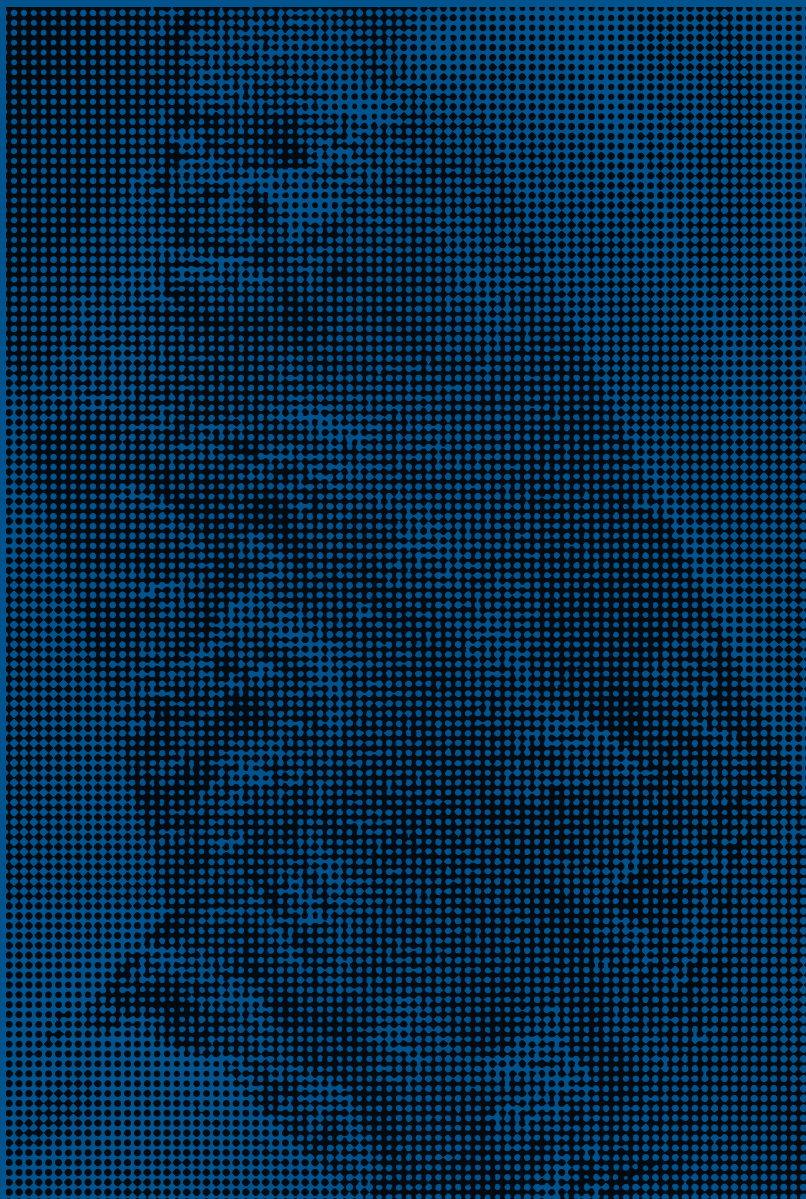


Fata Morgana



Lucía C. Pino

Lucía C. Pino

Fata Morgana



Toda intervención construida hace desaparecer algo (un edificio, un prado, un bosque, un camino o una relación visual). El proyectista puede regular el alcance pero no puede evitar que, de hecho, algo se destruya. Sin embargo participa de una nueva relación de imágenes, aunque esta sea indefinida.

La osadía de algunos promotores al emprender construcciones antes de haber obtenido los permisos necesarios, la ausencia de crédito y el atropello y desorden del mercado inmobiliario, han hecho que nos resulte casi habitual lo que de ningún modo es natural.

En entornos rurales, de una forma quizá más discontinua, proliferan los espacios residuales. Es así como la geografía ibérica, ya de por sí rica en eriales y landas, se ha visto súbitamente poblada de lugares donde reina la indefinición. Detritus del urbanismo, reservas de no-intervención que no pueden ser explotadas urbanísticamente por las dificultades materiales de actuar sobre ellas o el desinterés ideológico y político que suscita su transformación. Estos retazos de espacio son lo que Gilles Clément llamó el Tercer paisaje. Territorios en abierta subversión frente al destino común de sometimiento a las exigencias humanas de los espacios naturales. Clément, entre otros pensadores contemporáneos como Tim Morton, anima abiertamente a aceptar la incertidumbre como factor de desarrollo y a desterrar el voraz apetito de ordenamiento como combustible y guía de la actuación del hombre en su entorno. Frente a la seducción del cálculo, se nos sugiere convertirnos en observadores y actores de otro tipo de evolución sugerida por la propia naturaleza de los “espacios indecisos”. El tercer paisaje es potencial y está en tránsito.

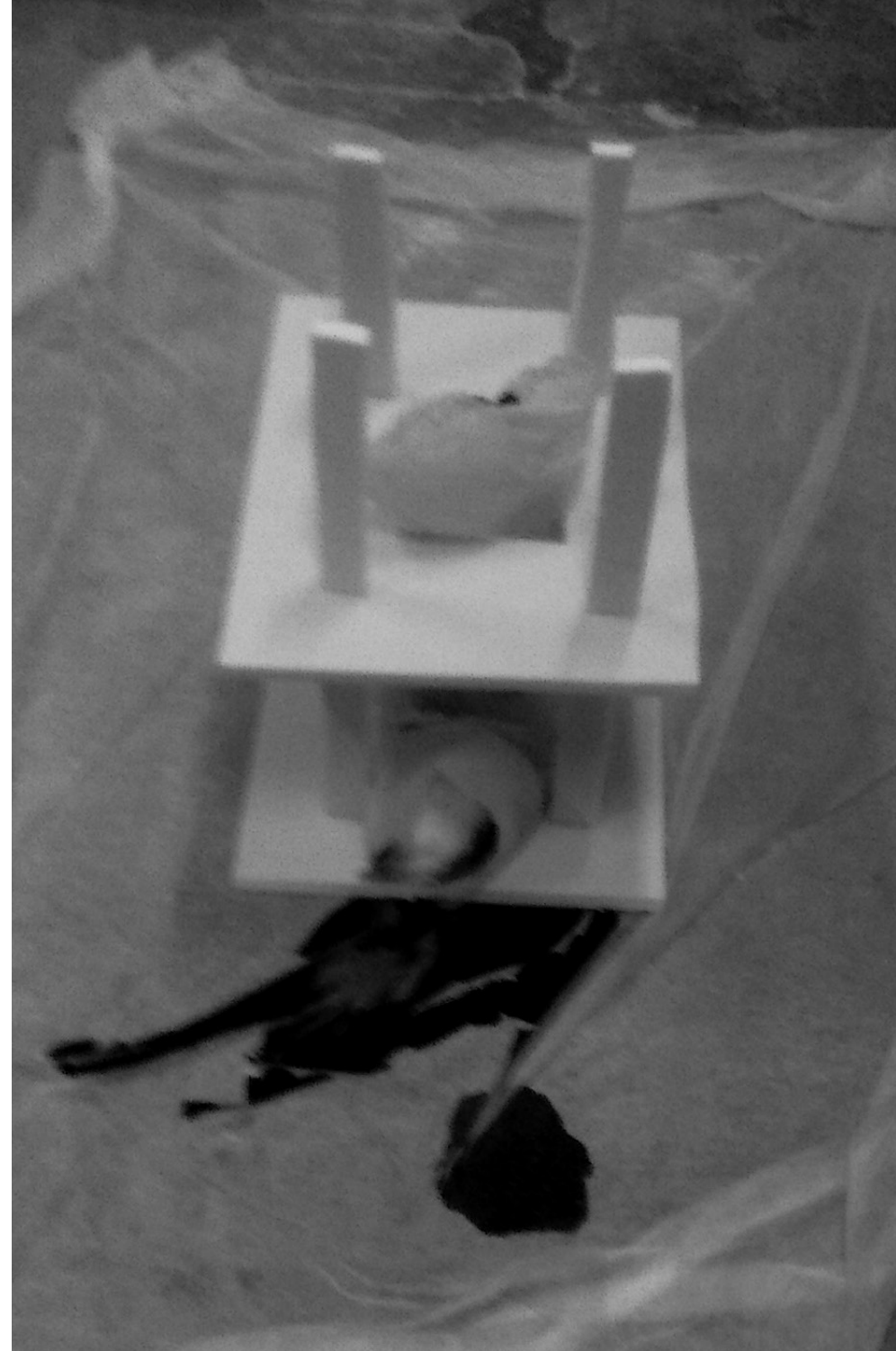
“Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos describir de repente —¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?— una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar. Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado. Son unitarios y vastos como las turberas, las landas y ciertos terrenos yermos

surgidos de un desprendimiento reciente. Entre estos fragmentos de paisaje no existe una solicitud de forma. Solo tienen una cosa en común: todos ellos constituyen un territorio de refugio para la diversidad. En todas las demás partes ha sido expulsada. Este hecho justifica que los reanemos bajo una sola expresión. Propongo Tercer paisaje. Tercer paisaje remite a Tercer estado (no a Tercer mundo). Es un espacio que no expresa ni poder ni sumisión al poder. Se refiere al panfleto de Sieyès de 1789: «¿Qué es Tercer Estado?: Todo. ¿Qué ha hecho hasta ahora?: Nada. ¿Qué aspira a ser?: Algo.»¹

Más adelante, en la descripción del carácter de este Tercer estado, Clément habla de los conjuntos primarios y las reservas, cuyos aspectos se modifican poco con el paso del tiempo y acogen, todavía hoy, la mayor diversidad del planeta. Para unos cuantos la antropización planetaria en constante crecimiento conlleva la creación de residuos cada vez más numerosos y de conjuntos primarios cada vez más reducidos. Un proceso que nos conduce de forma acelerada a la total desaparición de los medios primarios y a la generalización de los medios secundarios. En este estado, el planeta puede ser asimilado como un inmenso residuo que funciona a partir de un número reducido de especies en equilibrio con la actividad humana. El Tercer paisaje, territorio de la diversidad, está directamente vinculado con la demografía, que es un tema tabú...

En otro libro, Clément habla de desfase; a mi me gusta más la palabra desajuste, se me antoja más concreta. Él dice que esta cosa (desfase o desajuste) proviene de la sensación de comprender algo perfectamente y, sin embargo, no haberlo comprendido todo. Habla de un secreto sutil, ilegible, que se esconde precisamente en el pliegue de ese desajuste, y apunta hacia el hecho de que sea de orden estético. “Acaso sea también una forma muy indiscreta, aunque violenta al final, de mostrar cosas sencillas.”²

¡Vaya! Con estos apuntes creo que quería subrayar el hecho de que todo está relacionado y que tendencialmente se valida un tipo de información sobre otra en base a la retórica de la repetición y el cálculo... pero toda la información que contienen los elementos no sólidos, inestables, de fondo, secundarios y transitorios creo que puede ser altamente valiosa.





solicito someter a un esfuerzo
distinto un cuerpo de 20 metros
de material plástico que se usa para
invernaderos y acequias

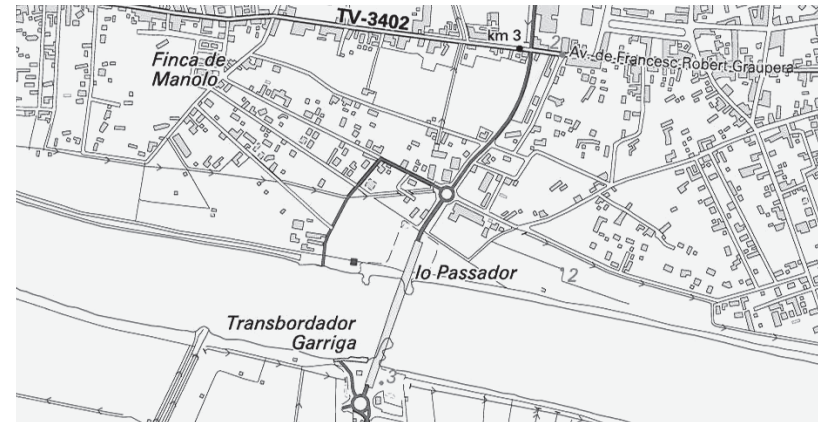


solicito la colaboración de
5 personas para sostener
y fijar este plástico
a cuatro columnas
mediante cordón y
esparadrapo. Una de las
personas documenta

solicito fijar este cuerpo que atraviesa
una estructura mayor. Uso 75 kg de sal



solicito disolver parte de esta sal
con unos 15 litros de tinta negra

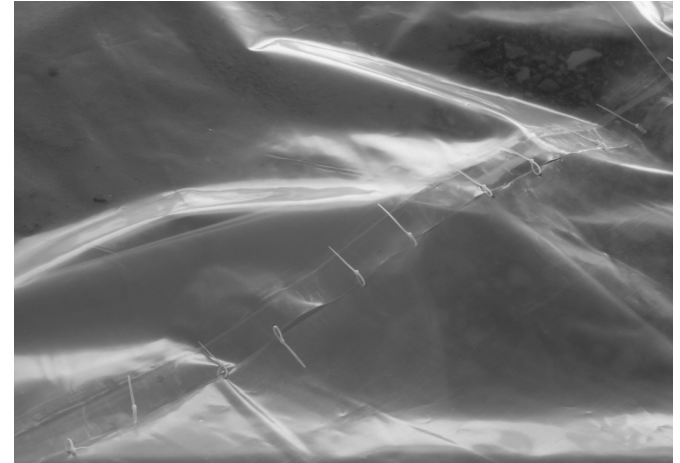


solicito acceder al espacio
en grupos pequeños

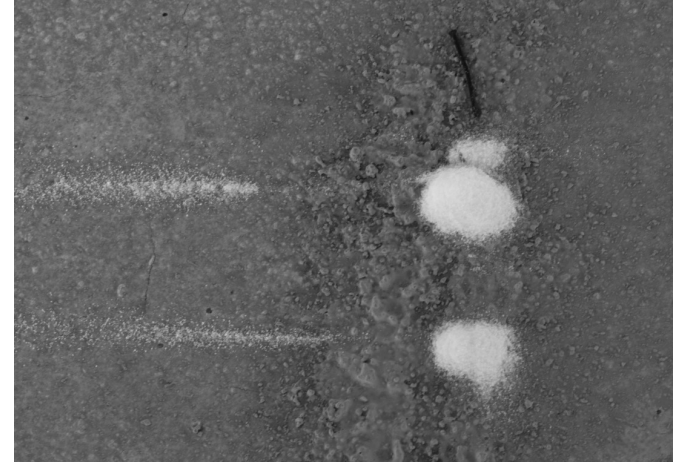
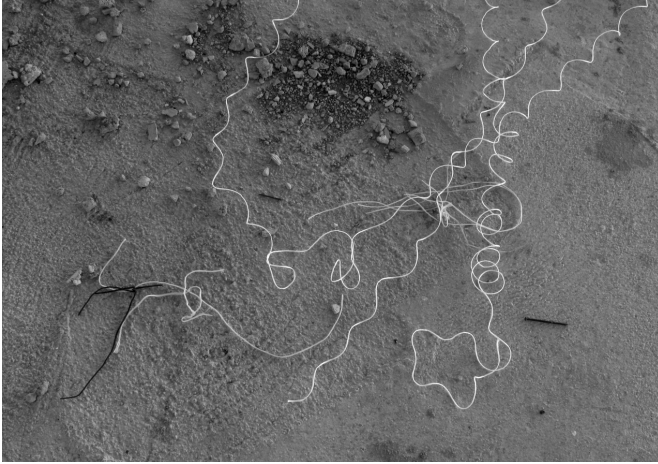


El asalto

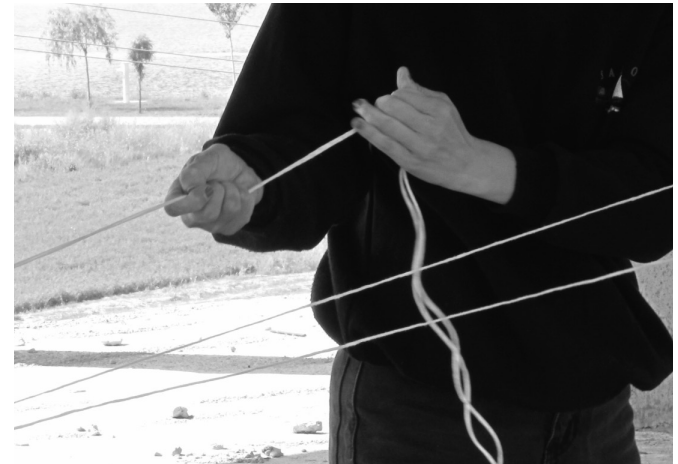
El edificio abandonado no es un *único absoluto* de intención arquitectónica, es un signo desplazado, y la intención es forzar el signo, desplazándolo un poco más con una intervención escultórica.



Me pregunto si se puede plantear esta pieza como un ejercicio de sostenibilidad, lanzamiento, resistencia. El despliegue del material, las juntas, las perforaciones, los pliegues, el refuerzo, cómo fijar de alguna manera el plástico y que no salga volando, la zona, la corrección de errores. El plástico de los invernaderos pero también de las zanjas... Hemos visto que en la zona se utiliza el mismo material en las juntas de las acequias, como para filtrar agua, para contenerla, me aclaran. Las salinas. Las envasadoras. La sal para fijar y la tinta como elemento disolvente.



La percepción de un objeto semiconstruido revela una nueva dimensión y relación con los vacíos que lo conforman y circundan, el cielo, la calle, sus sólidos yuxtapuestos y otros insertos.



Desajustes

She was speaking with the voice of a non-architect about how a new medium (I call it superarchitecture) and a new sensibility—postfeminist certainly, but more acutely one of intense affect—could simply and with devastating generosity slip itself on and over the old medium of architecture and its even older sensibilities of authority and autonomous intellection, thereby enveloping the increasingly archaic figure of the architect in an entirely new cultural project. Her remarks offer a starting point for reconsidering disciplinarity, expertise, and medium specificity in architecture today, because her affective yet alien embrace marks a regime change that is happening with neither the confrontation or violence prescribed by the avant-garde nor the endless accommodations of new practice, but through the gesture of a sweetly gentle and yet thoroughly overpowering kiss.³











Para mí la escultura es una manera de experimentar la realidad. No me resulta fácil explicarlo, pero lo entiendo así. Supongo que hay gente que centra su experiencia en la música, el cálculo, la alimentación, en cuestiones filosóficas, cinematográficas o en la pura supervivencia. Obvio que todas estas experiencias nos pertenecen, pero focalizamos unas en detrimento de otras. Quizá en diferentes momentos el foco cambia, pero, desde hace un tiempo, los asuntos espaciales y físicos me conciernen. Y creo que mi tarea se centra en buscarles un lugar o subrayar su interés dentro de todo esto que podemos llamar *realidad*.

detrás
al lado
desde dentro
a través



De todos modos no entiendo la escultura como algo puramente objetual o de una fisicidad tangible, es más complejo que esto. Veo la escultura y la arquitectura no tanto como soluciones, sino como direcciones. Designan la posición en la que me encuentro. Creo que con la escultura trato de generar contexto, pero también es pretexto y testimonio. Supongo que las piezas pequeñas y medianas pueden funcionar casi de manera autónoma, aunque las pienso en relación (de unas con otras y con el entorno en que se crean o con el que conviven). Pero las grandes, esas que hago en un espacio concreto utilizando material cercano al lugar, son piezas que no se si tiene sentido repetirlas. Puedo pensar en aproximaciones a ellas pero no en repeticiones.

Lo sensorial y la experiencia de lo transitorio me interesan mucho, en realidad todo me interesa, pero es inabarcable. Así que me voy marcando (no sé qué palabra utilizar aquí), ¿ejercicios? ¿espacios de acción? ¿objetivos? ¿límites? y trato de profundizar en ellos. Creo que la escultura me sirve para evidenciar cosas o hablar. Es un medio, ¿no? Quería hablar con ella y no con palabras, pero aquí me tienes, haciendo un ejercicio que no sé ni si yo misma apruebo. Si tuviera que explicarlo todo, no haría escultura.

También por eso estamos aquí.



Batsi, 2009. Larraskito. Bilbao

Algunas ideas que se pueden rastrear en lo que hago son más obvias que otras. Algunas no son nuevas, pero puede que su familiaridad enmascare su potencial radicalidad.

Más allá de decir que estoy llevando a cabo una investigación formal, —que lo es—, que explora sobre las cualidades físicas de los materiales, las posibles asociaciones entre ellos y con el entorno y que elabora circuitos con una cierta tensión, me interesa aquello que contiene la obra de arte que solo puede ser percibido cuando se experimenta físicamente, en el contexto para el que ha sido creada, a diferencia de algunos trabajos que se configuran para ser experimentados en red, por ejemplo.

Si atendemos a una clasificación de elementos del mundo físico según su consistencia, mi escultura se interesa por aquello que es susceptible de descomponerse, erosionarse, aquello que raramente forma parte de los programas de conservación, lo que se deshace y lo que se pudre. Esta escultura se siente seducida por lo sólido, lo estable, lo que perdura y flirtea con ello, se asocia, pero celebra la fragilidad o lo perezado sin pudor.

Quería señalar que en mi caso, puede que la obsesión por la experimentación sea más reveladora que la experimentación misma. Existe una constante que subyace y que tiene que ver con el ejercicio de violar las leyes de la no contradicción⁴. Oxímoron, fragilidad y firmeza, sordidez y candor, existe la presencia de estos pares y de otras cosas.

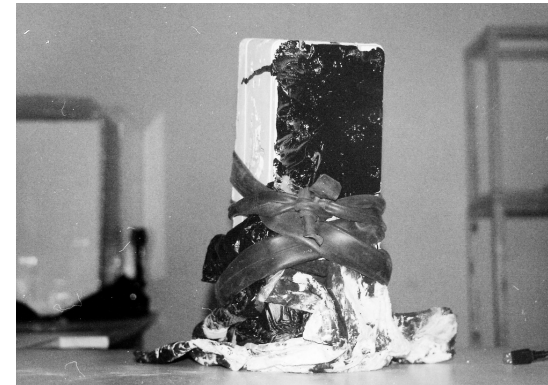
También hay algo que tiene que ver con el lenguaje, más allá de que la praxis escultórica sea una actividad lingüística con su propia morfosintaxis, semántica, semiótica, léxico y estructura, y es que mi ejercicio tiene la voluntad de evidenciar que el lenguaje no es una cosa sencilla, es algo poderoso, lleno de trampas, vicios, vacíos, zonas oscuras y misterio. No sé si es muy aventurado decir que está más cerca de la inmanencia que del idealismo. Es un trabajo que se muestra como es, sin enmascarar nada, al que le gusta salirse de la zona de confort y que pone la rotura o la quiebra en el centro de su praxis.

Hay algo más que también me interesa, de una forma quizá calmada, y es el hecho de averiguar si es posible o no rastrear ideologías en los modos de producir de cada uno. No lo sé, en algunos casos me parece más fácil detectar pistas que en otros. Si todo acto supone un posicionamiento se sea o no consciente de ello, si lo que construimos funciona también como un aparato ideológico, ¿podemos a través de él desarticular críticamente narrativas de dominio? ¿Cómo? ¿Necesitamos ser literales para ser críticos? ¿O tener un repertorio de deconstrucción del poder?

Para mí es importante atender a otras narrativas y darles espacio. Me pregunto si es posible disolver jerarquías entre nosotros, con los objetos, los espacios y las historias.

Me gusta situarme en la fragilidad, entendiéndola también como zona de actividad que, reconducida por una actitud, es propositiva, relevante y supone un valor. En suma, fragilidad y firmeza como valores. La fragilidad es nuestra situación, no se refiere tanto a una cuestión formal sino vital. Pero para mí es operativa cuando va acompañada de firmeza, que es, por ejemplo, esa obsesión que te mantiene tenaz en tu investigación. Disciplina, entusiasmo, cariño, conocimiento técnico y valor.

El tiempo... Lo que duran las cosas... Hacer cosas que duren más allá de nosotros. Esto pasa también por la escritura, ¿no?



Black Nature, 2014

Nada nos pertenece del todo; formamos parte durante algún tiempo de ciertas cosas.

1. CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

2. CLÉMENT, Gilles. *El jardín en movimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

3. LAVIN, Sylvia. *Flash in the Pan*. Architectural Association London. *Kissing Architecture: superdisciplinarity and confounding mediums*. 2009. pp.158-159.

4. OOO. Ontología orientada a los objetos. Una corriente de pensamiento que postula cosas como que nada tiene un estatus especial, todo existe por igual. Uno se puede acercar a la “realidad” desde la física, la neurociencia, la química, la informática, la sociología o el arte contemporáneo. OOO estaría entre medio de todo esto, llamando la atención sobre las cosas a todas las escalas, reflexionando sobre su naturaleza y las relaciones de unos con otros tanto como con nosotros mismos:

[...]Things are encrypted. But the difference between standard encryption and the encryption of objects is that is an unbreakable encryption. “nature loves to hide” Heraclitus. Objects in mirror are closer than they appear...Nothing has special status. Everything exists equally[...]

[...]The qualities of the object are not the object. In defiance of Law of Non Contradiction LNC- a law that has never been properly proved- object present us the following paradox: object are both objects and non objects. All objects are open secrets, like the Liar: this sentence is false. Or like Russell’s set paradox: the set of things that are not members of themselves.[...]

[...]things also contain other things that are not strictly them. Just as a zebra is not reducible to its atoms from an OOO point of view.[...]

Timothy Morton, *Realist Magic Objects, Ontology, Causality*. An imprint of MPublishing – University of Michigan Library, Ann Arbor, 2013.

Lucía C. Pino (Valencia) comenzó su formación en la Escola d’Art i Superior de Disseny de València. Es licenciada en Comunicación Audiovisual por la UV. Ha mostrado su trabajo en: Fundació Fita y Casa de Cultura de Girona, 2013; Filmoteca Regional de Murcia Francisco Rabal, The Private Space, Local Project Art Space (Nueva York), 2012; *Window to Spain, Big Screen Project* (Nueva York), *Esteu a punt per a la televisió? Vídeos que no pasan por el tubo*, Macba, 2011; Galería H₂O y Casa Asia, 2010-2011; Larraskito, Bilbao, 2009; VAD de Girona, 2007; Triennale de Milan, Galería Aulenti, V^a Bienal d’Art Contemporani de Vic y D/ART/ (Sydney), 2006. Vive y trabaja en Barcelona y actualmente es artista residente en Hangar.

Fata Morgana
Lucía C. Pino

Editor:
Marc Navarro

Diseño:
setanta.es

Corrección:
Gemma Gallardo

Impresión:
Rovira Digital

Depósito legal:
B 18084-2015

Todos los derechos reservados

© 2015 Lucía C. Pino, Massa fato

Agradecimientos:
Ariadna Parreu, Pau Magrané,
Elisabet Navarro, Sergio Ibañez

Con la colaboración de:

HANGAR.
ORG

Fundació
BancSabadell



MASSA FATO

www.massafato.com

