, fet que convida a ser espiat. S'emfatitza la inutilitat de l'espai residual amb les parets blanques —com la resta de la sala—, però en una secció de l'estança sense il·luminació ni interès. Es fa palpable el no-res mentre s'afegeix paret hàbil a la zona d'exposicions.





Maqueta 5

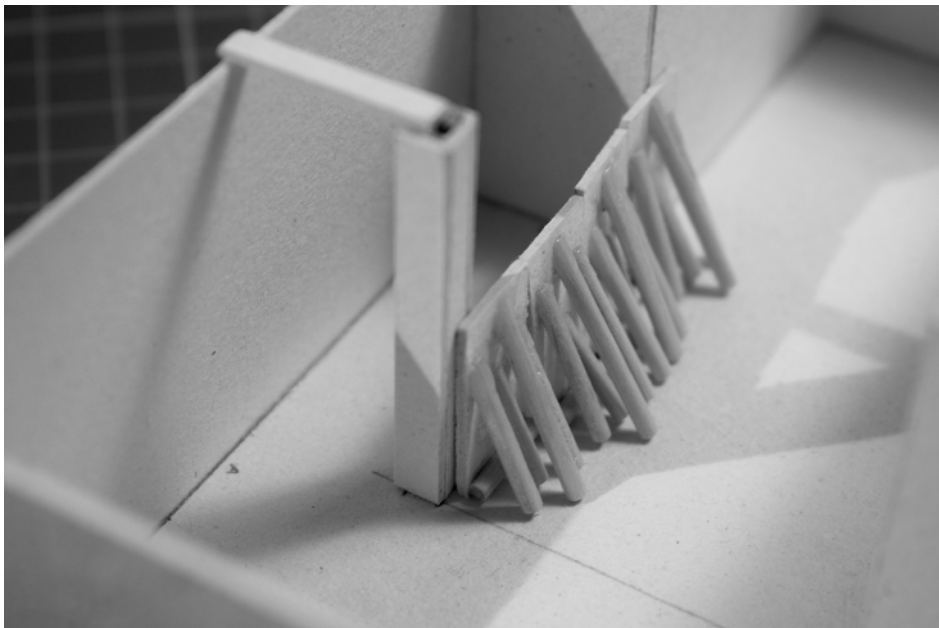
Partició de la sala amb la paret unint les columnes, però es fa evident la paret com a constructe. La paret, encara que hàbil, es torna explícita.



Maqueta 6

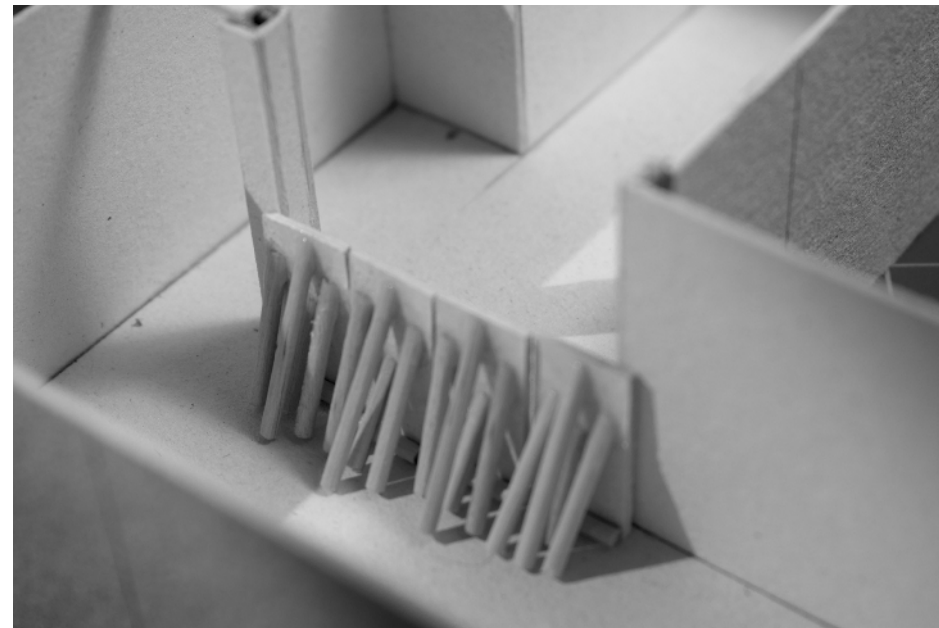
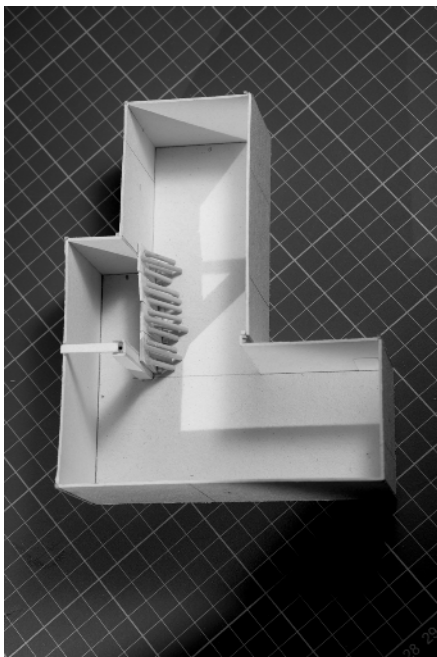
Combinació del túnel amb la partició de la sala unint les columnes. Se soluciona l'aparició de l'espai inútil provocat pel túnel a canvi de crear un espai inútil en la memòria dels usuaris de la sala. Tot l'espai desocupat per la paret i el túnel queda en un llimb escindit. Se'n pot tenir consciència, però no veure's.





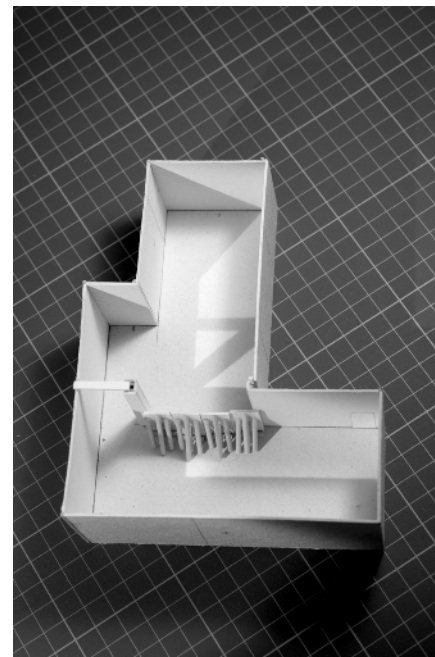
Maqueta 7

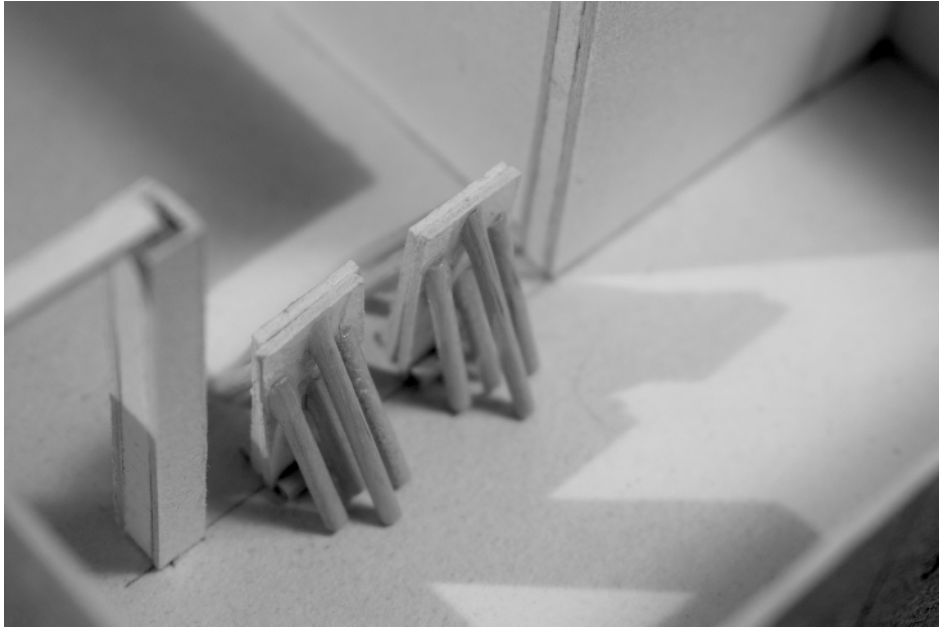
Continuació de la idea de tapiar parcialment l'espai inútil. La paret ara es mostra com a objecte escultòric que no permet interacció útil, mentre que l'interior de l'espai inútil s'acaba de forma polida i en blanc.



Maqueta 8

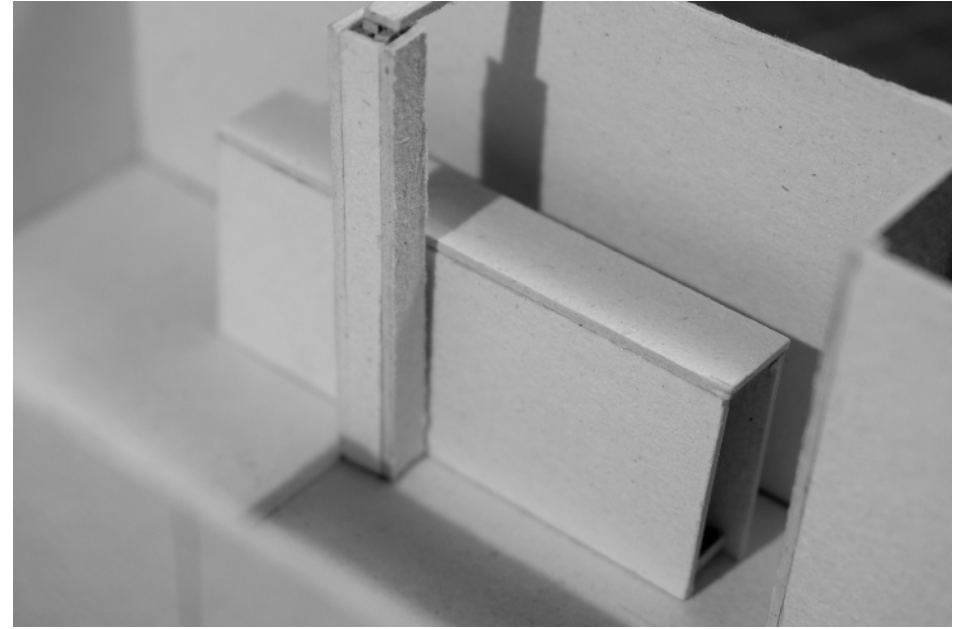
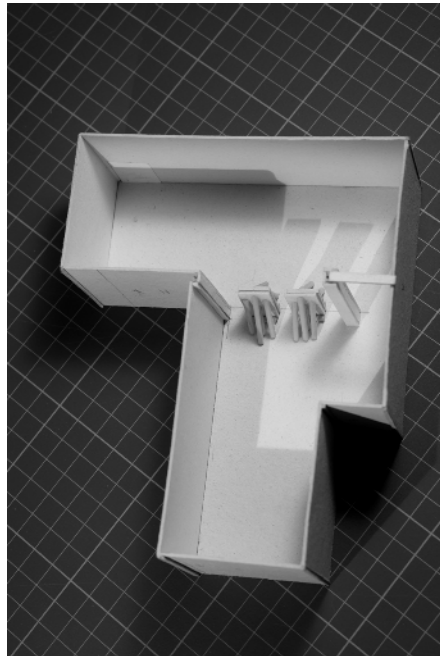
Retorn a la unió de les columnes. La paret es presenta de forma ambivalent, per una banda, és paret hàbil, per l'altra es reafirma com a escultòrica. Es dona importància a la nau posterior, mentre que l'anterior queda com a residu, com si es tractés de l'espai entre bambolines o d'un decorat.





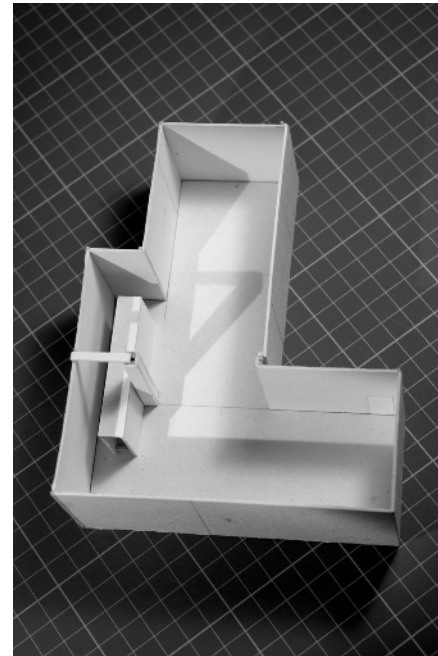
Maqueta 9

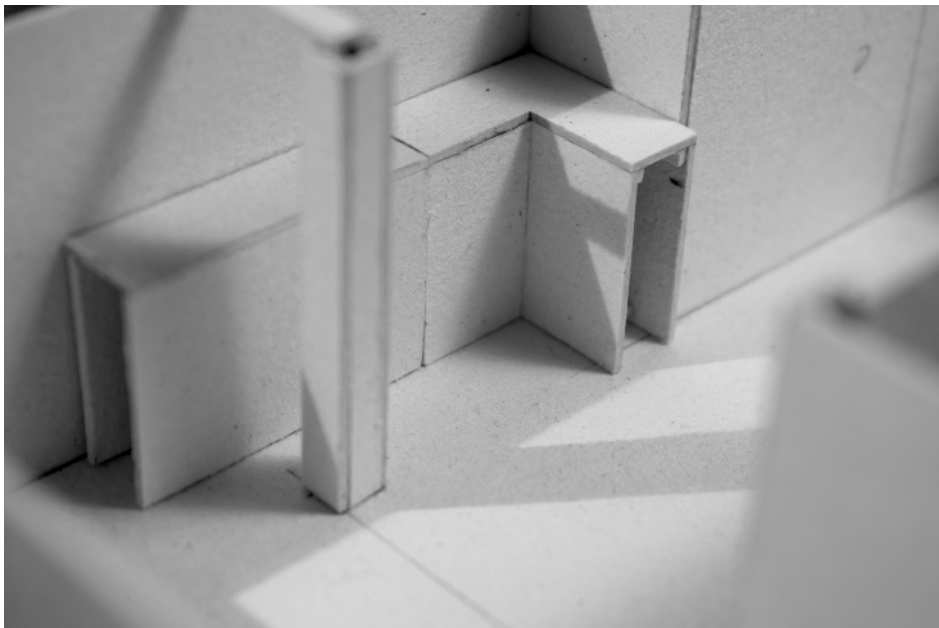
Representació de la unió de les columnes a partir de panells amb les potes a ambdós costats. La paret crea dos espais útils, però és inútil en si mateixa.



Maqueta 10

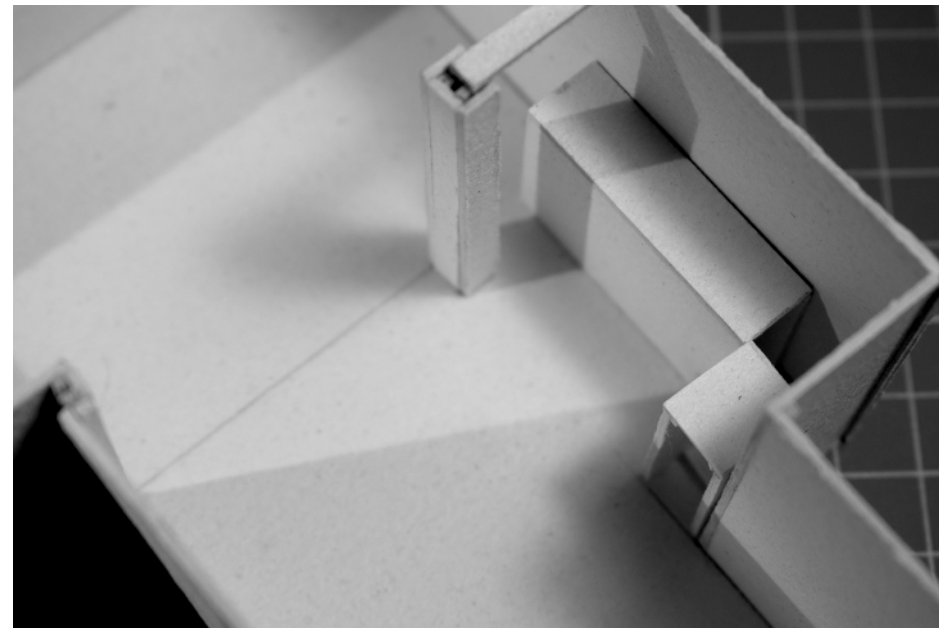
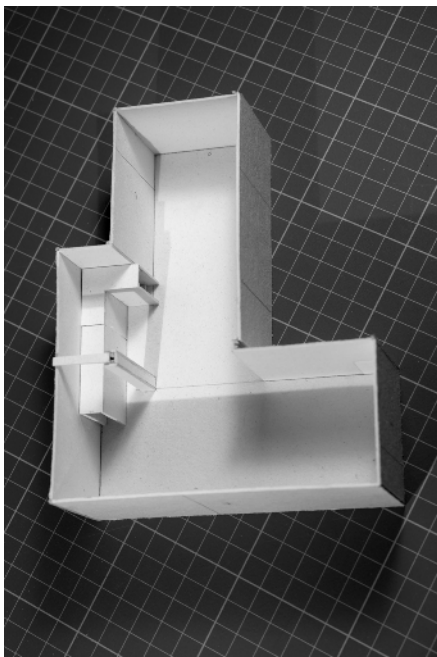
Adaptació del túnel per tal que marqui un recorregut dins l'espai inútil. Es manté un espai encara més inútil darrere el túnel.





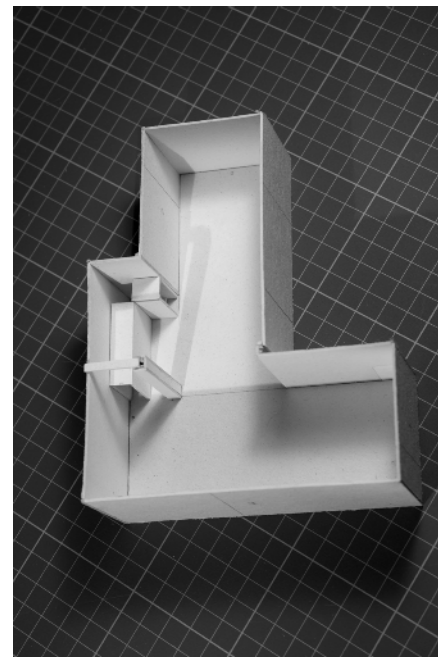
Maqueta 11

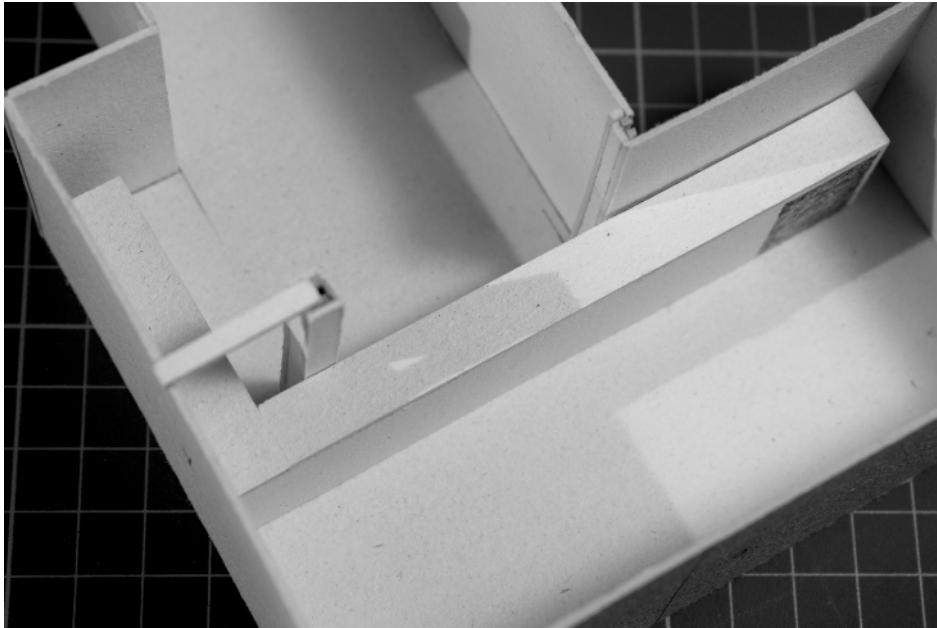
El túnel es converteix en una altra habitació aïllada de la sala. Ja no es marca un recorregut, sinó que es crea un espai «altre». Es-cindeix l'espai inútil de la resta de la sala, desconnectant-lo del seu context.



Maqueta 12

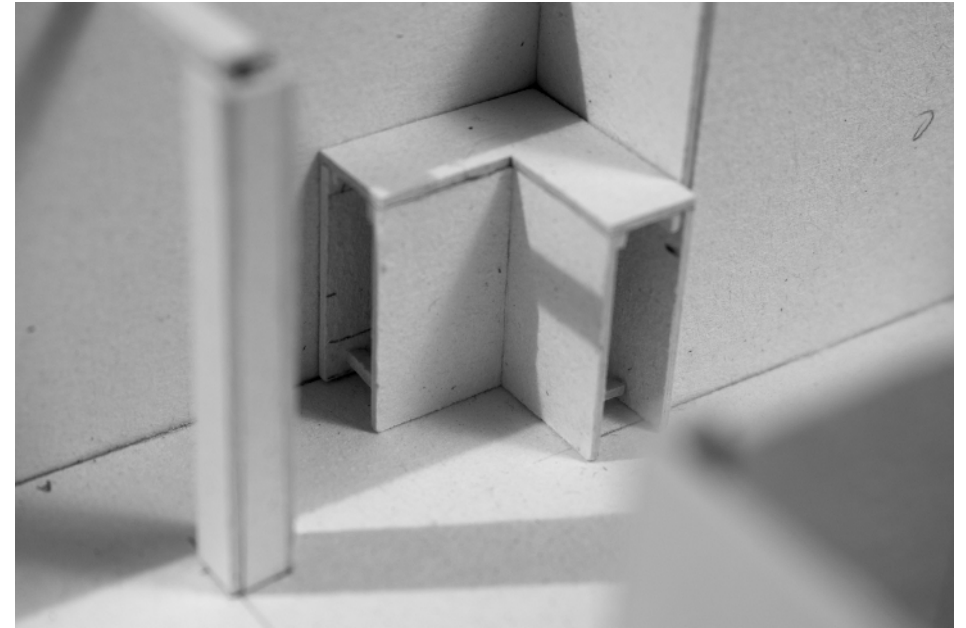
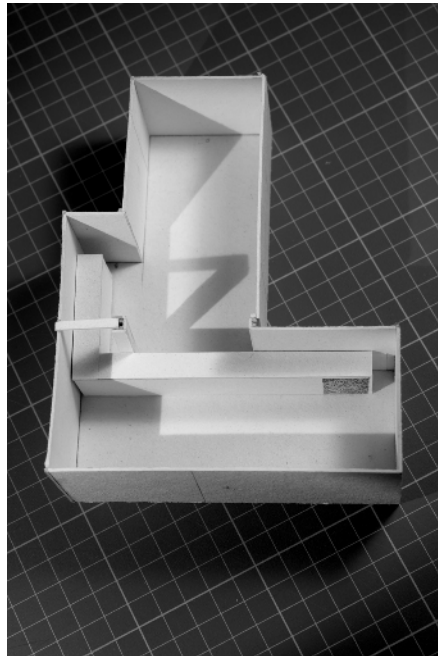
Per retornar l'espai inútil al context de la sala es treu la teulada de la cantonada. Ara els túnels són passadissos que porten a un espai amagat, però existent en les característiques formals de la sala, com si estigués amagat per una cortina sòlida.





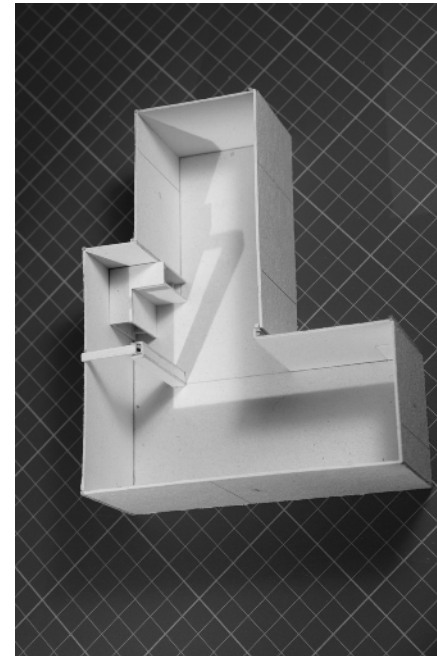
Maqueta 13

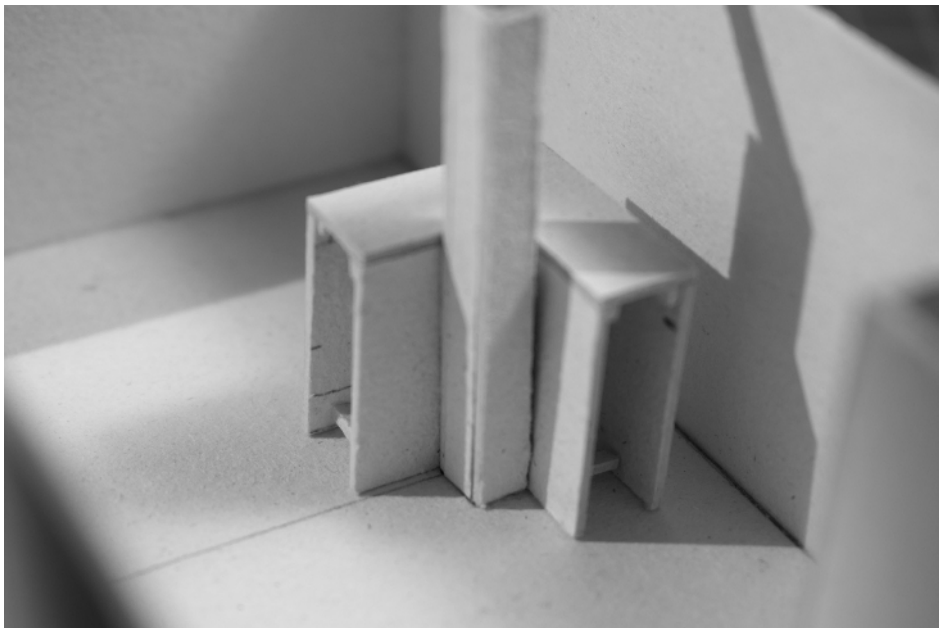
S'adapta la forma del túnel per tal d'enganxar-lo a les columnes, obligant a passar la sala al través i recórrer l'espai inútil per accedir a la nau posterior. La forma de la sala no es manté invisible, però demana un exercici d'imaginació per tal de relacionar els dos espais hàbils després de recorre'ls en forma de essa.



Maqueta 14

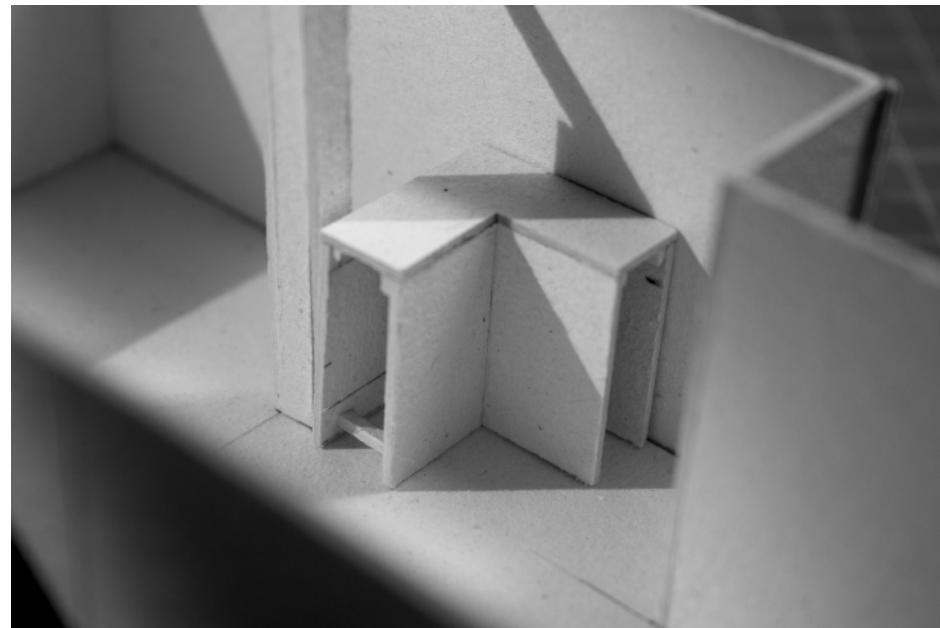
Túnel en forma de ela que aïlla la cantonada de la sala. Permet la visibilització de la sala a causa de la seva curta llargada, però el recorregut resta escindit de la sala.





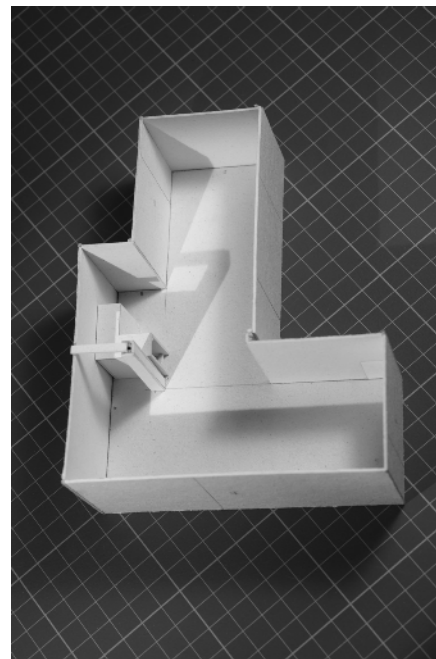
Maqueta 15

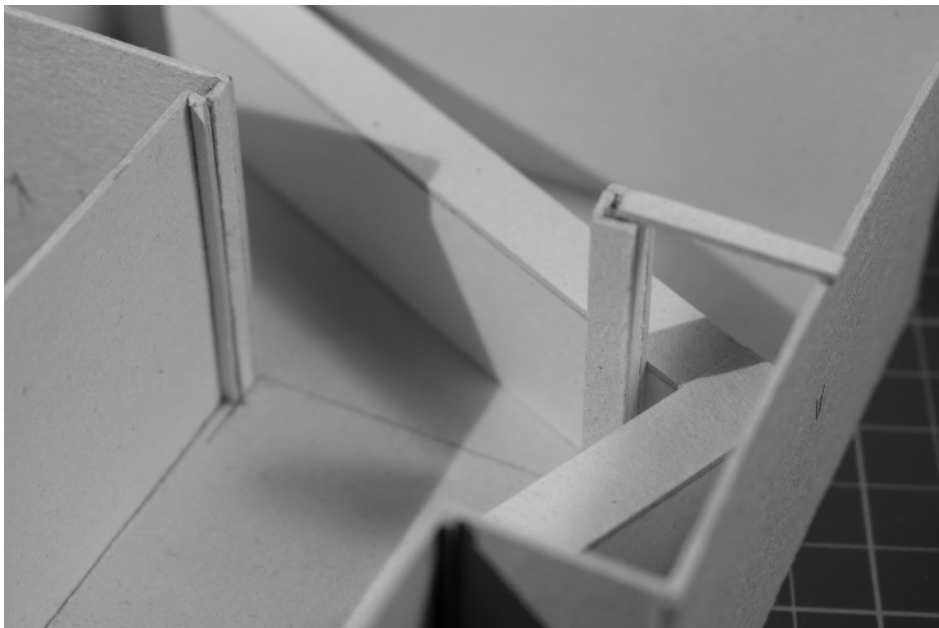
Reducció de la idea del túnel al llarg de les columnes per tal de resseguir-ne només una. Desemboca a l'espai inútil que queda alliberat i relacionat amb la sala. Crea un altre espai inútil entre túnel i paret.



Maqueta 16

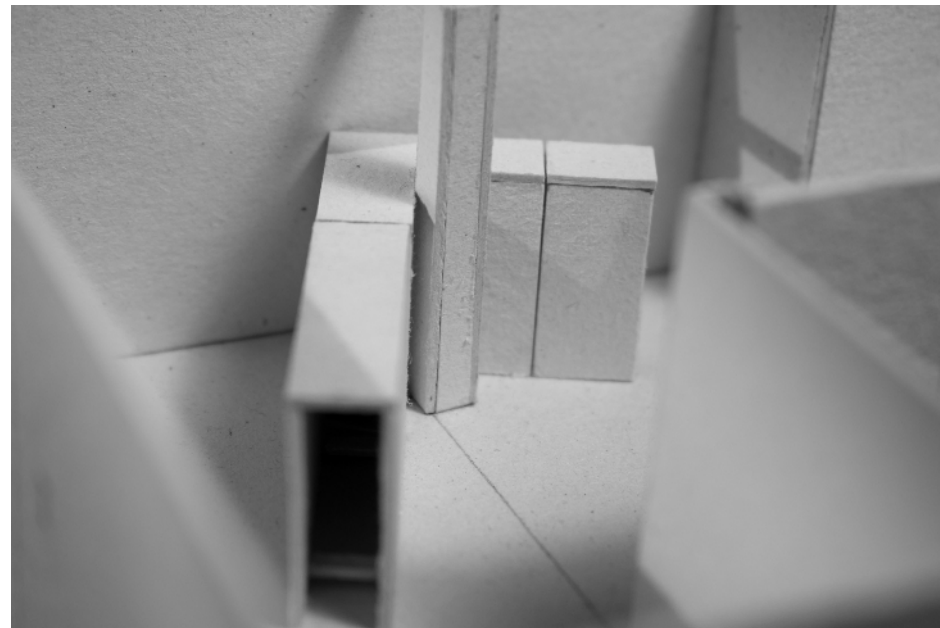
Resolució de l'espai inútil anterior traspasant el túnel a l'altre costat de la columna i enganxant-lo a la paret. Convida a entrar i posicionar-se en l'espai inútil des de dins d'aquest.





Maqueta 17

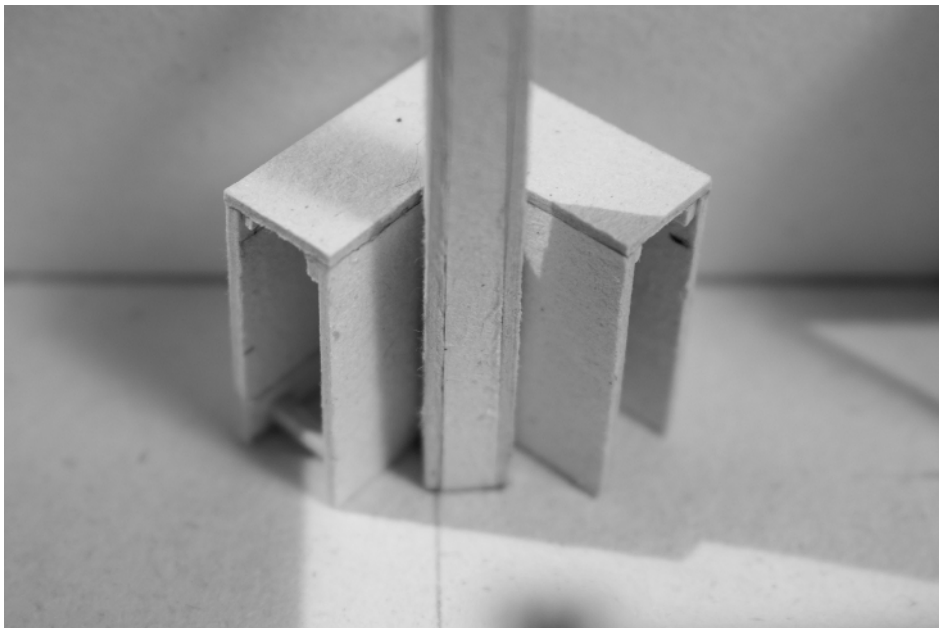
Reutilització del túnel llarg que s'escindeix de la geometria de la sala per evitar l'espai inútil original. Es presenta com a recorregut que actua, a la vegada, de barrera per penetrar en l'espai inútil. Descontextualitza l'espai de la sala a la vegada que conforma un nou espai inútil.



Maqueta 18

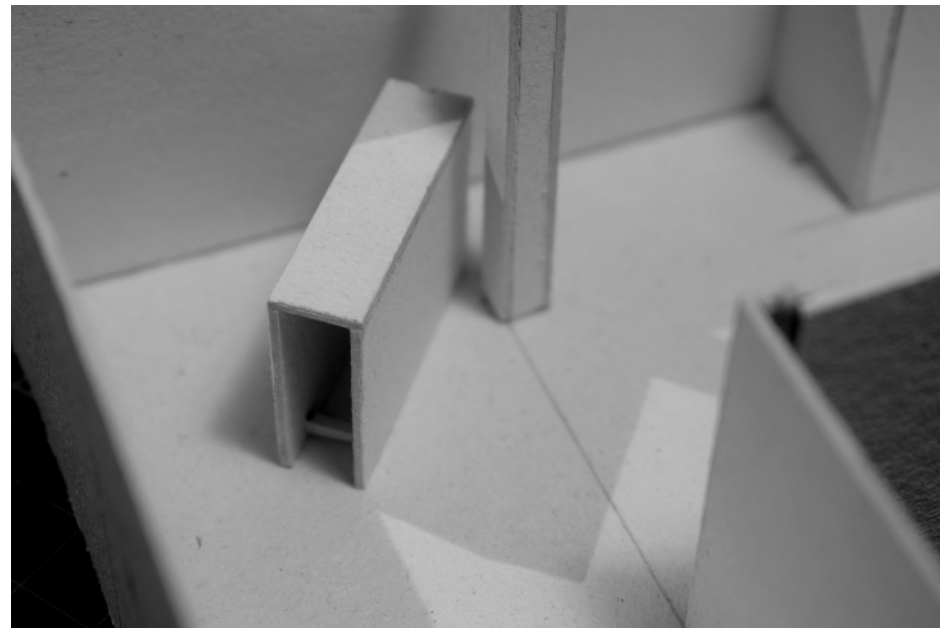
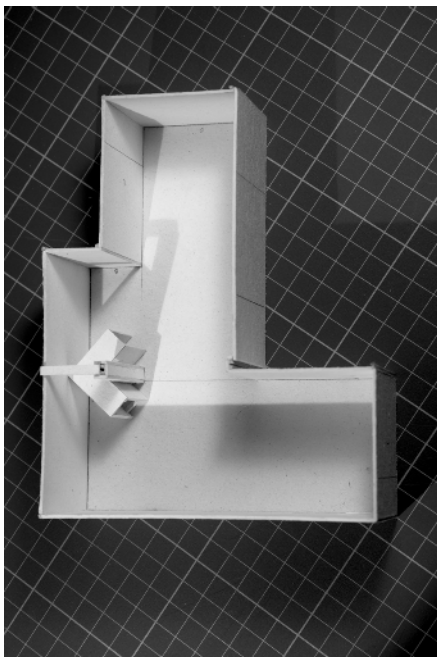
S'adapta el túnel anterior per abaratir costos monetaris i rebaixar el temps que porta construir-ho. Es presenta com una possible paret de la sala desplaçada per tal de permetre el pas a través d'ella. Dirigeix fora de l'espai inútil però no barra el pas ni al cos ni a la mirada.





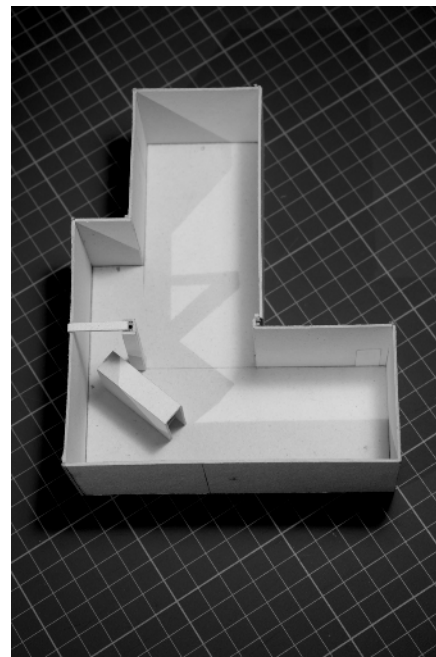
Maqueta 19

Reducció al mínim del túnel que distribueix el transeünt per la sala evitant l'espai inútil. Tant si s'hi aproxima des de la porta d'accés com del fons de la sala, la boca del túnel reclama no passar per l'espai inútil.



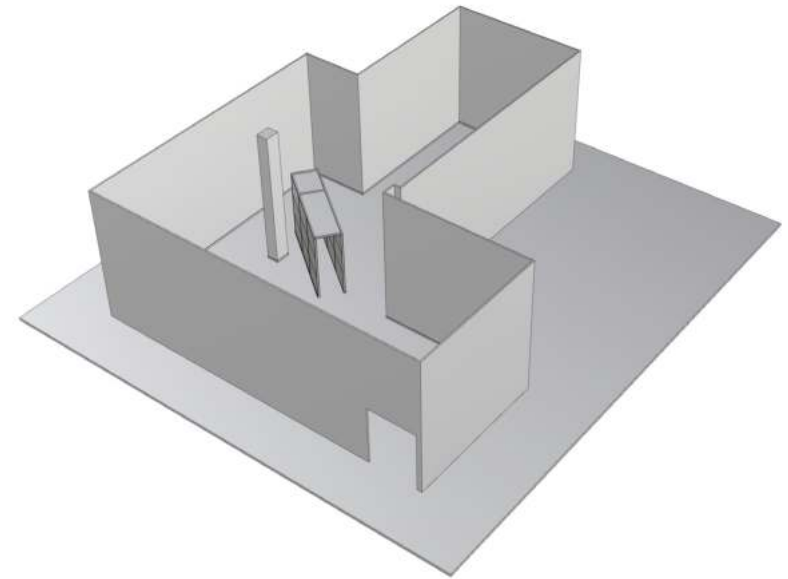
Maqueta 20

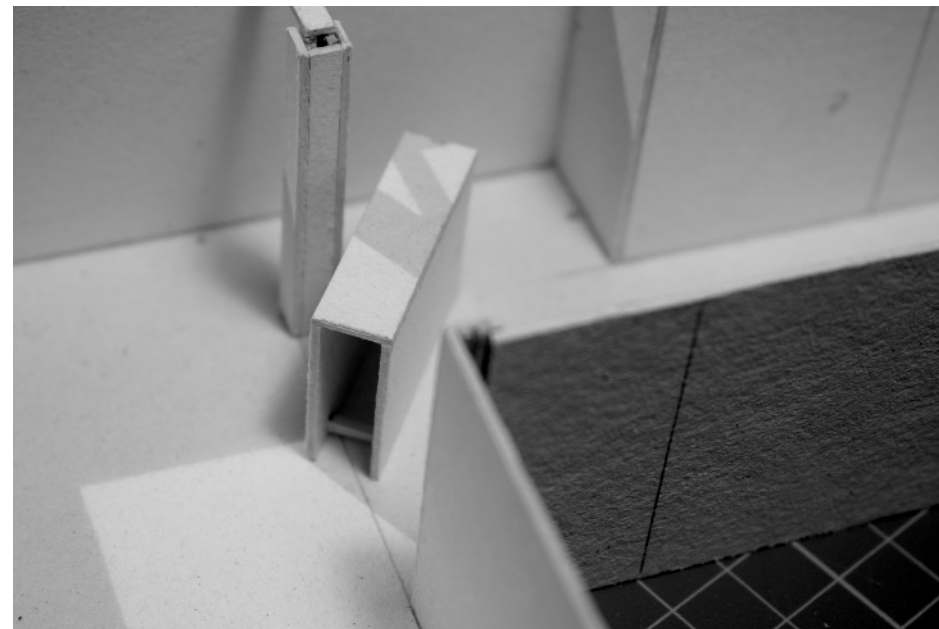
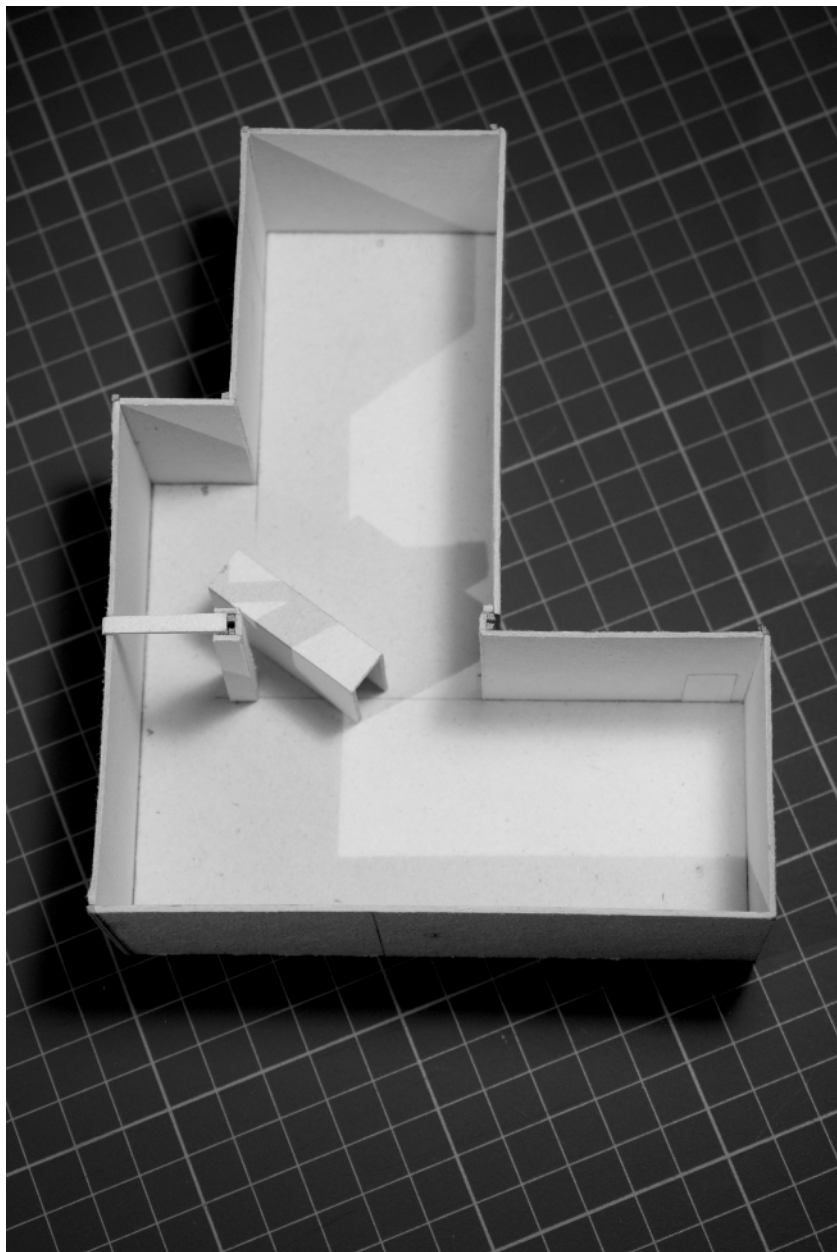
Posicionament rectilini del túnel. Amb aquesta posició retorna la idea de la paret desplaçada conformant un passadís o túnel dins seu. La paret pot ser hàbil i marca un recorregut des de o cap a l'espai inútil.



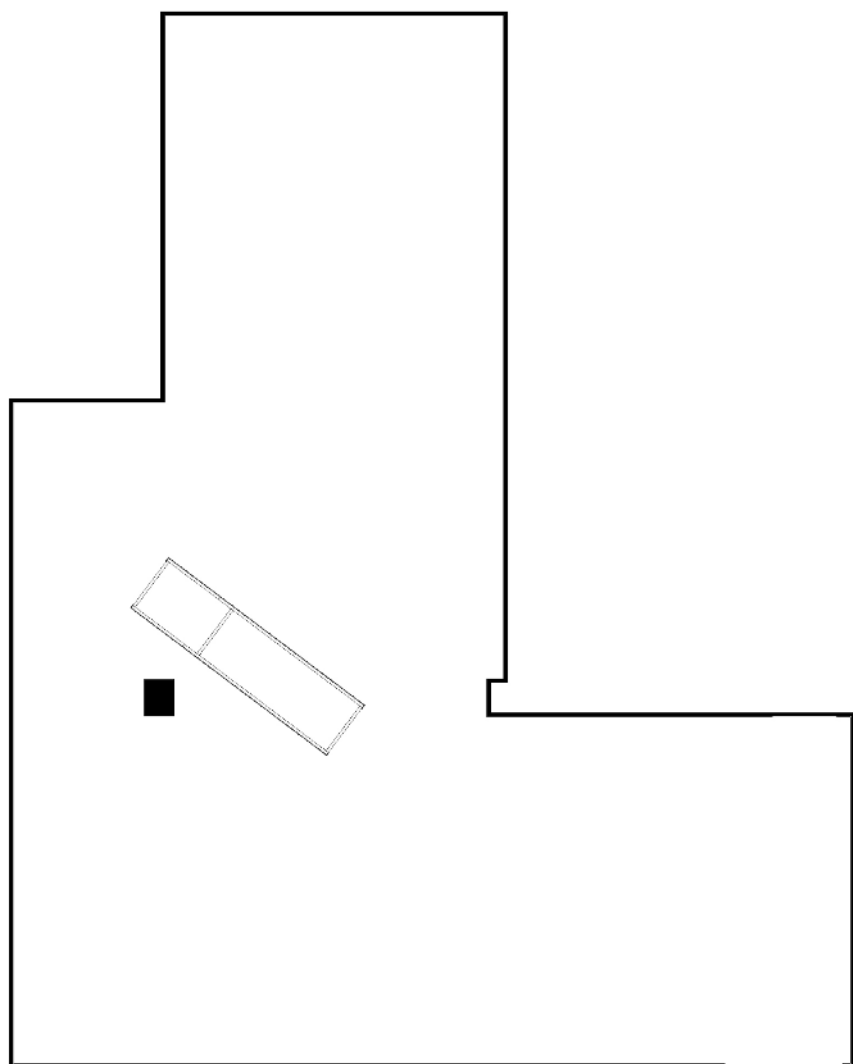
DESCRIPCIÓ TÈCNICA DE L'OBJECTE

En aquest apartat es mostrarà el desenvolupament tècnic de la peça a través d'apunts de posicionament, estructura i especificitats de l'objecte a construir.

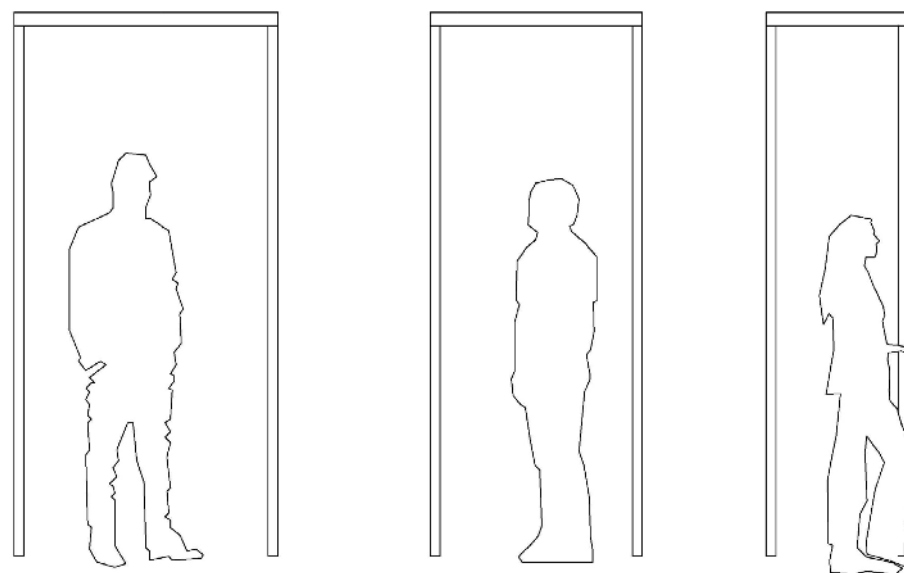




Es recol·loca el passadís fins a l'altre costat de la columna i s'en-cara una de les boques de manera que encaixi amb la porta d'ac-cés a la sala. La paret es torna un objecte hàbil i pertanyent a la sala, però es posiciona de manera discrepant amb l'ortogonalitat de les parets originals. La seva posició emmarca l'espai inútil quan s'entra per la porta i absorbeix l'espectador fins a posicionar-lo cara a cara amb el residu d'interès. Actua com un mirador i paret segons se l'observi des de dins o des de fora. Es tria com a opció final.



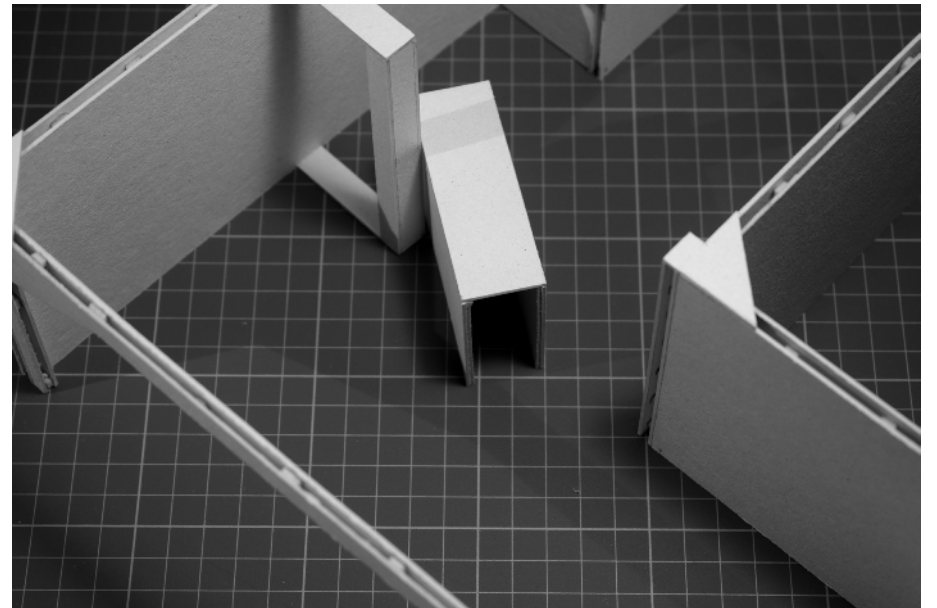
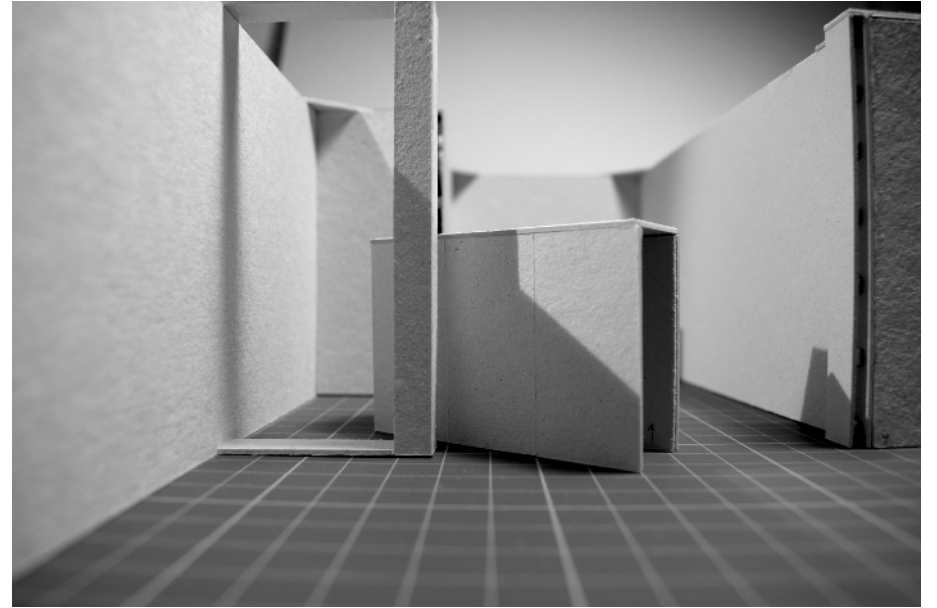
Plànol amb posició de la peça a la sala.

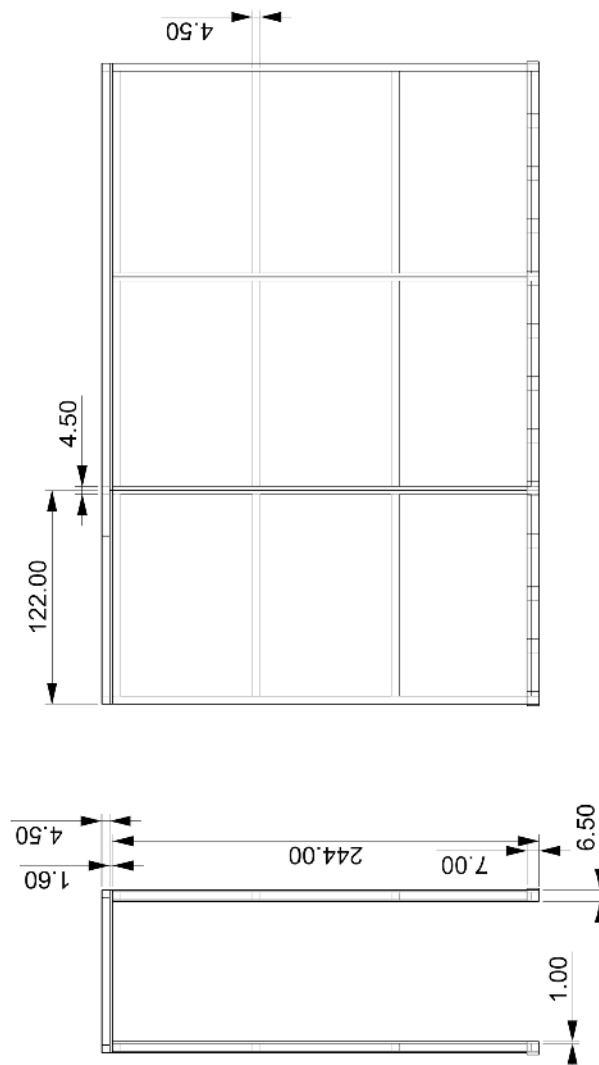
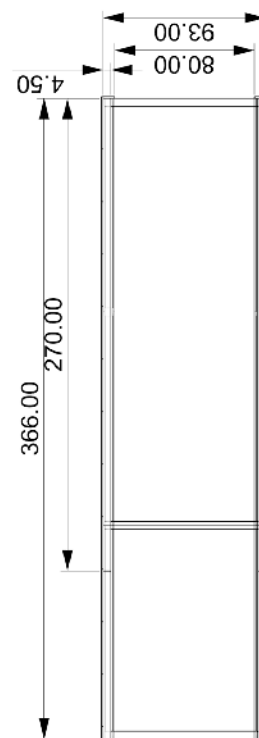
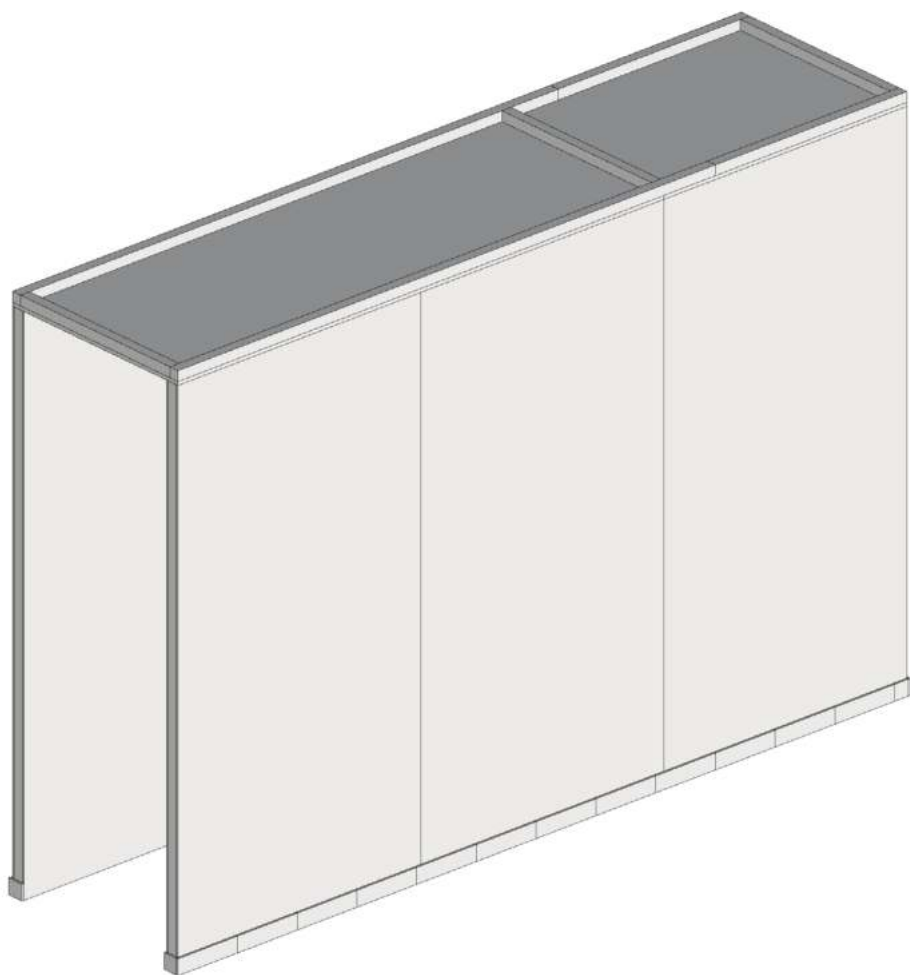


Talls frontals per estudiar quin ample és el més adequat per conformar el passadís. La idea inicial és la d'utilitzar l'ample complet del tauler de conglomerat — de dos-cents quaranta-quatre per cent vint-i-dos centímetres — per a reduir costos evitant talls a la fusteria. Aquesta opció, un cop plantejada en maqueta i visualitzada a l'ordinador, queda massa gran. Es fan proves amb el tauler tallat al llarg, reduint la mida del pas a quaranta-vuit centímetres, però es decideix que resulta incòmode i poc pràctica per passar. S'arriba al compromís de tallar els taulons superiors a un ample de vuitanta centímetres, oferint un ample de passadís de seixanta-set, el pas d'una porta estàndard.



Proves d'orientació del túnel i vista emmarcada des de la porta.





[la escultura] ostenta las mismas [dimensions] que cualquier otro objeto del mundo. De ahí que su lugar en el espacio de la representación no pueda ser nunca el mismo [...] la escultura, allí donde habla de tú a tú con los habitantes de ese espacio tridimensional que habilita lo real, tiene más asequible la puesta en cuestión que por excelencia define a nuestro tiempo. La del «otro» lugar, la del discurso, el de lo puro imaginario.^[67]

^[67] Brea, J.L. (1991). *Las auras frías*. Anagrama, p. 94-95

CONCLUSIONS



Encara que hi hagi una forta presència de teoria, estructurada de manera plenament cartesiana i seca amb una sobrietat elevada, el joc és el que ha regit realment el desenvolupament d'aquest treball. No només el joc de l'acadèmia, que també, sinó un joc molt més físic i despreocupat. Com si es tractés d'un joc de construcció, s'ha utilitzat la sala i el repertori d'opcions que anaven apareixent com a peces d'una joguina reglada que permetien relacionar-se amb l'espai a través d'unes normes preestablertes. El joc no era lliure, però l'encàrrec tampoc. El tauler venia donat: era la sala de presentacions. Les peces havien de complir els requisits que exigia la premissa teòrica. Algunes es van anar quedant enrere, altres van metamorfosar per adequar-se a noves expectatives o intencions.

Realment, la formalització concreta de les idees defensades anteriorment, encara que en aquest cas esdevingués un túnel, no té una aparença específica. En relacionar-se de forma directa amb l'arquitectura del voltant per tal d'establir-ne les característiques, dona peu a suposar que, en presentar-se en un espai diferent, la peça canviaria. Aquest fet resulta curiós, ja que per contrast, amb la majoria dels referents formals dels quals hi ha imatges en el text, això no passa.

Hi ha casos d'artistes que s'han comentat durant el temps en el qual s'ha desenvolupat aquest treball que actuen d'una manera molt més arrelada al lloc concret on es desenvolupa la peça, com seria el cas de Richard Venlet. El seu treball s'ha discutit àmpliament i, al final, no se l'ha inclòs —de forma inconscient— en els referents que defensen l'aproximació teòrica. Pot ser que tal situació s'hagi donat perquè, en alliberar-se de models que actuen de forma directa i constrenyida a l'espai de presentació, la peça ha pogut deslligar-se de la quadrícula regida per l'arquitectura que l'envolta.

Aquí apareix una gran contradicció: les bases en les quals s'assenyava aquest treball eren l'escultura i l'arquitectura. D'aquí partia tot. L'arquitectura, a més a més, ha sigut el nucli teòric de tot el desenvolupament, l'eix central que marcava la direcció de les idees. I al final es presenta una peça que fa cas omís de l'arquitectura. Per una banda es camufla, es maquilla com si ho fos, però per l'altra se situa on vol sense respectar el que ja era present. Defuig de l'escultura com a

registre visual i de l'arquitectura com a base espacial perquè el que interessa és l'espai en si. Un espai que, encara que pensat com a arquitectònic, se'n deslliga per acció de l'home i esdevé escultura a través d'un procés intel·lectual de reconsideració.

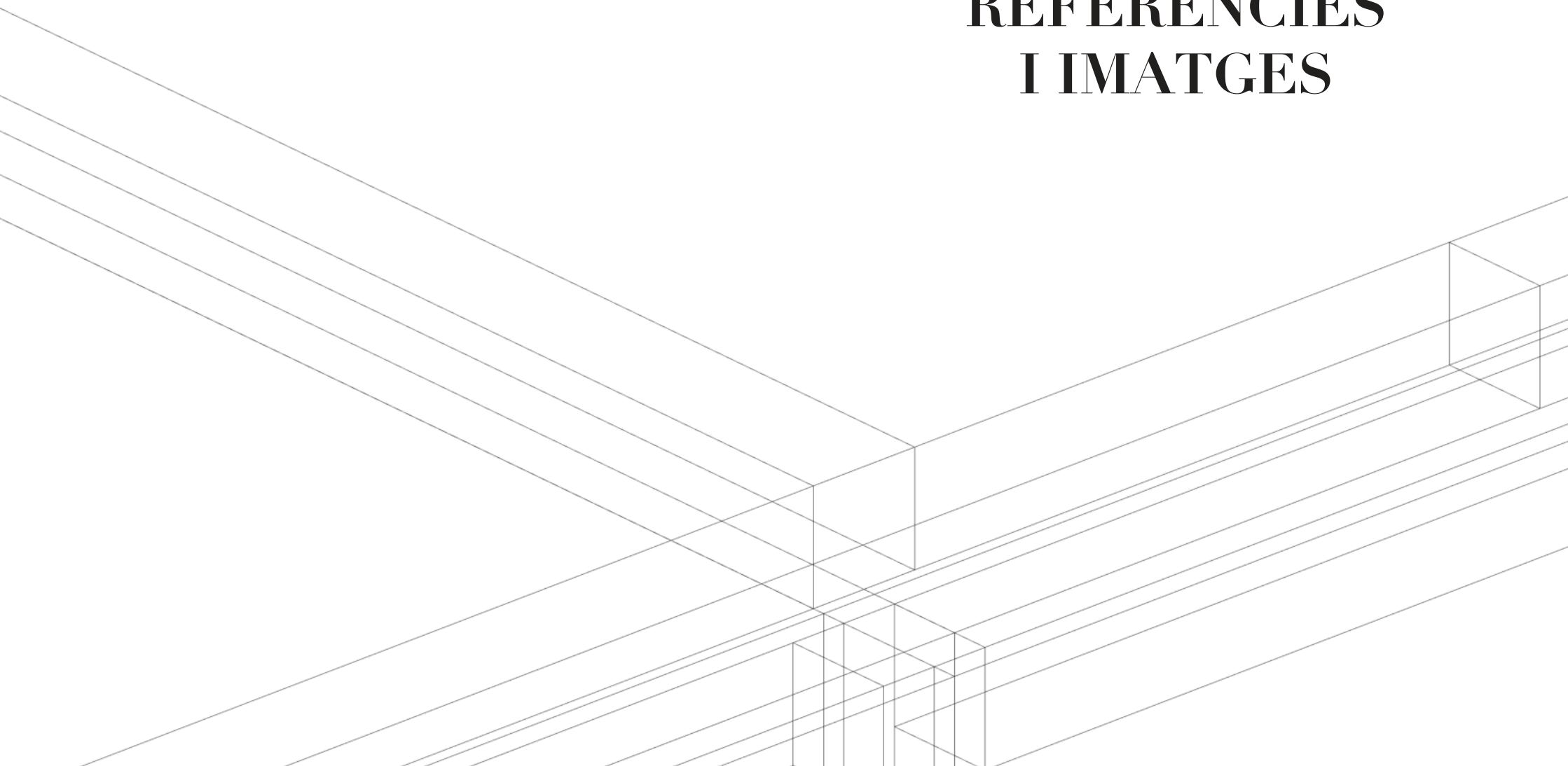
Tenint en compte l'esmentat anteriorment, es podria arribar a pensar que en la proposta de peça hi ha un excés de forma. Si l'arquitectura que l'envolta no importa, no es vol donar una resolució excessivament escultòrica i al final el que té rellevància és un espai que no té forma per si mateix, construir un túnel, pintar-lo, dissimular-lo, etc., semblen un conjunt de decisions exagerades. I ho són, però per necessitat. Necessitat de suplir la resposta fàcil, la presentació mínima. Si només es vol assenyalar, em puc quedar plantat a la sala i assenyalar l'espai amb el dit o posar una fletxa en algun lloc o alguna altra possibilitat. És per això que, un cop establert que l'acció no restaria en la sortida ràpida i fàcil, la resposta complicada s'intenta que es mantingui tan senzilla com sigui possible. Un túnel que marca un trajecte i que, encara que deslligat de l'arquitectura, la fa servir per no sobresortir desmesuradament.

Amb aquestes consideracions, un cop vist, el túnel es torna anecdòtic, una curiositat. Allò present que no s'esperava. Una intervenció que deixa enrere la lògica i l'estructura reglada de l'inici de la investigació per tal d'esdevenir un contrapunt poètic al fet que, en el fons, no s'ha fet res de nou.

Els referents, ni tan sols els més pròxims, no són actuals. Ni les discussions. Les conclusions segurament tampoc. I aquí recau el *quid* de tot plegat: no només l'espai que és assenyalat pel túnel o el túnel en si, aquest treball en tot el seu conjunt manifesta un cert punt d'inutilitat. Fet que el converteix en un espai, un objecte i un treball plenament artístic.

I en aquest punt ja no importa si funciona o no, un cop aconseguit fer l'espai artístic, que el fet d'assenyalar ho sigui, que el fet de fer ho sigui, m'allibera de preguntar-me si el que faig o faré ho és, ja que en el simple caminar i recórrer l'espai, la consciència ja ho assenyala com a artístic.

REFERÈNCIES I IMATGES



REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Alexander, C. (2019). *El modo atemporal de construir*. Pepitas.
- Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (7a ed.). Casimiro.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (2a ed.). Adriana Hidalgo editora.
- Brea, J.L. (1991). *Las auras frías*. Anagrama.
- Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Gustavo Gili.
- Careri, F. (2021). *Walkscapes, el andar como práctica estética* (2a ed.). Gustavo Gili.
- Carretero, A. (2021). *Imposibilidad de la arquitectura. Intervenciones puntuales y lecturas críticas*. CENDEAC.
- COAC Arquitectos. (2021, juny 17). *Homenatge a Enric Miralles, amb Beatriz Colomina i Mark Wigley* [Vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=GLTcuqYO6Sc>
- Cruz, B. (2018). De los no lugares al espacio basura: diseño de los espacios de globalización. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(2), 261-273.
<http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.56711>
- Fabra i Coats: Centre d'Art i Fàbrica de Creació. (2021, juliol 7). *Conversaxerrada entre l'artista Martí Anson i l'arquitecte Santiago de Molina* [Vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=GNz7tD7PN90>
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder.
- Highstein, J. (2015). Gordon Matta-Clark (A Remembrance). Dins P. Donoso (ed.), *Experience becomes the object* (p.132-138). Ediciones Polígrafa.
- Jato, P. (2016, abril 6). *Entrevista con Cuauhtémoc Medina* [Vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=1ppc8Y6TP8M>

- Legnaro, A. (2015). In Search of Place-ness: Non-Places in Late Modernity. Dins M. Gebauer, H. T. Nielsen, J. T. Schlosser & B. Sørensen (eds.) (2015). *Non-Place: Representing Placelessness in Literature, Media and Culture* (p.51-68). Aalborg Universitetsforlag
- Museo Oteiza. (2017, abril 3). *Oteiza explica su obra. Oteizak bere obra azaltzen du* [Vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHjE>
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Montesinos.
- Perniola, M. (2016). *El arte expandido*. Casimiro.
- SCI-Arc Media Archive. (2017, octubre 4). *Mark Wigley: Anarchitecture 101.5--Cutting Matta-Clark* [Vídeo].
https://www.youtube.com/watch?v=zvrlCmo_Mnc
- Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama.
- Simmel, G. (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, (45), 5-10. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.45/45.3.GeorgSimmel.pdf>
- Solà-Morales i Rubió, I. (1996). Terrain vague. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (212), 34-43.
- Tot Mataró. (2010, desembre 16). Josep Muñoz, arquitecte: És arquitecte amb despatx propi i ha rebut distincions. *El Tot Mataró i Maresme*.
<http://www.totmataro.cat/especials/perfils/item/19594-josep-munoz-arquitecte>
- Verschaffel, B. (2017). The interior as architectural principle. *Palgrave Communications*, (3), 1-8.
<http://dx.doi.org/10.1057/palcomms.2017.38>
- Wilde, O. (2008). *El retrat de Dorian Gray*. Quaderns Crema.

PROCEDÈNCIA DE LES IMATGES

- Artforum. (2018). *Ken Okiishi on the art of Bruce Nauman* [Imatge digital]. Recuperat 17 de maig 2022 de <https://www.artforum.com/print/201808/on-the-art-of-bruce-nauman-76747>
- Estrany-de la Mota [@estranydelamotaartadvisors]. (4 novembre, 2021). *Conversa entre Pep Agut i @marti_anson Entorn a l'exposició << ni crudo ni cocido >> Conversación entre Pep Agut y @marti_anson* [Imatge digital]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CV2g8xcDf5e/>
- etHALL. (2021). *Luz Broto Cuatro paredes* [Imatge digital]. Recuperat 31 de desembre 2021 de <https://ethall.weebly.com/luz-broto-expo.html>
- Fabra i Coats: Centre d'Art i Fàbrica de Creació. (2021). *Una exposició de debò* [Imatge digital]. Recuperat 29 de desembre 2021 de <https://www.barcelona.cat/fabraicoats/centredart/ca/content/una-exposici%C3%B3-de-deb%C3%B2>
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (2019). *Charlotte Posenenske: Work in Progress [Reportatge fotogràfic exposició]* [Imatge digital]. Recuperat 17 de maig 2022 de <https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigar/arxiu/fons-historic-macba/charlotte-posenenske-work-progress-reportatge>
- Tate. *144 Magnesium Square: 1969* [Imatge digital]. Recuperat 2 de gener 2022 de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767>
- Frieze. (8 gener, 2019). *Rachel Whiteread's Uncanny Monument 'House'* [Imatge digital]. Recuperat 17 de maig 2022 de <https://www.frieze.com/article/rachel-whitereads-uncanny-monument-house>

