

## LA FRAGILIDAD DEL REFUGIO. ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A PARADIGMAS DE HABITABILIDAD AMENAZADA DURANTE EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX Y EN LOS PRIMEROS AÑOS DE NUESTRO SIGLO

*Alberto Elicio FLORES GALÁN*

### **Resumen**

El texto analiza ejemplos de obras de arte fechadas en los últimos treinta años, realizadas con soportes y medios diversos y firmadas por creadores de procedencia geográfica heterogénea. Todos estos trabajos poseen como características comunes la conjunción de las ideas de «hogar», «fragilidad» y «amenaza», así como la voluntad de manifestar las transformaciones que se han producido recientemente en nuestros escenarios domésticos. El texto incide especialmente en obras caracterizadas por la cimentación de habitáculos con materiales pobres y endeble. También muestra ejemplos que reflejan la modificación que han propiciado en nuestros hogares las tecnologías de la información y la comunicación, especialmente aquellas referentes a la vida social del individuo y a la disolución entre lo público y lo privado.

*Palabras clave:* Hogar, fragilidad, amenaza, refugio, protección, tiempo, construcción, destrucción, público, privado, avances tecnológicos.

### **Abstract**

This essay illustrates a wide range of works of art, dating from over the last 30 years, that were made with different techniques and signed by artists from all around the world. All these works of art are linked to themes of exploration related to concepts of «home», «vulnerability», «threat». The article also mentions a number of pieces that make use of fragile objects and everyday materials. The reader is also given an idea about the changes that the new technologies of information and communication have brought to our homes. Lastly, some of the works focus on political issues, which are also mentioned.

*Keywords:* Home, fragility, threat, shelter, protection, time, construction, destruction, public, private, high-technology.

Con las ideas de hogar y fragilidad como denominador común, artistas esenciales de la segunda mitad del pasado siglo como Gordon Matta-Clark se han empeñado en recordarnos a través de sus trabajos más característicos que todo puede desvanecerse; mientras que otros creadores que aún no gozan de un reconocimiento generalizado prefieren tomar la obra de Mario Merz como ejemplo a seguir y apuestan más abiertamente por mostrar las ruinas de la arquitectura más íntima como elemento distintivo del mundo contemporáneo.

Significativamente, una tendencia que parecía tener su razón de ser en el desamparo y la confusión propios del fin de siglo, no sólo no ha ofrecido síntomas de debilidad en los primeros años del presente siglo XXI, sino que se ha afianzado hasta el punto de constituir el único punto de contacto entre los trabajos de artistas que de otro modo serían difícilmente emparentables. *A priori*, poco o nada tendrían que ver la seriación minimalista y cargada de color del artista español Pello Irazu (San Sebastián, 1963) con el descaro de Tracey Emin (Londres, 1963), una artista que ha trascendido voluntariamente las fronteras del arte para pasar a ejercer el papel de *bad girl* dentro de un fenómeno que podríamos denominar como «cultura pop», pese a que en absoluto reivindique el legado de Felt, McCarthy o Field Mice<sup>1</sup>. Sí es posible, sin embargo, establecer un paralelismo formal y conceptual entre algunos trabajos concretos de ambos artistas, pongamos por caso «The Dreaming Alone Thing» (1997) del guipuzcoano y «Everyone I Have ever Slept with 1963-1995» (1995) de la londinense. La pieza de Irazu, que cuenta con una colorista tienda de campaña como ingrediente esencial, está integrada por elementos poco tangibles como música o luz, si bien todos ellos remiten a una idea de vida indisociable del concepto de habitabilidad. No cabe, sin embargo, pensar que las intenciones del artista vasco pasan por el planteamiento de un discurso placentero, pues a la vista de la fragilidad y levedad de los materiales por él empleados en «The Dreaming Alone Thing», se diría que es posible encontrar en esta pieza una representación del punto de encuentro entre lo inquietante y lo habitable. En efecto, la tienda de campaña presentada por Pello Irazu puede funcionar como una metáfora de una suerte de idea de habitabilidad que no ha logrado desprenderse de lo inquietante o sacudirse cierta sensación de intranquilidad. En este sentido, «The Dreaming Alone Thing» enlaza con dos piezas de su mismo autor: «Real World» (1994) y, especialmente, la construcción en madera presentada en 1994 en el Palacete del Embarcadero del Puerto de Santander bajo el sugerente nombre de «Dreambox (La Casa)» (1994). Dispuesta de un modo similar a la celebrada pieza de Reinhard Mucha «Hagenow Land», «Dreambox (La Casa)» es una monumental estructura con forma de casa apoyada sobre su tejado, en la cual Irazu ha otorgado un papel preeminente al color y a los espacios vacíos, de tal modo que puede entenderse como una fragmentada y abierta casa de sus sueños, tal y como ha señalado acertadamente Juan Antonio Álvarez Reyes<sup>2</sup>.

Por su parte, la artista londinense Tracey Emin recurre también a la tienda de campaña como sinónimo de fragilidad en «Everyone I have ever Slept with 1963-1995», si bien en su caso este concepto viene cargado de la dosis de provocación habitual en una artista acostumbrada a hablar en primera persona que ha cimentado su discurso a base de exponer sin rubor alguno ese tipo de cosas que a cualquiera le avergonzaría revelar, incluyendo hasta discursos autobiográficos referentes a promiscuidad, abortos o violaciones. Creada para «Minky Manky», una exposición

<sup>1</sup> PREECE, R., «Exposed. A Conversation with Tracey Emin», *Sculpture*, vol. 21, n.º 9, noviembre 2002, International Sculpture Center, Washington, D.C.

<sup>2</sup> ÁLVAREZ REYES, J. A., *La casa, su idea*, Catálogo de la exposición «La casa, su idea, en ejemplos de la escultura reciente», Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1997, p. 53.

colectiva comisariada por Carl Freedman en 1995 que supuso el precedente inmediato de las influyentes muestras tituladas «Sensation» que lanzaron a Tracey Emin a la posición que hoy ocupa dentro del arte europeo –junto a Damien Hirst, los hermanos Chapman o Sam Taylor-Wood y el resto de los principales valores del emergente *Brit-Art*–, la obra consiste primordialmente en una tienda de campaña en cuyo interior iluminado la artista ha cosido los nombres de todos sus pasados amantes. No cabría, pues, hablar en una primera lectura de idea de amenaza, sino del habitual discurso autobiográfico, directo y cargado de provocación de una artista capaz también de firmar trabajos con títulos impagables como «You Forgot to Kiss my Soul» o «My Cunt is Wet with Fear». Sin embargo, y habida cuenta de los patrones que rigen el discurso de Emin, «Everyone I have ever Slept with 1963-1995» puede interpretarse igualmente como la representación de algo que se desvanece con demasiada facilidad, incluso como un necesario complemento a la celeberrima «Bed», sin duda alguna la obra que ha deparado a Tracey Emin cuotas de popularidad insospechadas desde hace décadas para una artista visual inglesa contemporánea.

Entre los ejemplos que vertebran estas líneas, quizás sea la obra de *Darío Escobar* (Ciudad de Guatemala, 1971) «Alegoría de la Eucaristía (Proyecto para campamento I)» (2001) la que represente con mayor claridad la idea de tienda de campaña como un refugio endeble. Su autor pasa por ser uno de los artistas objetuales más interesantes de Centroamérica<sup>3</sup>, si bien su trabajo es todavía poco conocido en el continente europeo. Poseedor de una obra tan escueta como reivindicable, que apenas superaba la treintena de trabajos en el momento de escribirse estas líneas, el joven artista centroamericano Darío Escobar apuesta por la interpretación crítica de determinados aspectos que denuncian el carácter de la sociedad guatemalteca actual. Así, su propuesta se edifica fundamentalmente sobre la asociación de símbolos de la cultura de consumo contemporánea y decoración de estilo barroco colonial, entendidos ambos como mecanismos propagandísticos utilizados por el poder. Mediante la confrontación de símbolos del siglo XXI globalizado (un vaso de plástico de McDonald's, un tazón de cereales Kellogg's o una lata de Coca-Cola) con motivos propios del Barroco guatemalteco del XVII revestidos de laminillas de oro, a la usanza del estofe o de plata repujada, Darío Escobar reflexiona de un modo crítico en torno a aquello a lo que rinden culto las clases media y alta de su país, con independencia de que el propio autor asegure hacer frente a través del Catolicismo a la necesidad de una experiencia con lo divino<sup>4</sup>. La citada instalación «Alegoría de la Eucaristía (Proyecto para Campamento I)» incluye por un lado las señas de identidad de la obra de Escobar, mientras que nos muestra por otra parte la vertiente de su trabajo más cercana al individuo, aquélla que tiene en la medida humana uno de sus ingredientes esenciales. Distanciándose, por tanto, de las obras objetuales de pequeño formato que abundan en la producción de Darío Escobar, «Alegoría de

<sup>3</sup> LORÍA, V., *Informe sobre la disolución del exotismo: Arte centroamericano de los noventa*, Catálogo de la exposición «Mesoamérica: oscilaciones y artificios», Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo de Gran Canaria, 2002, p. 33.

<sup>4</sup> MONTALVÁN COLÓN, E., «Darío Escobar y sus exaltaciones piadosas», artículo *on-line* publicado en la revista virtual *Réplica*, 21. [http://www.replica21.com/replica\\_02/artistas/c120\\_montalvan\\_escobar.html](http://www.replica21.com/replica_02/artistas/c120_montalvan_escobar.html).

la Eucaristía (Proyecto para Campamento I)» es aparentemente bastante similar a la pieza de Tracey Emin a la que se ha hecho mención con anterioridad, pues al igual que ésta consiste en una tienda de campaña intervenida en su parte interior, en este caso forrada con una réplica de una pintura colonial del siglo XVII. No es posible expresar con menos elementos cómo gran parte del pueblo hispanoamericano se abraza a la religión católica y cómo ésta constituye incluso el trasfondo de las acciones más cotidianas realizadas por parte de este amplio colectivo. Tampoco puede sacarse, por otra parte, mayor partido a la endeblez propia del «soporte» de la pieza, pues en efecto, no sólo utiliza Darío Escobar una tienda de campaña como símbolo de un lugar habitable incapaz de ofrecer demasiada resistencia a los múltiples peligros que la acechan, sino que además expone de un modo sencillo y directo el modo con el que los supuestos «habitantes» de la arquetípica tienda de campaña de «Alegoría de la Eucaristía (Proyecto para Campamento I)» se enfrentan con estas dificultades.

Abandonando las tiendas de campaña, y continuando con la obra del artista guatemalteco Darío Escobar, hay que señalar como hija natural de «Alegoría de la Eucaristía (Proyecto para Campamento I)» a «La Anunciación» (2001), un saco de dormir forrado en su interior por una réplica al óleo de una pintura colonial que representa a ángeles y vírgenes. Se abandona, pues, tienda de campaña como símbolo de habitabilidad amenazada y se sustituye por un referente mucho más cercano, que incide con mayor claridad en la medida humana, despojando incluso al individuo de su espacio vital mínimo y esencial. No es de extrañar esta pérdida de la casa como lugar de refugio individual en una sociedad, como la guatemalteca, que no ha asimilado la idea de hogar tal y como ésta es entendida en Europa. Otra artista sudamericana, en este caso la venezolana *Elba Damast* (Pedernales, TFDA, Venezuela 1944) incide en su trabajo «Temple of the Hope» (1990) en la idea de casa entendida como lugar del individuo, en donde se acumulan anhelos, recuerdos y la realidad en tiempo presente. Al igual que las obras de Darío Escobar mencionadas anteriormente, la levedad apreciable en «Temple of the Hope» tiene mucho de tropical, pero aquí la casa no es necesariamente entendida como refugio porque el medio no es hostil<sup>5</sup>. La obra firmada por Elba Damast consiste en una casa de madera y tela metálica pintada que descansa sobre uno de sus vértices inferiores, de tal modo que entre el espacio vacío que debería ocupar el suelo y las puertas y ventanas de la casa, completamente abiertas, se permite al visitante la contemplación del interior de la misma. Mientras que una escalera de tijera situada en el interior de la vivienda, apoyada sobre el suelo de la galería o la sala que acoge la pieza, nos recuerda que esta posición de la casa quebrada es la única elegida por Elba Damast, la decoración interior y exterior de la obra inciden nuevamente en esta idea de pérdida y fragilidad: dominada por negros y grises, que producen la sensación de que la casa ha sido incendiada, hay también lugar para huellas de manos en tinta roja (que pudieran remitir a la obra de Antoni Tàpies) que nos recuerdan que

<sup>5</sup> ÁLVAREZ REYES, J. A., *La casa, su idea*, Catálogo de la exposición «La casa, su idea, en ejemplos de la escultura reciente», Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1997, p. 51.

hubo un tiempo en que este hogar ahora doblegado y quemado estuvo dominado por la vida.

Otro artista interesado en la conjunción de cuestiones sociopolíticas y la idea de desprotección es *Jesús Palomino* (Sevilla, 1969). En cierto sentido, el grueso de su producción enlaza con lo apuntado en torno a la obra de Darío Escobar, puesto que ambos han realizado habitáculos caracterizados tanto por su fragilidad como por constituir una auténtica afirmación de vida. En su caso, destacan estructuras o «chabolas» claramente influidas por el *arte povera* y realizadas a partir de 1997 con materiales comunes y frágiles (madera, cartón, papel, plástico, etc.), a los que el artista añade colores vivos y luminosos. A medio camino entre el bricolaje y cierta idea de lo pictórico, las casas pobres y precarias de Palomino persiguen que el visitante se familiarice con materiales considerados poco nobles y reflexione en torno a formas trágicas de habitar que, generalmente, prefiere ignorar. No es esta la intención última, sin embargo, de las instalaciones realizadas con cartones y materiales de desecho por el joven autor *Carlos Bunga* (Oporto, 1976). Este artista portugués, conocido en nuestro país gracias a su participación en la quinta edición de Manifesta, celebrada en 2004 en San Sebastián, y por su más reciente presentación individual en la galería Elba Benítez de Madrid, vincula su propia obra con *cierta idea de maternidad* protectora<sup>6</sup>. Sin ocultar la deuda formal contraída con los *merzbau* de Kurt Schwitters, la «anarquitectura» de Gordon Matta-Clark, los pasillos de madera de Bruce Nauman o los cubrimientos con fieltro de Joseph Beuys, la propuesta de Carlos Bunga nos recuerda la extrema facilidad con la que las construcciones surgen y desaparecen en las ciudades modernas. Es esencial, por otra parte, percatarse de la dimensión temporal de su trabajo. Al igual que sucede en el vídeo de *Dieter Buchhart* (Viena, 1971) «How to Build a House» (1998-2001), en donde se aprecia la parsimoniosa construcción, ladrillo a ladrillo, de una vivienda que previamente ha sido consumida por el fuego, es posible percibir en las instalaciones *in situ* de Bunga la dicotomía producida entre el lento y laborioso proceso de construcción de una casa y su vertiginosa destrucción. Del mismo modo, en los mencionados trabajos –así como en los de otros muchos creadores contemporáneos, como sucede por ejemplo con la serie de fotografías titulada «Burn» (2001-02) del irlandés *Paddy Jolley* (Cork, 1964), que nos muestra interiores domésticos en llamas<sup>7</sup>– advertimos impotentes cómo se desvanece en cuestión de minutos aquello que antes nos proporcionaba protección. En otro orden de cosas, el conjunto de la producción de Carlos Bunga consiste en aplicar la dicotomía construcción-deconstrucción a la idea de casa, entendida esta última como símbolo arquetípico de la protección. Al construir estructuras precarias similares a las originales de la sala de exposiciones que posteriormente destruye, bien arrancando de cuajo sus elementos o bien realizando cortes estratégicos, el artista nacido en Oporto subraya la fragilidad del refugio. Sin embargo, es mediante la realización de trabajos en vídeo caracterizados por su breve

<sup>6</sup> VOZMEDANO, E., «Carlos Bunga, espectador a la intemperie», *El Cultural, El Mundo*, 21-04-05, Madrid. Disponible en Internet en la dirección [http://www.elcultural.es/historico\\_articulo.asp?c=11828](http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=11828).

<sup>7</sup> MARSHALL, Catherine, Guía de la exposición *Tír Na Nóg. Younger Irish Artists from the IMMA Collection*, Irish Museum of Modern Art, Dublín, 2004, p. 6.

duración, su simplicidad formal y su austeridad técnica cuando enfatiza con mayor rotundidad la naturaleza efímera e inestable del habitar. Mientras que sus instalaciones ponen al descubierto estructuras dominadas (como las de Jesús Palomino) por el intenso colorido, sus vídeos sin título firmados a partir del año 2002 no dejan lugar para la esperanza. Porque utilizando el mínimo de elementos posibles con el objetivo de conseguir el máximo efecto, los citados trabajos en vídeo muestran casas en miniatura construidas con cartón, que son destrozadas por la mano del artista o son lanzadas violentamente contra un suelo cubierto de escombros. Curiosamente, *Michael Sailstorfer* (Vilsbiburg, 1979) participó junto a Carlos Bunga y Heather Rowe en la exposición colectiva que respondió al más que significativo título «Things Fall Apart All Over Again» (Artists Space y Center for Curatorial Studies, Bard College, Nueva York, 2005). En el conjunto de una muestra que presentaba trabajos realizados con materiales pobres que enfatizaban estrategias de construcción, destrucción y transformación de nuestros hogares, la participación del artista alemán no puede ser más reveladora. De un modo similar a lo efectuado por Paddy Jolley en su serie fotográfica «Burn», aunque con un resultado final formalmente bien diferente, Sailstorfer muestra en su vídeo «3 Ster mit Ausblick» (realizado en colaboración con Jürgen Heinert en el año 2000) el proceso de devastación de una pequeña casa de madera.

No obstante, si hay una propuesta que enlaza con extrema facilidad pintura figurativa y la necesidad de protección frente a un exterior amenazante, ésta es la obra del joven artista portugués *José Lourenço* (Lisboa, 1975)<sup>8</sup>. Cada vez más conocido en España, el arte desarrollado por este creador en la década de los noventa y en los primeros años del presente siglo tiene su mejor baza en la sinceridad de un autor que no enmascara su vulnerabilidad. José Lourenço se nos muestra aquí como un pintor honesto y creíble que ha sabido conjugar con acierto su inquietante mundo interior y la idea un tanto romántica de representar, en su opinión y junto con António Olaio y Pedro Calapez, el último aliento de la pintura figurativa facturada en el país vecino. Al margen de su indudable ubicación en el momento presente, en la que incidiremos más adelante, el hecho de que el joven artista apueste decididamente por la figuración nos conduce necesariamente a la formulación del concepto tiempo. Gracias a una ejecución impecable que tiene en el transcurso del tiempo un aliado importante, si no esencial, y gracias también a una voluntad de aprehender y congelar el mismo, éste pasa a ser uno de los ingredientes esenciales del trabajo del pintor portugués. Puede decirse, incluso, que todo aquello sobre lo que el artista deposita su mirada adquiere otra dimensión al combinarse con el concepto de tiempo. Los jardines, tan abundantes en la producción de Lourenço de los años noventa, no solo ejemplifican la síntesis perfecta entre lo público y lo privado, sino que remiten además al paso del tiempo, al cual remiten también los pétalos caídos o las flores decoloradas apreciables en la serie de cuadros tituladas «Jardim dos Sentidos» y «Os teus Segredos eram Jardins». Cierta dimensión temporal está también presente, si bien de un modo indirecto, en todos los chalets y casas de campo que eluden

<sup>8</sup> CAMPINO, C., *World in my Eyes*, Catálogo de la exposición «José Lourenço: Os teus segredos eram jardins», Galería Ara, Lisboa, 2000.

cualquier tipo de relación con el entorno circundante y que transmiten la sensación de situarse al margen de cualquier referencia espacial o temporal. En este sentido, enlazan directamente con las ideas expresadas por el sociólogo español Javier Echeverría (Pamplona, 1948) quien en su libro «Cosmopolitas Domésticos» (Premio Anagrama de Ensayo, 1995) estudia la radical transformación que se ha producido en las últimas décadas en los ámbitos domésticos y pronostica la progresiva difusión de hogares caracterizados por *la utilización de tecnologías de interacción social a distancia*<sup>9</sup>. Echeverría ha llegado a acuñar el término de «telecasa» para referirse a ese nuevo tipo de vivienda –conceptualmente no demasiado alejado de las casas pintadas por José Lourenço– caracterizada por el uso de tecnologías de interacción social a distancia a través del teléfono, la televisión o Internet. Esta misma idea ha sido expresada por el pintor estadounidense *Peter Halley* (Nueva York, 1953) quien no solo ha llegado a afirmar que *la comunicación cara a cara ha sido reemplazada por una secuencia de sustitutos electrónicos (primero el teléfono, luego la radio, aparatos de grabación de música, televisión y, más recientemente, el ordenador)*<sup>10</sup> sino que ha enunciado las ideas expuestas en las presentes notas a través de una obra pictórica fuertemente influida por el minimalismo, pero no exenta de referencias figurativas. Peter Halley gusta de representar celdas y habitaciones donde la comunicación es físicamente imposible, a pesar de estar éstas rodeadas por tuberías de vivos colores. Especialmente significativa ha resultado ser una serie de pinturas al óleo facturada en los años 1987 y 1988 (adviértase lo prematuro de estas fechas), que incluyen en su parte inferior tuberías horizontales que nunca llegan a tocar las celdas, presentando éstas simultáneamente mudas y presentes, y por lo tanto solitarias<sup>11</sup>.

Otro caso paradigmático es el del artista japonés *Hiraki Sawa* (Ishikawa, 1977) quien en su trabajo en vídeo «Dwelling» (2002) introduce literalmente el mundo en casa –en este sentido, es imposible no acudir a la idea de cosmopolitismo doméstico, expresada por el ya mencionado Javier Echeverría– y nos recuerda que el ámbito territorial donde nuestras casas se ubican ha sido desbordado por la tecnología de última generación. Resulta fácil comprender que un artista japonés afincado en el Reino Unido centre una parte significativa de su trabajo en las ideas de identidad y distancia, a las que remiten igualmente obras que reciben títulos tan significativo como «Migration», «Elsewhere», o «Airliner». Sin embargo, «Dwelling» incide de la misma manera en la idea de desprotección. A grandes rasgos, la obra consiste en la proyección de un vídeo rodado enteramente en el apartamento del artista en Londres, que muestra unos espacios domésticos sencillos y convencionales, que pasarían inadvertidos de no ser por la inquietante presencia de unos pequeños aviones de juguete. De pronto, uno de ellos se desliza sobre la alfombra y se eleva en el aire, de modo tal que los restantes aviones siguen su ejemplo hasta inundar por completo el pequeño apartamento y convertir éste en un espacio tan amplio como la estratosfera.

<sup>9</sup> ECHEVERRÍA, J., *Cosmopolitas domésticos*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 21.

<sup>10</sup> HALLEY, P., «Llegará un día en que usted podrá ir a una fiesta en la que será el único asistente. Notas sobre la realidad virtual», en *Zehar* n.º 40, Arteleku, Gipuzkoako Foru Aldundia/Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia/San Sebastián, 2004.

<sup>11</sup> HIXSON, K., *Entretien avec Peter Halley*, Catálogo de la exposición «Peter Halley: Ouvres de 1982 à 1991», CapcMusée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1991, p. 25.

En cierto modo, lo que propone aquí Hiraki Sawa no es otra cosa que una suerte de invasión o plaga sufrida por los espacios domésticos. La tecnología de la información y la comunicación ha llegado nuestros hogares y ha introducido en ellos un número de cambios referentes a la vida social del individuo y a la disolución entre los límites de lo público y lo privado. Mientras que la última tecnología interviene en la definición de la noción espacial de nuestros entornos domésticos, compañías de *live art* como *Uninvited Guests* proponen ya abiertamente la representación de habitaciones imaginarias en su trabajo «Guest House» (1999). Ideado inicialmente como una *performance*, en donde los miembros del grupo y otros participantes describieron a viva voz espacios domésticos que eran igualmente simbolizados a través de proyecciones de diapositivas, la segunda versión de «Guest House» consistió en un CD-ROM que incluyó el sonido de las entrevistas realizadas en la acción homónima junto a una estructura virtual que alude al mundo de los videojuegos electrónicos. De este modo, *Uninvited Guests* proponen un círculo que parte de la recolección de entrevistas privadas, que han sido posteriormente representadas públicamente en una *performance* y que continúa con el evento privado e intimista del que participa el usuario delante de la pantalla de su ordenador personal.

Existen, en cierto modo, puntos de contacto entre las habitaciones virtuales de *Uninvited Guests* y las casas abiertas y translúcidas de *Florentino Díaz* (Fresnedoso de Ibor, Cáceres, 1954). Las esculturas del extremeño funcionan, al igual que sucede en la obra de artistas tan diversos como Jordi Colomer, Ilya Kabakov o Rachel Whiteread, como arquetipos de la casa, que en su caso –y en los de los ya mencionados Jesús Palomino y Carlos Bunga– están representados por formas efímeras y materiales de desecho. Asimismo, no existe en las casas arquetípicas de Florentino Díaz la posibilidad de guarecerse, encerrarse o esconderse, difuminándose por consiguiente el referente del espacio seguro<sup>12</sup>. En otro orden de cosas, el escultor ha sabido prescindir de lo anecdótico y propone una geometrización de la idea de casa en donde hay también *algo de etéreo, una levedad inexplicable*<sup>13</sup>. Sus arquitecturas solamente nos muestran las líneas esenciales, esto es, una superficie construida basándose en cables metálicos, curiosamente esos mismos cables que parecen estar conectando al planeta a través de la red de redes y los medios de comunicación. En este sentido hacemos nuestras las palabras de Fernando Castro Flórez, quien afirma que *el sofá cómodo es el lugar en el que descansa esa identidad que se ha vuelto una sombra, una casa que es prácticamente una cárcel o un bunker*<sup>14</sup>.

Pero regresemos por un momento a la pintura de José Lourenço, quien al igual que el artista extremeño compone sus espacios realizando un ejercicio de síntesis y de depuración máxima. En el caso del artista portugués, resulta curiosa la similitud entre el modo con el que representa el espacio y la estética de determinados juegos

<sup>12</sup> CARCELLER, A., *La arquitectura del arte*, Catálogo de la exposición «Florentino Díaz. Mi casa junto a Gropius», Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2000, p. 55.

<sup>13</sup> CASTRO FLÓREZ, F., *Stimmung final. Sobre las maquinaciones de Florentino Díaz*, Catálogo de la exposición «Florentino Díaz», Museo de Cáceres, 2001, p. 11.

<sup>14</sup> CASTRO FLÓREZ, F., *Habitar descentrado*, Catálogo de la exposición «Florentino Díaz. Mi casa junto a Gropius», Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2000, pp. 70-71.



electrónicos ya clásicos, especialmente los que responden a los nombres de «Doom» y «Quake». Es en este punto donde es posible recordar lo anteriormente expresado en torno al CD-ROM de *Uninvited Guests* «Guest House» y afirmar que el discurso del lisboeta se sitúa en un punto equidistante entre la tradición pictórica figurativa y la actualidad más rabiosa de las propuestas de *New Media Art*. Por otra parte, y aunque los espacios detenidos que José Lourenço gusta de mostrarnos en su obra no están lejos de los videojuegos señalados, el amargo sosiego que transmiten –que enlaza con algunos de los principales argumentos esgrimidos por Edward Hopper y Paul Delvaux o con las piscinas de David Hockney– se distancia de la agitación y confusión que caracteriza a cualquier juego electrónico. En ellos, cuando la imagen se detiene y el ritmo frenético desaparece, sólo puede deberse a dos motivos: o bien ha existido algún problema técnico en el ordenador, o bien la partida ha finalizado. Y las pinturas del portugués tienen mucho de esto último, con la trágica agravante de que en la mayoría de casos el espectador no sólo percibe que el juego ha concluido, sino incluso que éste aún no ha llegado a iniciarse y que los habitantes invisibles de esos espacios desalentadores viven en un continuo *game over*. José Lourenço no sólo consigue detener su tiempo interior y contrastarlo al ritmo de la sociedad actual. Su apuesta va un paso más allá. Al igual que sucede en las fotografías de Hiroshi Sugimoto o Hannah Starkey, la propuesta del pintor portugués constituye una auténtica apología de los tiempos muertos.

Regresando a los juegos electrónicos que José Lourenço no pierde de vista, es posible afirmar que sus pinturas transmiten la misma sensación de que cualquier peligro acecha tras la próxima esquina y que estos chalets opresivos y cerrados se revelan como una versión melancólica de las prisiones de Peter Halley o de los iglúes de Mario Merz. En este contexto, la idea de fondo que se percibe en la obra del pintor luso nos recuerda una vez más la reducción que se está produciendo del espacio público, de convivencia o comunitario, así como la terrible realidad de que los videojuegos constituyen para muchos jóvenes y adolescentes la única posibilidad de triunfar en un mundo tan competitivo como vertiginoso. En efecto, hoy en día cualquier frustrado puede sentirse campeón del mundo y escribir las iniciales de su nombre junto al *high score* en la pantalla de su ordenador personal, para acceder así a una particular puesta al día de los quince minutos de gloria defendidos por Andy Warhol.

El deseado punto medio entre un la mirada melancólica de su mundo interior y un mundo exterior agresivo e inquietante se concreta en la obra de José Lourenço en los jardines, que se descubren como la síntesis perfecta entre ambos. Hablar de jardines en la obra de Lourenço implica recordar una apariencia definitivamente decorativa que nos devuelve a la memoria la idea de epidermis y de falsas apariencias que con tanto acierto manejaron Emilio Vedova o James Ensor. Al igual que el conjunto de su producción, los jardines resumen la dicotomía en la que José Lourenço se encuentra en un terreno muy suyo. Para el pintor portugués, un jardín supone una especie de tierra de nadie donde, al igual que sucede en las esculturas de Florentino Díaz, convergen interior y exterior, privado y público, abierto y cerrado.

Al hilo de cuanto ha sido expuesto, resulta conveniente aclarar que no han sido pocos los artistas electrónicos o cercanos al *New Media Art* quienes, al igual que José Lourenço, han reflexionado sobre la idea de hogar amenazado y sobre los efectos

producidos por la tecnología en nuestros hogares, especialmente aquellos que inciden en el nuevo ámbito de la interrelación de los seres humanos y en la disolución de los límites entre lo privado y lo público. En este sentido, resulta revelador el trabajo «Domestic» (2002), firmado por el colectivo irlandés *desperate optimists*. En realidad, «Domestic» no es otra cosa que un cuento rodado en película digital y creado para Internet<sup>15</sup>, que se inicia presentando los espacios domésticos como el único lugar donde la protagonista (Gillian Wylde) asegura estar a salvo y que concluye con la plasmación manifiesta de la tensión existente entre todo aquello familiar, hogareño, funcional o rutinario que encierran éstos y la sempiterna amenaza de peligro y caos que se esconde bajo una superficie amable. Por su parte, *Blast Theory* es otro colectivo de *live art* que, al igual que los mencionados *desperate optimists*, inició su carrera en los campos de la *performance* y el arte *intermedia*. En su trabajo «Kidnap» (1998) seleccionaron a dos voluntarios que fueron secuestrados durante cuarenta y ocho horas en una casa «segura», en donde fueron escrutados y vigilados por una cámara de seguridad que emitió constantemente imágenes a través de Internet. Mientras, los internautas que lo deseaban pudieron seguir en la pantalla de su ordenador personal el proceder de los dos participantes en una habitación tan «segura» como caracterizada por su austeridad, pues únicamente un par de colchones funcionaron como decoración de la misma. Igualmente horripilante es la video-instalación de la finlandesa *Eija-Liisa Ahtila* (Hameenlinna, 1958) «Talo (The House)» (2002). Integrada por tres proyecciones simultáneas, la pieza que nos ocupa explora la mente de una joven que experimenta episodios de psicosis y cree ver cómo el mundo exterior penetra literalmente en su propia casa. Efectivamente, la protagonista del filme ve como sus actividades domésticas y cotidianas son interrumpidas por la inesperada presencia de objetos y animales (un coche de juguete, una vaca, etc.) e intenta en vano evitar su irrupción sirviéndose de unas grandes cortinas de color negro que sitúa en las ventanas. Por si esto fuera poco, lo que el visitante percibe en las tres pantallas de la video-instalación viene reforzado por la inclusión de textos que enfatizan la idea de hogar amenazado. Citaremos como ejemplo significativo el siguiente pasaje: *I think the living room of my house is breaking down. It can't keep things out anymore, can't preserve its own space. My garden is coming into my living room* (Creo que la sala de estar de mi casa se viene abajo. No lo aguanto más, no puedo preservar mi propio espacio. Mi jardín está entrando en mi habitación).

Dejando a un lado los nuevos medios, y adentrándonos en el terreno del arte sonoro con vocación reivindicativa, mencionamos el *soundscape* del colectivo de audio-activistas estadounidenses *Ultra-Red* «Structural Adjustments», editado por el sello Mille Plateaux en el año 2000. Realizado inicialmente entre los años 1997 y 1999, el proyecto comenzó como una pesquisa ante el impacto producido por las políticas económicas neoliberales en los barrios más desfavorecidos de Los Ángeles, principalmente en las viviendas de protección oficial de las barriadas Pico Aliso y Aliso Village. Los integrantes de *Ultra-Red* recogieron el sonido de la demolición de casas de la barriada de Pico Aliso, así como reuniones y protestas vecinales.

<sup>15</sup> <http://www.bbc.co.uk/arts/shootinglive/2002/desperateoptimists>.

«Structural Adjustments» antecede en el tiempo a «The Debt» (Ultra-Red Public Record, 2005) y remite a proyectos similares como la pieza de arte radiofónico «Gateway to Los Angeles» (comisionada por el festival NOW de Nottingham) o la composición de arte sonoro «Geography of Exchange», realizada en colaboración con Susan Otto y presentada en la localidad neozelandesa de Auckland formando parte del festival SoundCulture. El citado paisaje sonoro «The Debt» reanudó el discurso allá donde éste fue abandonado por «Structural Adjustments» y cuestionó el proceso de regeneración de la barriada dublina de Ballymount. Sin embargo, no reflejó en esta ocasión protestas vecinales o demoliciones de edificios, puesto que optó por mostrar cómo la crítica social ha sido absorbida por el acomodo de los vecinos.

Asimismo, el compromiso sociopolítico caracteriza igualmente la obra del artista portugués *Baltazar Torres* (Figueira de Castelo Rodrigo, 1961), quien ha centrado su discurso en la denuncia de la degradación del medio ambiente, el aislamiento o la incomunicación. La idea de naturaleza amenazada, en donde paisajes suaves y bucólicos conviven con el anuncio de la inminente catástrofe, es el denominador común de gran parte de su trabajo<sup>16</sup>. No obstante, su producción última incide más abiertamente en la incoherencia de los valores que rigen la llamada sociedad del bienestar. A través de la realización de piezas e instalaciones que representan escenarios o maquetas pobladas por figuras diminutas, el portugués sitúa a un ser humano desprotegido en un contexto más extenso. Y así, en sus series «Animales», «Colmenas», «Cuevas Urbanas» o, especialmente, «Dúplex-Escenas Domésticas» pone sobre las mesa inquietudes similares a las expresadas por Hiraki Sawa o Peter Halley en las obras que hemos mencionado anteriormente. En efecto, parecemos estar condenados al aislamiento o la incomunicación, a pesar de (o precisamente debido a) los adelantos que la tecnología de última generación ha introducido en nuestros hogares. Pese a todo, y al igual que sucede en la obra del dramaturgo irlandés Tom Murphy, las instalaciones de Baltazar Torres desprenden cierta sensación de que es recuperable la humanidad que parecía perdida. Algo similar puede afirmarse en referencia a la propuesta del artista japonés *Tadashi Kawamata* (Hokkaido, 1953). Cercanos quizás a los coqueteos con la arquitectura apreciables en la obra de Siah Armajani o Tobias Rehberger, sus vídeos, maquetas e instalaciones se sitúan en un lugar equidistante entre la creación y la destrucción, entre la catástrofe y la renovación optimista. Tadashi Kawamata presenta generalmente unas estructuras incompletas de madera que asemejan esqueletos de casas y producen la sensación de haber sido abandonadas por alguien precipitadamente o de no haber podido finalizar su construcción. No obstante, cuando el japonés se aleja de sus reconocibles señas de identidad continúa reflexionando sobre las ideas expresadas en estas líneas y esgrime argumentos que nos invitan a seguirle la pista. Es este el caso, por ejemplo, de su trabajo en vídeo «Ghost Town Texas» (2000), que documenta un viaje realizado por Texas con el objeto de conocer municipios abandonados –imposibles por otra parte, de encontrar, en su Japón natal– que en un tiempo fueron sinónimo de hogar.

<sup>16</sup> CUNCHA E SILVA, P., *Naturaleza y crisis*, Catálogo de la exposición «Baltazar Torres: You are here to live here», Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2001, p. 71.

Sin abandonar propuestas arquitectónicas, y adentrándonos de nuevo en el arte con vocación política, el trabajo de *Santiago Cirugeda* (Sevilla, 1971) se caracteriza, además de por ocupar un terreno intermedio entre el activismo, la arquitectura y las artes visuales, por el interés depositado en los prefabricados y por el uso de prototipos. En su proyecto «Casa-Insecto. La Estrategia de la Garrapata» (2001), en primer lugar, invitó a la «okupación» de árboles como refugio provisional, proponiendo de este modo un gesto de acción directa contra la política urbana de la ciudad de Sevilla. Al igual que sucede en los paisajes sonoros de Ultra-Red previamente mencionados, «Casa-Insecto. La Estrategia de la Garrapata» critica por un lado un plan urbanístico supeditado a los ritmos del mercado y a la especulación, incapaz por tanto de definir el crecimiento y desarrollo de una ciudad, mientras que por otro nos recuerda que debido a este planteamiento individuos y grupos humanos se ven obligados a abandonar un lugar y un estilo de vida que les son propios. Y en este sentido, no cabe hablar sino de desamparo y fragilidad. Por lo tanto, el discurso de Santiago Cirugeda no incide tanto en la idea de hogar amenazado como en la denuncia de la desprotección que los ciudadanos sufren ante determinadas políticas urbanísticas. De hecho, su propuesta se sitúa en ocasiones tan cerca del derecho como de la arquitectura, y buena prueba de ello son aquellos proyectos que aprovechan vacíos legales para proponer estrategias subversivas de ocupación urbana. Destacan en este sentido «Construir Refugios Urbanos» (1998), donde Cirugeda propone la ampliación de viviendas sobre andamios, «Recuperar la Calle» (1997) –donde utiliza contenedores para crear espacios de esparcimiento, con columpios, árboles, etc.– o «Sábanas Rígidas» (2004-05), un proyecto aún no llevado a efecto que, tal y como su nombre indica, plantea la utilización de *sábanas rígidas para la construcción camuflada de viviendas ilegales en las azoteas de edificios residenciales*<sup>17</sup>. Sin embargo, el sevillano se ha acercado recientemente a cierta idea de protección y defensa en su trabajo «Trincheras. Aulario» (2005), un proyecto que contó con la participación de estudiantes de Arquitectura y de Bellas Artes de la Universidad de Málaga en donde el artista sevillano planteó la construcción de «aularios-trincheras». Construidas a modo de barricadas, las aulas ideadas por Santiago Cirugeda critican abiertamente el espacio reducido que hasta la fecha ha dedicado la citada universidad a las Bellas Artes.

Vinculada en cierto modo a Santiago Cirugeda, con quien ha llegado a firmar una obra conjunta en el marco de la convocatoria «Idensitat Calaf / Barcelona 01-02» (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996), la artista aragonesa afincada en Róterdam *Lara Almárcegui* (Zaragoza, 1972) orienta el grueso de su producción al proyecto de investigación de edificios abandonados o en vías de transformación. Mediante la realización de trabajos *in situ* –que son documentados gráficamente y posteriormente exhibidos– reflexiona sobre la imposibilidad de los ciudadanos de alterar la disposición de la ciudad. Buen ejemplo de ello es su instalación «Autoconstrucción en Ámsterdam» (2004), una obra que dirige nuestra atención hacia aspectos marginales del panorama urbano. Al presentar textos y reproducciones fotográficas de construcciones ciertamente habitables, pero realizadas al margen de la legalidad,

<sup>17</sup> [http://www.recetasurbanas.net/home\\_b5.html](http://www.recetasurbanas.net/home_b5.html).

Lara Almárcegui hace referencia –del mismo modo que Ultra-Red en «Structural Adjustments»– al modo en el que el ser humano individual puede verse afectado por la especulación inmobiliaria. «Construyendo mi Volkstuin» (1999-2000) incide en materias análogas, pues la artista documenta aquí el proceso de construcción de una casa de madera junto a las vías del ferrocarril. Y en general, y pese a su posible inmediatez, tanto «Autoconstrucción en Amsterdam» como «Construyendo mi Volkstuin» reflejan las lagunas del desarrollo urbanístico holandés, caracterizado aparentemente por su planificación exhaustiva.

Bien diferente es la propuesta de los hermanos gemelos Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado (San Fernando, Cádiz, 1971), conocidos en la escena artística española como *MP & MP Rosado*. El conjunto de su producción artística propone una reflexión en torno a la idea de identidad, y para ello se sirven de esculturas de terracota policromada que representan la imagen de los autores (como en la vida, aquí también es complicado diferenciar quien es quien) que sitúan por suelos o techos o suspenden de cables. De un modo análogo a lo que sucede en la pieza de *Robert Gober* (Wallingford, 1954) «Untitled Leg» (1989-90), «Untitled Leg (Long Leg)» (1990), «Leg with Candle» (1991) y en otros trabajos del escultor estadounidense que presentan piernas humanas atrapadas en tabiques, las figuras de los hermanos Rosado parecen emerger o ser absorbidas por los muros construidos por los propios autores. Sin duda, sus personajes estándar de inquietante uniformidad dan la impresión de estar atrapados entre los muros, de brotar del suelo abriéndose paso a través de los paramentos o, tal y como sucede en la más reciente pieza «Sin Título (Insomnio)» (2005), de ser aplastados violentamente por un tejado de una casa que acaba de venirse abajo. Sin embargo, MP & MP Rosado también se han preocupado de los argumentos contenidos en estas notas prescindiendo de los autorretratos escultóricos que constituyen la seña de identidad más reconocible de su trabajo. Es este el caso de su exposición «Ventanas Iluminadas» (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2005), en donde tomaron el texto del escritor argentino Roberto Arlt «Aguafuertes Porteñas» como ejemplo a seguir y situaron once fragmentos de casas situados sobre las copas de otros tantos árboles. Los Rosado se sirvieron de unas ventanas de tamaño sensiblemente más pequeño de lo habitual, para de este modo ubicar estas «maquetas» arquetípicas de casas en un estadio intermedio entre la idea de faro y la idea de refugio iluminado o espacio de protección. Un poco más adelante, presentaron en la Galería Pepe Cobo de Madrid la muestra «Desajustes», y con ella unas arquitecturas de frágil aspecto, *tan inconsistentes y destartadas, donde distintos focos de inestabilidad amenazan al espectador con el desamparo, la ruina o una realidad descolocada que sobrepasa, con mucho, los límites de lo que en el ámbito cotidiano cualquiera podría tolerar*<sup>18</sup>.

Por supuesto, la nómina de artistas contemporáneos que han orientado su trabajo hacia las ideas de hogar y amenaza es mayor de lo que cabe en estas páginas, y la lista de creadores habría que ampliarla a autores como *Gregor Schneider* (Rheydt, 1969). Capaz de idear «Ur (Dead House Ur)» –una obra procesual de título más que

<sup>18</sup> ALONSO MOLINA, Ó., «MP & MP Rosado. Esta casa es una ruina», *ABC de las Artes y las Letras*, n.º 733, Madrid, 18-02-06, p. 38.

significativa desarrollada en un periodo de tiempo de veinte años, que fue reconstruida para ocupar el pabellón alemán en la Bienal de Venecia de 2001– el artista alemán alcanzó notoriedad internacional gracias a la exposición «Die Familie Schneider». Esta última consistió en dos verdaderas «casas de los horrores» situadas ambas en el Este londinense (no muy lejos del lugar donde «Jack el Destripador» despedazara a varias prostitutas) que el visitante debía inspeccionar en solitario, tras haber recogido en las taquillas de Artangel (centro de arte organizador de la muestra) la dirección y las llaves de las casas. Por su parte, *Sigalit Landau* (Jerusalén, 1969) y el grupo *El Perro* han realizado en los últimos años del pasado siglo trabajos en donde acondicionaban embalajes metálicos como medios de transporte y residencia de seres humanos. La primera –quien también ha firmado piezas como «Many Scratched Doors» o «Compressed Household», en donde no esconde la deuda contraída con referencias históricas como Bruce Nauman, Gordon Matta-Clark o Robert Smithson y exhibe condiciones complejas de habitabilidad<sup>19</sup>– realizó en la Documenta X de Kassel una instalación en el interior de un contenedor. Ésta fue ubicada detrás de una estación de ferrocarril y recreó un cuarto de baño típico turco, de tal modo que éste pasaba a ser, según palabras de la propia artista, un «refugio transportable» capaz de albergar zonas de resistencia y residencia de comunidades no integradas. Por su parte, el colectivo español *El Perro* recreó en la instalación «Travelbox (Wayaway)» (2000) un gran habitáculo de madera, totalmente equipado para un ocupante, como la alternativa «confortable y placentera» al viaje que inmigrantes realizan en patera u ocultos en los bajos de camiones.

Como el lector habrá podido advertir, las posibilidades que ofrece la conjunción de las ideas de hogar, amenaza y pérdida parecen no tener fin. Junto a los ejemplos señalados podríamos mencionar el conjunto de la obra de *Sam Durant* (Seattle, 1961), que es esencialmente un diálogo entre el antes y el después<sup>20</sup>, los múltiples trabajos de *Pep Agut* (Terrassa, Barcelona, 1961) que reflexionan sobre la idea de ruina, las casas de barro pisoteadas *Manuel Saiz* (Logroño, 1961) o los dibujos y *wall paintings* de *Antonio Tena* (Badajoz, 1971) que muestran el bombardeo de escenas urbanas tomadas de tarjetas postales. Sin embargo, no pretenden estas líneas plantear un inventario de obras que tratan el asunto aquí estudiado, lo cual daría lógicamente para otro ensayo, sino atestiguar la fortaleza y la riqueza de matices de una cuestión que, a tenor de cuanto ha sido expuesto, parece trascender sus límites para abrazar cierta idea de universalidad.

<sup>19</sup> TARANTINO, M., *The Event Horizon*, Catálogo de la exposición «The Event Horizon. A Season of Exhibitions, Films and Projects exploring Questions of European Identity», Irish Museum of Modern Art, Dublín, 1997, p. 19.

<sup>20</sup> FOX, Dan, «Like a Rolling Stone», *Frieze Contemporary Art and Culture*, n.º 74, abril, 2003, Durian Publications Ltd., p. 71.

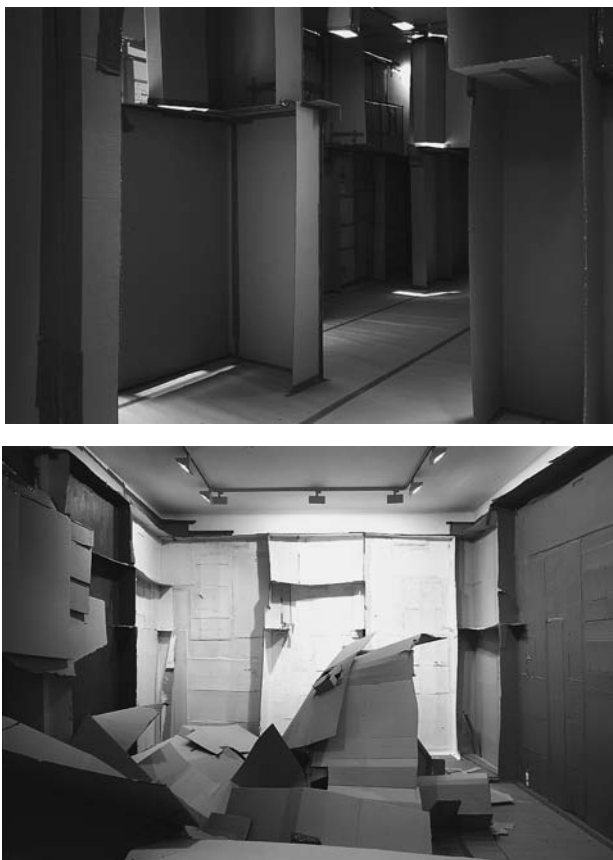


FIG. 1. *Carlos Bunga: Proyecto Elba Benítez, Cartón, cinta adhesiva, pintura mate, mesa de luz y diapositivas, 2005. Cortesía de la Galería Elba Benítez.*  
© Fotografía Estudio Luis Asín

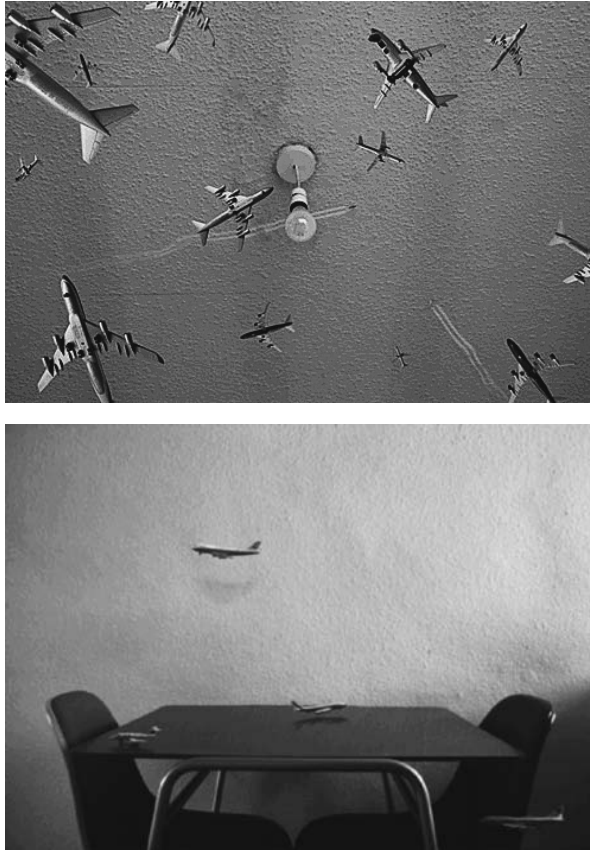


FIG. 2. *Hiraki Sawa: Dwelling, Video B/N; 8'15"*, 2002. © Colección MUSAC.



FIG. 3. *Ultra-Red (logotipo)*. © Ultra-Red