



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Embalses, Acequias, Depuradoras.
Patrones de producción en la práctica escultórica,
las materias primas y la naturaleza.**

Xavier Martín Llavaneras



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**



Embalses, acequias, depuradoras.
Patrones de producción en la práctica escultórica,
las materias primas y la naturaleza

Xavier Martin Llavaneras



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Título de la tesis: Embalses, acequias, depuradoras. Patrones de producción en la práctica escultórica, las materias primas y la naturaleza

Doctorando: Xavier Martín Llavaneras

Programa de doctorado: Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

Directores: Jordi Morell Rovira, Ramon Parramon Arimany

Tutor: Jordi Morell Rovira

Barcelona, 2023

Facultad de Bellas Artes

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Dedicada a la educación pública, amigos y familia

Resumen

A partir de un grupo de patrones de producción identificados en la propia práctica escultórica, esta tesis pone en relación los procesos de experimentación artística con las dinámicas de transformación de la naturaleza y la producción y distribución de materias primas. La estructura de la misma gira alrededor de tres bloques principales que siguen el ciclo de un río y lo detienen en varios de sus puntos productivos: un embalse, una acequia y una depuradora. Esta disposición topográfica actúa como una canalización de conceptos, ideas y textos mediante los cuales la práctica artística es discutida como un proceso vital de la materia. De tal forma, en el transcurso de la investigación, las referencias teóricas y citas sirven para intercalar descripciones y especulaciones topográficas extraídas de diferentes casos de estudio. Como resultado, esta idea de circulación y flujo, propone una epistemología en la que los procesos de producción artística, la investigación académica y la escritura como una práctica creativa pueden ser abordados bajo patrones y estructuras comunes.

Palabras clave

Procesos artísticos; patrones de producción; escultura; post-humanismo; topología especulativa

Abstract

Starting from a group of production patterns identified in the sculptural practice itself, this thesis relates the processes of artistic experimentation with the dynamics of transformation in nature and the production and distribution of raw materials. Its structure revolves around three main blocks that are the cycle of a river and stop it at several of its productive points: a reservoir, an irrigation ditch, and a treatment plant. This topographical arrangement acts as a channeling of concepts, ideas, and texts through which artistic practice is discussed as a vital process of matter. In this way, in the course of the research, theoretical references and citations serve to intersperse descriptions and topographical speculations extracted from different case studies. As a result, this idea of circulation and flow proposes an epistemology in which the processes of artistic production, academic research, and writing as a creative practice can be approached under common patterns and structures.

Keywords

Artistic processes; production patterns; sculpture; post-humanism; speculative topology

1. Introducción	2
1.1. Posicionamiento	3
1.2. Objetivos	5
1.3. Hipótesis	6
1.4. Metodología	7
1.5. Antecedentes	10
2. Marco Teórico	18
2.1. La Práctica Artística como Proceso Vital de la Materia	19
2.1.1. La Continuidad del Lenguaje con lo Material	19
2.1.2. El Río como Corriente que Transporta, Disuelve y Sedimenta Materiales y Textos	28
2.2. La Materialidad de la Práctica Artística	31
2.2.1. La Práctica Artística como Flujo del Sistema terrestre	31
2.2.2. La Práctica Artística como Pulverización y Conglomeración	34
2.3. Los Sistemas de la Práctica Artística	39
2.3.1. La Producción y la Investigación Artística como un Fluido Sistémico y Complejo	39
2.3.2. La Noción de Patrón como Continuidad de la Naturaleza, las Materias Primas y la Práctica Artística	42
2.4. El Entorno y la Documentación de la Práctica Artística	47
2.4.1. La Escultura como Indeterminación	47
2.4.2. La Documentación como Respuesta a la Complejidad del Entorno y la Práctica Artística	51
2.5. El Medio y la Difusión de las Prácticas Artísticas	57
2.5.1. La Solubilidad de las Prácticas Distribuidas en la Red	57
2.5.2. El Río como Topología de la Investigación y la Producción Artística	60
2.5.3. La Topología como Poiética y Poética de la Práctica Artística	64
3. Bloques	76
3.1. EMBALSES. Identificación de las Dinámicas de Transformación que Ejerce el Embalse en los Procesos Geológicos y la Práctica Artística: Flujo laminar, Sobrecapa y Superposición	80
3.1.1. Resumen del Bloque Embalses	80
3.1.2. Casos de Estudio Localizados en el Embalse	86
3.1.2.1. N1. Tragó de la Noguera	86
3.1.2.2. N2. Santa Linya	88
3.1.2.3. N3. Pedrera de Rúbies	92

3.1.3. Patrones de Producción del Embalse	94
3.1.3.1. El Flujo Laminar	94
3.1.3.2. Superposición (Difracción y Representación)	118
3.1.3.3. Sobrecapa y Escala 1:1	142
3.2. ACEQUIAS. Identificación de las Dinámicas de Distribución que Ejercen las Acequias en la Producción de Materias Primas y la Práctica Artística. Materia Prima, Post-cosecha, Flujo Turbulento.	152
3.2.1 Resumen del Bloque Acequias	152
3.2.2 Casos de Estudio Localizados en las Acequias ..	156
3.2.2.1. N4. Cámara de Atmósfera Controlada ..	156
3.2.2.2. N5. Torres	158
3.2.2.3. N6. Casa Demetrio	160
3.2.2.4. N7. Viveros	164
3.2.3. Patrones de Producción de las Acequias	166
3.2.3.1. Materia Prima	166
3.2.3.2. Flujo Turbulento	180
3.2.3.3. Post-cosecha	186
3.3. DEPURADORAS. Identificación de las Dinámicas de Saneamiento que Ejerce la Depuradora sobre la Materia Prima y la Práctica Artística: Delta.	196
3.3.1. Resumen del Bloque Depuradoras	196
3.3.2. Casos de Estudio Localizados en las Depuradoras	204
3.3.2.1. N8. Esculturas de Arena	204
3.3.2.2. N9. Visual y Plástica	206
3.3.2.3. N10. Mercabarna	210
3.3.3. Patrones de Producción de las Depuradoras	212
3.3.3.1. Delta	212
4. Conclusiones	250
5. Bibliografía	270
6. Tabla de Imágenes	280
7. Anexo: Producción de Obra	284
7.1. Bloque EMBALSES	286
7.2. Bloque ACEQUIAS	298
7.3. Bloque DEPURADORAS	319



Figura 1

1. Introducción

1.1. Posicionamiento

Esta es una tesis mixta en el ámbito de las Bellas Artes, en la que se recoge el diálogo constante entre la investigación teórica y la experimentación práctica que he desarrollado durante los últimos años.

Antes que nada, declarar que en este documento se ha localizado un *territorio* y un *cauce* en el que la teoría y la práctica se disuelven. En la tesis, la cuestión del entorno es fundamental ya que aborda la disociación entre sujeto artístico y obra.

Anticipar también que el discurso *post-humanista* y de los *nuevos materialismos* ha influido en muchos de los procesos de producción que he llevado a cabo hasta el momento. Tal paradigma de pensamiento, además de formar parte del contenido teórico de esta investigación, sustenta asimismo el enfoque epistémico y metodológico que se ha ejecutado en su desarrollo.

Si bien la práctica artística se asume como una forma de investigación, a partir de autores como Michel Serres, Karen Barad, Manuel de Landa, Mika Elo, Hito Steyerl, entre otros, se ha planteado aquí la investigación académica como una práctica, también, creativa.

En el texto las referencias teóricas y citas se intercalan con descripciones y especulaciones topográficas extraídas de diferentes casos de estudio. Este carácter poético se concibe en este escrito desde una posición experimental, y es empleado como una estrategia creativa para ensamblar las asociaciones materia-palabra-sujeto-entorno.

Desde esta cuestión topográfica se ha experimentado acerca de las reciprocidades entre la escultura y las infraestructuras hídricas como los embalses, las acequias y las depuradoras. Por medio de estas estructuras, se han investigado patrones de producción que relacionan las dinámicas de transformación de la naturaleza, la producción y distribución de materias primas con la práctica escultórica.

En su conjunto, esta tesis se entiende como un cuerpo topológico: la continuidad de tres estadios productivos de un río. Además de esta cuestión topológica, este documento funciona como una escultura y, para ser más precisos, como un castillo de arena. Esta cualidad escultórica se refleja en la utilización y maquetación del texto, que combina párrafos justificados con textos cuyas estrofas se inclinan y sedimentan.

A lo largo de la tesis se relaciona a menudo esta estructura topológica con elementos biográficos. Es este vínculo que dirige al lector hacia esta idea fundamental: la continuidad de la experiencia que relaciona la práctica artística, investigatoria y el entorno. La substancia de esta experiencia continua ha buscado su júbilo en un texto entretrejido: –el *patchwriting*– como emulsión de sedimentos y sensibilidades en circulación.

*consciencia de disolución es
consciencia de materia-autoorganización
consciencia de materia-espontaneidad
y como parte de esta materia,
me regocijo*

1.2. Objetivos

El propósito fundamental de esta tesis es desarrollar una epistemología basada en la propia práctica artística. Para alcanzar este fin se definen los siguientes objetivos:

1. Analizar la práctica artística desde una posición descentrada y como un medio de producción de la propia materia.
2. Explorar la circulación de los materiales y la información a través del flujo del agua.
3. Vincular las dinámicas de transformación de la naturaleza, la producción y distribución de materias primas con la práctica artística.
4. Relacionar un conjunto de infraestructuras hidráulicas con los procesos de la práctica escultórica.
5. Apoyarse en la escritura como práctica creativa.
6. Abordar este texto como una continuidad entre la teoría y la práctica artística.
7. Utilizar varias tipografías para combinar y alternar diferentes estilos de escritura.

1.3. Hipótesis

Se parte del hecho de que las grandes capitales no existirían sin las provincias y los pueblos que las nutren de cuerpos y materias primas. Esta interdependencia da pie a pensar en las reciprocidades entre las dinámicas agroindustriales y la producción artística contemporánea.¹ Desde el marco filosófico del pensamiento post-humano, se plantea la producción artística como un proceso auto-organizativo de la propia materia en transformación.

La hipótesis principal es que la práctica artística es un medio catalizador a través del cual la materia vital circula y se desarrolla. Una segunda hipótesis es que los patrones de producción artística pueden identificarse ya en las dinámicas de transformación de la naturaleza o en procesos de producción y distribución de las materias primas.

Ambas hipótesis llevan a preguntarme acerca de cómo la continuidad entre patrones de producción afecta a la investigación artística en el contexto académico.

¹ La producción artística contemporánea se entiende aquí como una práctica que se desarrolla en contextos mayoritariamente industrializados.

1.4. Metodología

Una parte importante de esta investigación ha consistido en plantear una metodología que hilara los diversos procesos y materiales de la investigación. Además de una epistemología basada en la práctica artística, esta tesis es también una apuesta estética que debe entenderse en su dimensión filosófica, productiva y biográfica.²

El primer paso (especulativo) ha sido agrupar en un bloque un conjunto de obras producidas durante el periodo previo a esta investigación, realizadas entre 2014 y 2017, entre las que destaco *Overlay* (2014), *Estratigrafía Muscular* (2014) y *Touchpad* (2016). Constaté que el proceso de producción de estas piezas responde al funcionamiento del Embalse, y en particular, a las dinámicas de superposición, flujo laminar, y, sobrecapa. Mi estudio acerca de estas dinámicas se ha apoyado en un trabajo de campo. Durante el mismo, visité varios emplazamientos de diferentes embalses cuidadosamente seleccionados para destacar y singularizar estas dinámicas: el lecho vacío de un pantano (zona de retención), una cueva donde se practica la escalada (zona de desagüe) la arqueología y una cantera de piedras litográficas (zona de acumulación).

² (1) La propuesta filosófica es la consciencia de ser un cuerpo mineralizado que perdura en un tiempo geológico ilimitado, cuya biología, sin embargo, solo le permite diseminarse temporalmente en una consciencia colectiva. (2) La propuesta productiva es la necesidad de vincular los procesos de investigación y producción artística a través de la escritura. (3) La propuesta biográfica es afirmar la continuidad entre los desplazamientos cotidianos hacia el estudio de la Zona Franca y la playa de El Prat, en los viajes por la A2 entre Lleida y Barcelona, en las comidas familiares en la torre, en los chapuzones y la escalada en la presa de Santa Anna, o en las carreras de barcos de hojas de cañas en las acequias.

En el cuerpo de esta tesis, el trabajo recogido en el bloque Embalses es expuesto de la siguiente manera: primero expongo los casos de estudio (emplazamientos de los embalses). Después relaciono los procesos escultóricos con los procesos dinámicos que opera el embalse, textos teóricos y mi trabajo de campo.

Al haber identificado este primer corpus de obras como Embalses, decidí definir dos bloques adicionales que completaran la infraestructura fluvial de un río: las acequias y las depuradoras. Estos dos nuevos bloques orientaron la practica artística y la investigación teórica.

En el bloque Acequias agrupo los proyectos *Humus Recalls Curvatures* (2016), *Fruit Belt* (instalación, 2017), *Medicane* (2019) y *Fruit Belt* (piezas, 2019). Los casos de estudio examinados son: una cámara de atmósfera controlada, la arquitectura de una torre, una casa de comidas y un vivero. Los tres patrones conceptuales identificados son la *materia prima*, la *post-cosecha* y el *flujo turbulento*. Sucesivamente, el bloque Depuradoras junta los proyectos *Turbaturbo* (2019), *Cau* (2019), *Tubos* (2023) y *Escarpe* (2023). Los casos de estudio examinados son: el polígono Mercabarna, la práctica de las esculturas de arena y una clase en un Instituto de Educación Secundaria Obligatoria. El patrón destacado es *delta*. Los dos bloques se desarrollan igual que el bloque Embalse: primero se exponen casos de estudio y luego relaciono mi práctica escultórica con los patrones identificados en las acequias y las depuradoras.

Paralelamente, para argumentar estas equivalencias entre investigación y experimentación he elaborado un marco teórico que se expone en el segundo apartado de esta tesis. Plantea la práctica artística como un proceso vital de la materia; el carácter material del lenguaje; el transporte, disolución y sedimentación de textos funcionando como la corriente de un río; la producción y la investigación artística como un fluido sistémico y complejo; la solubilidad de las prácticas artísticas distribuidas en la red y la topología como poiética y poética.

A lo largo de esta investigación, me han acompañado un conjunto de lecturas: *Mil años de historia no lineal*, de Manuel de Landa; *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, de Michel Serres (autores que me han ayudado a desarrollar los patrones Flujo Laminar y Flujo Turbulento); *Overlay: Contemporary Art and Art of Prehistory* y *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West* de Lucy R. Lippard (a partir de las cuales he definido el patrón Sobrecapas) y *Sobre lo nuevo* y *Arte en flujo*, de Boris Groys (para llevar a cabo el patrón Delta).

Por último, deseo destacar que al final del documento he añadido un Anexo de obras y textos personales. Estos procesos de experimentación práctica están formulados en base a los patrones de producción que desarrollados en los bloques Embalses, Acequias y Depuradoras.

1.5. Antecedentes

Entre los años 2007 y 2014 establecí mi residencia en Berlín. Fue una época de muchos viajes de ida y de vuelta. De aquellos trayectos guardo la imagen de las parcelas de cultivos, los polígonos y las infraestructuras organizadas alrededor de los aeropuertos. Ahora miro hacia atrás y veo cómo el desplazamiento de mi cuerpo fue similar al de multitud de materias primas transportadas continuamente de aquí para allá.

En este marco temporal, destacar la relevancia de los años 2012 y 2013, momento en que comencé a entrar en contacto con las ideas de los nuevos materialismos.³ El interés por este giro filosófico surgió a raíz de mi visita a dOCUMENTA (13).⁴ Se trataba de una muestra “dedicada a la investigación artística y a las formas de imaginación que exploran el compromiso, la materia, las cosas, la corporeidad y la vivencia activa en conexión con la teoría, pero sin subordinarse a ella” (Christov-Bakargiev, 2012). Otra propuesta que me impactó fue el proyecto Das Anthropozän, organizado por la Haus der Kulturen der Welt de Berlín durante el ciclo 2013-2015, que en una línea similar a la de dOCUMENTA (13) anunciaba el siguiente manifiesto:

Con los métodos tradicionales de adquisición de conocimientos –por un lado, las ciencias naturales y, por otro, las humanidades– la humanidad ha llegado a un límite. La concatenación indivisible del metabolismo industrial, el cambio climático, la urbanización, la erosión del suelo y la

³ Este concepto se desarrollará en el Marco Teórico y en los siguientes bloques de esta tesis.

⁴ dOCUMENTA (13), Kassel (Alemania), 9 de junio-16 de septiembre de 2012.

extinción de especies, así como una nueva autoconciencia social, han demostrado que la causa y efecto, medio y fin, calidad y cantidad requiere un nuevo enfoque del mundo que no se rige por el discurso posmoderno, sino por interconexiones y procesos materiales. (HKW, 2013)

Ya en 2018, poco antes de empezar esta tesis, participé en un seminario de doctorado dirigido por el crítico cultural T. J. Demos. A lo largo de varias sesiones, un grupo de investigadores, artistas y curadores examinamos un conjunto de prácticas artísticas enmarcadas en el paradigma post-antropocéntrico. Principalmente, se especuló sobre la capacidad de los artistas para producir representaciones visuales de los llamados *hiper-objetos* (Morton, 2012): procesos “no locales” como el “calentamiento global”, los “accidentes nucleares”, o las mismas “logísticas de la agricultura” (pp. 38, 106).

Para hacer frente a esta cuestión se puso sobre la mesa el trabajo de varios artistas. Al tiempo que hablábamos acerca de un mundo amenazado por la extinción masiva de especies, la extracción intensiva de materias primas y la erosión de los sustratos culturales, me llamó la atención la homogeneidad formal de los proyectos que visualizamos: documentales audiovisuales, vídeo ensayos, archivos de documentos, lecturas de manifiestos, etc. Era como si representar la complejidad de estos “objetos inabarcables” exigiera almacenar, recircular y destilar grandes cantidades de información por medio de acciones como archivar, filmar, entrevistar, subtítular, editar, relatar, etc.

Esta percepción me hizo pensar lo siguiente:

***¿Hay una relación entre las dinámicas extractivistas
y las prácticas artísticas basadas en la documentación?***

Ese mismo año, tuve la oportunidad de visitar Manifesta 12,⁵ que bajo el lema “The Planetary Garden. Cultivating Coexistence”,⁶ planteaba una visión de nuestro planeta como un jardín cuyo jardinero es la humanidad. Como argumenta el texto declaratorio de la bienal, esta se centraba en las “dificultades de atender un mundo movido por redes invisibles de información, intereses privados transnacionales, inteligencia algorítmica, procesos ambientales y unas desigualdades cada vez mayores” (Manifesta 12, 2018).

Del recorrido de la bienal recuerdo obras como *Pteridophilia* (Bo, 2016), un vídeo instalado en un bosque de bambú del Jardín Botánico de Palermo, donde el artista Zheng Bo documentaba la acción de masturbar diversas especies de plantas. En la Casa del Mutilato, *Unending Lightning* (Lucas, 2015) mostraba una triple proyección en la que aparecían de forma simultánea listados de bombardeos de distintas potencias militares durante el periodo que coincide con la Guerra Civil española y la segunda guerra sino-japonesa. En la Chiesa dei Santi Euno e Giuliano pude ver *Festival of the Earth (Alaraagbo XIII)* (Atiku, 2018), que consistía en una habitación

⁵ Manifesta 12, 16 de junio-4 de noviembre de 2018, Palermo.

⁶ El lema de la muestra hacía referencia al libro *Les Jardins planétaires*, cuyo autor es el botánico francés Gilles Clément (Clément, 1999).

llena de plantas, tierra, y objetos esculturales rituales que formaron parte de una procesión-performance que recorrió las calles de Palermo y que finalizó en el mismo edificio (fui espectador de este acontecimiento gracias a varios plasmas que proyectaban las grabaciones del momento en que se produjo la performance). Por último, lo mismo ocurrió con *New Palermo Felicissima* (Colomer, 2018), pieza videográfica del artista Jordi Colomer que registra una procesión performativa de barcas recorriendo la costa de Palermo y posteriormente proyectadas en el interior de la Casa Lavoro E Preghiera Padre Messina.

Como espectador de la bienal, contemplé una gran cantidad de información audiovisual de carácter narrativo frente a una minoría de objetos artísticos o residuos materiales que me encontraba puntualmente. De un recinto expositivo a otro, fui conectando fragmentos de discursos que superpuse a las percepciones que obtenía de la propia ciudad.

Al igual que le ocurre al fugitivo de *La invención de Morel* (Bioy Casares, 1940),⁷ durante esos días deambulé en una dislocación espaciotemporal a través de la documentación “en diferido” de algo que ya no estaba allí y que, sin embargo, apelaba al presente. Así, caminando poco a poco ajusté ambas proyecciones (la documentada y diferida con la experimentada y actual). En definitiva: un maremágnum de datos y documentaciones entramados en callejuelas y recintos históricos que iba dirigiendo a medida que comía sandía y helado siciliano.

⁷ A. Bioy Casares, *La invención de Morel*, Losada, 1940.

Como dice Gerard Vilard (2017) “uno acaba preguntándose dónde está el arte en tales proyectos, puesto que tal vez podrían haberlos realizado historiadores, antropólogos y comunicólogos” (p. 3). Tal apreciación coincide con el planteamiento de Hito Steyerl (2010) acerca de la investigación artística como “un conjunto de prácticas artísticas desarrolladas por artistas predominantemente metropolitanos que hacen las veces de etnógrafos, sociólogos, diseñadores de productos o diseñadores sociales” (párr. 7).

Desde esta aproximación –que no debe confundirse con una visión conservadora o gremial de la práctica artística– me planteo lo siguiente:

¿Es posible abordar las dinámicas de almacenaje, distribución y depuración de materiales e información más allá de la representación y la documentación?



Figura 2



Figura 3

2. Marco Teórico

2.1. La Práctica Artística como Proceso Vital de la Materia

2.1.1. La Continuidad del Lenguaje con lo Material

Los resultados de las investigaciones científicas nos enseñan que el hombre ocupa una posición marginal en el universo; que durante un periodo de tiempo muy prolongado no hubo vida en la Tierra, y que su origen dependió de unas condiciones muy especiales; que el pensamiento humano está condicionado por determinadas estructuras anatómicas y fisiológicas, y limitado o anulado por determinadas alteraciones patológicas de estas. (Timpanaro, 1975, p. 36).

Mi posición inicial es que la materia es “vital” y su estructura “auto-organizativa” (Braidotti, 2015, p. 12). Principalmente, me interesa la energía y el constante desarrollo de la materia; también la agencia humana como proceso catalizador de estos cambios incesantes.

En esta investigación se conciben las producciones de la naturaleza, la industria de las materias primas y la práctica artística como una continuidad.

Para ello, me inclino por descentrar la posición del artista en el entorno, y también, por entender que este actúa como un medio material del propio sistema dinámico de la materia.

¿Qué implica pensar la práctica artística como un proceso vital de la misma materia?

La visión “no-dualista” entre lo “dado” (naturaleza) y lo “construido” (cultura) (Braidotti, 2015, p. 12) hace que me pregunte sobre el dominio de mis propios pensamientos, experiencias y percepciones.

¿Es este texto un torrente de materiales que se desplaza continuamente por distintos cuerpos de carne, papel, sílice, petróleo...?

De momento, sé que al escribir percibo una tensión entre aquello que pienso y aquello que termino escribiendo. Hay una transformación entre las fuentes bibliográficas que copio en el portapapeles y la amalgama de citas que termino pegando.

Aquí le sigue otra duda:

¿Es la falta de autoridad del sujeto sobre las palabras una falta de determinación personal o es el propio influjo de la materia-información en su proceso de desplazamiento?

O, como plantea Donna Haraway:

¿Somos, finalmente, organismos codificados en textos, a través de los cuales nos adentramos en el juego de escribir y leer el mundo? (Haraway, 1985, p. 5).

Pensar en el lenguaje y la información como un material “vivo” conduce a formulaciones que van más allá de la física; como decir que la poesía está compuesta por “átomos-letras” (Serres, 1994, p. 54), que estos

“razonan” (Onfray, 2013, p. 173), o que la carne es inteligente (Braidotti, 2015, p.76).

Se defiende aquí que escribir una poesía implica al cuerpo tanto como modelar una escultura. También que hacer una tesis es un proceso tan físico y material como lo es producir una obra artística. Sobre esta relación entre lo mental y lo físico, Michel Onfray (2013) dice que “el pensamiento de un hombre supone su cuerpo, su carne, su alma, todo lo cual expresa en palabras diferentes una misma realidad atomística y material” (p. 172).

¿Escribir, entonces, puede regirse bajo las mismas estructuras que la escultura?

Acerca de esta continuidad de estructuras, Gilles Deleuze argumenta que el desarrollo de las especies, los cuerpos y los lenguajes pueden ser comprendidos bajo los mismos códigos de producción morfogenética (Johnson, 2017, p. 51). Siguiendo a Deleuze, Manuel de Landa (2004), observa una estructura “isomórfica” en los procesos geológicos, biológicos y sociales; un semblante que “diluye no sólo la distinción entre lo natural y lo artificial, sino también entre lo vivo y lo inerte” (párr. 21).

Sostengo que el acto de pensar una práctica artística no se puede entender como un proceso desprendido del cuerpo ni de su entorno. Esta presunción conecta con el planteamiento de Manuel de Landa (2004) cuando dice que “nuestros cuerpos individuales y nuestras mentes son meras coagulaciones o desaceleraciones en los flujos de biomasa, genes y memes” (párr. 23).

¿Es pues el artista un medio material del entorno y la obra artística un flujo de materiales e información producidos por el propio entorno?

Siguiendo la línea propuesta anteriormente por Serres (1994) y De Landa (2004) se encara la materialidad y textualidad de la práctica artística como un conjunto de sustancias que operan bajo la misma estructura:

*Pienso que las cualidades del texto,
el habla,
o el pensamiento,
pueden ser observadas al mismo tiempo en las cualidades
del barro,
el nácar,
o la orina;
que la escritura es una membrana termoplástica
moldeada con neuronas soplete;
que los materiales de una instalación
son trozos desprendidos de río;
y que, sucesivamente, movimiento tras movimiento...
sostengo que la producción artística es
un embalse, una acequia y una depuradora.*

Aunque se suele decir que las palabras se las lleva el viento, las mismas expresiones traspasan constantemente el cuerpo –de los ausentes a los presentes–. La comunión entre lo perdurable y lo perecedero, es decir, la materia y el texto, engendra la entelequia del cuerpo y del espíritu.

¿Cuál es el registro material que perdura en el habla?

Y, sobre todo:

¿Cuál es el rastro que lo vincula con lo corporal?

En su análisis acerca de las corrientes filosóficas del materialismo, Terry Eagleton (2017) comenta que para Marx “es la materia (las marcas, los sonidos, los gestos) lo que es constitutivo del sentido”. Según Eagleton, Marx “se refiere al lenguaje como algo que desmonta la distinción entre materia y espíritu” (p. 31). Entonces, no hay expresión sin cuerpo que lo enuncie, lea o escuche. Jane Bennett (2010) refuerza esta visión del lenguaje como una estructura material y los cuerpos como conglomerados humanos y no-humanos con capacidad pensante. La autora lo describe con las siguientes palabras:

Mi propio cuerpo es material y, sin embargo, esta materialidad vital no es total o exclusivamente humana. Mi carne está poblada y constituida por diferentes enjambres de extraños [...] las bacterias en el microbioma humano poseen colectivamente al menos 100 veces más genes que él, unos 20.000 en el genoma humano [...] somos, más bien, una serie de cuerpos, muchos tipos diferentes de ellos en un conjunto anidado de microbiomas. (Bennett, 2010, pp. 112-113).

La porosidad entre el lenguaje entendido como subjetividad y la materia como objetualidad es un paradigma discutido también por Karen Barad (2007). Para ella, no hay un dentro y un afuera estancos desde los cuales enunciar al sujeto ni observar el entorno. El entorno viene determinado solo cuando el humano establece una relación performativa con él. Para Barad:

Los individuos no preexisten a sus interacciones; más bien, los individuos emergen a través y como parte de su tiempo y espacio entrelazados intra-relacionados, como la materia y el significado, llegan a existir, es imposible diferenciar en ningún sentido absoluto entre creación y renovación, comienzo y retorno, continuidad y discontinuidad, aquí y allá, pasado y futuro. Materia y significado no son elementos separados. (Barad, 2007 p. 9).

Por tanto, reflexionar lo material implica utilizar el lenguaje para referirse al entorno. Pensar es exponerse a una cascada incesante de palabras e imágenes, que “nubla”, por así decirlo, aquello que acontece a nuestro alrededor. Para Diana Coole y Samantha Frost (2010) esta contradicción radica en el hecho de que pensar la materia abre un marco a cuestiones inmateriales como “la conciencia, la subjetividad, la agencia, la mente, el alma; también las imaginaciones, las emociones, los valores, el sentido, entre otros” (Coole y Frost, 2010, p. 2).

Entonces:

A través del pensamiento y el lenguaje me descentro en el entorno.

La perspectiva de Coole y Frost (2010) encaja con el pensamiento geofilosófico propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1993). Para ellos, “pensar no es un hilo tensado entre un sujeto y un objeto, ni una revolución de uno alrededor de otro: pensar se hace más bien en la relación entre el territorio y la tierra” (p. 86). Edgar Morin (2011) dice que “no hay sujeto si no es con respecto a un ambiente objetivo –que le permite reconocerse, definirse, pensarse, etc., pero también existir–” (p. 97). Por otro lado, para la artista y escritora Diann Bauer (2019) la capacidad cognoscitiva humana nos aleja del cuerpo biológico, precisamente porque nos da la posibilidad de pensarlo como un concepto. Según Bauer, “la sapiencia no es una condición de encendido/apagado, sino un continuo con la sensibilidad” (Gage, 2019, p. 196).

En resumen: los autores citados abren camino hacia una comprensión del entorno como espacio de mediación y disolución.

Medio con y me disuelvo en.

Argumento que la práctica artística se puede comprender como una consolidación topológica, es decir, como una lógica fluvial eventualmente detenida en un embalse, una acequia y una depuradora.

¿La correlación entre el flujo de una obra y el flujo de un río es una representación que se sustenta en lo metafórico del lenguaje?

Trato de extraer del entorno fluvial estructuras que den cuenta de los procesos de producción artística: en el primer bloque, en su estadio de reserva (embalse); en el segundo bloque, en su estadio de irrigación (acequia); en el tercer bloque, en su estado de filtraje (depuradora).

Los distintos flujos y caudales del agua actúan en este texto como procesos y dinámicas de reordenación y disolución entre lo topográfico y lo biográfico. Así, cuanto más me adentro en el pensamiento de la materia, más me alejo ella (como Kathy Acker –Kroker, 1993– habla de cuanto más se adentra en el lenguaje del bodybuilding, más se aleja del lenguaje ordinario). Aquí posiciono el giro post-humanista en tanto que una propuesta que trata de restaurar las relaciones entre el entorno, lo material y lo humano. En este sentido, se trata aquí de pensar la materialidad del lenguaje y cómo ésta condiciona y atraviesa nuestros cuerpos.

***¿A dónde nos lleva pensar lo material a través del lenguaje cuando
somos conscientes de que ambos están imbricados?***

Siguiendo los argumentos de Michel Serres (1994) acerca de los devenires materiales que estructuran lo físico y lo poético, la escritura en este texto se entiende como un grupo de partículas a la deriva. Sin embargo, abandonarse a la fluidez auto-organizativa de lo material conlleva sus contrapartidas filosóficas. Para Terry Eagleton (2017), concebir “las fuerzas materiales como algo que fluye indistintamente tanto por el cuerpo humano como por las esferas naturales” casa a la perfección con la naturaleza post-industrial del sistema capitalista actual (p. 29). En este

sentido, alrededor de esa dialéctica –la borrosidad entre el “vitalismo de la materia” y los medios de producción y distribución post-industriales– esta propuesta sitúa en las infraestructuras hidrológicas de un río un modelo para la comprensión de la práctica artística. Mediante los entornos embalse, acequia y depuradora se expone la tensión entre lo “dado” y lo “construido”, entre una “materia vital” que fluye y la “gestión industrializada de los recursos naturales”.

Siguiendo ese hilo, se propone la siguiente pregunta:

¿Es el artista un medio material mediante el cual cataliza la “materia viviente”, o una “materia prima” del propio sistema de producción post-industrial?

2.1.2 El Río como Corriente que Transporta, Disuelve y Sedimenta Materiales y Textos

Artie Vierkant (2010) habla de un tipo de práctica artística en la que “nada tiene un estado fijo: todo es cualquier otra cosa, ya sea porque un objeto es capaz de convertirse en otro objeto o porque un objeto ya existe en el flujo entre múltiples instalaciones” (párr. 11). Estas prácticas artísticas a las que se refiere Vierkant (2010) evidencian también las cualidades topológicas de los sedimentos arrastrados por un río.

Por su parte, Kenneth Goldsmith (2017) habla del lenguaje como de una sustancia inestable “que se mueve y se transforma a través de sus distintos estados y sus ecosistemas” (p. 65). En este estudio planteo el cuerpo físico de la obra (y, por extensión, del propio artista) y su capacidad para almacenar, producir y distribuir materiales e información como un medio a través del cual la materia circula y se imbrica con el entorno.

¿El pensamiento le pertenece al cuerpo o al entorno?

¿Descentrar el sujeto artístico es convertirlo en una materia prima más del proceso de producción cognitivo global?

En tal caso, considero el mecanismo de un río como un espacio de transporte, disolución y sedimentación de materiales y textos. La investigación se apoya aquí en la analogía que, una vez más, plantea el filósofo Manuel de Landa (2011), quien compara los ordenadores con el mecanismo de un río:

Los ríos actúan como verdaderos ordenadores hidráulicos, transportando los materiales rocosos desde su punto de origen (una montaña erosionada) hasta el fondo del océano donde estos materiales se acumulan. En el curso de este proceso, guijarros de diferentes tamaños, pesos y formas, reaccionan de manera distinta al agua que los transporta. Algunos son tan pequeños que se disuelven en ella; otros menos pequeños son conducidos en suspensión; piedras de mayor tamaño se van moviendo dando saltos atrás y adelante, desde el lecho del río a la corriente de arrastre; en tanto que las más grandes son movilizadas por tracción al ir rodando en el fondo hasta su destino. La intensidad del flujo del río (es decir, su velocidad y otras intensidades como la temperatura y la saturación del fango) afectan también el resultado. De esta manera, una piedra de mayor tamaño que sólo hubiera podido ser rodada por una corriente moderada, puede ser transportada por un remolino que actúe con mayor fuerza. Dado que existe retroalimentación entre las propiedades de la piedra y las propiedades del flujo, tanto como entre el río y su lecho, el ordenador hidráulico actúa como un gran sistema dinámico no lineal. (De Landa, 2011, p. 41).

2.2. La materialidad de la práctica artística

2.2.1. La práctica artística como flujo del sistema terrestre

Decir que la práctica artística forma parte del flujo del sistema terrestre es, en gran medida, una obviedad. Los materiales que se emplean para producir las obras, los espacios donde estas se exponen, los dispositivos mediante los cuales se difunden y se almacenan las imágenes y los textos, todos estos objetos y arquitecturas están compuestos por combinaciones de átomos congéneres a los que forman

*la lluvia,
las conchas,
los huesos, las frutas, el estiércol, etc.*

Decir que la práctica artística forma parte del flujo del sistema terrestre es una estructura silogística extensible a todo:

*a los cuerpos
que producen, median, y experimentan
las obras de arte;*

*al lenguaje,
la información,
los códigos
que estas transportan;*

*a la energía
que requiere el cerebro para leer una imagen o un texto;*

*a la electricidad
que produce el desembalse de un pantano;*

*a la corriente eléctrica
que me permite seguir tecleando;*

*a la luz solar
que rebota en este papel impreso, etc.*

Exponer que la práctica artística forma parte del flujo del sistema terrestre es puntualizar que el perfume que utiliza el artista Sean Raspet (2014) en sus instalaciones⁸ o el chocolate que derrite Rubén Grilo (2019)⁹ son, en sí mismos, olores y azúcares indistinguibles a los que consumimos en los restaurantes y que perfuman las oficinas, los hospitales, las escuelas, las oficinas bancarias. Sea dentro o fuera del espacio expositivo, su composición química se ve inalterada; y precisamente mediante la continuidad de sus materias primas podemos hablar de la inseparabilidad entre la naturaleza, la industria y el arte.

⁸ [“New Flavors and Fragrances, 2014”](#).

⁹ [“Chocolate fountains, 2019”](#).

Manifiestar que la práctica artística es una decantación material de cualquier elemento terrestre es leer la hoja de sala de la exposición *Appendage* de la artista Iris Touliatou (2022), en la que se enumeran los accesorios, tanto materiales como situacionales, conectados o enchufados a la infraestructura arquitectónica y social del Grazer Kunstverein:

puertas, marcos de puertas, manijas de barra, mecanismos manuales, conectores exteriores, ojales de puertas, ganchos de cabina, bisagras, topes, adhesivo de doble cara 3M, autoadhesivo, kit de eliminación de tinte de ventana, amortiguador y tornillos de PVC, orificios, columna original, copia moderna de la columna original, tabiques, acero galvanizado, placas de yeso, pintura blanca, teléfono con cable negro Olympia, texto de pared, sistema de montaje en pared, absorbentes de pared, memoria del teléfono, tono de llamada, auriculares, botones grandes, zonas muertas de celda, función de asistencia de audio, acceso remoto, cable, bifurcador, llamadas perdidas, historial de llamadas, cuota de membresía, beneficios de membresía, despachos, carta abierta, plantilla de acuerdo, piso de computadora, sulfato de calcio, polipropileno de alta resistencia, vinilo, linóleo, laminado, caucho, paneles bajados e invertidos, moqueta retirada, base, cabezal, montaje de pedestal, larguero, identidad institucional anterior, papelería, parachoques, pezoneras, sustituto de azúcar, film estirable, procesador de alimentos, cuchilla estándar, bebederos, herrajes, anillos, tubos de acero inoxidable, codo, reductor, tipo T, tipo cruz, acoplamiento, uniones, adaptadores, olet, accesorios [...]. (Touliatou, 2022).

La naturaleza espacial que compone el medio artístico, siendo esta también reductible a su “naturaleza atómica”, no es ajena a los procesos transformativos que ejercen las dinámicas económicas y los flujos culturales.

*Un museo en una sala de turbinas,¹⁰
en un almacén de cereales, aceite, uvas¹¹
o, incluso, en un depósito de bananas¹²*

En proyectos autogestionados, podemos contemplar exposiciones en

*un corral de gallinas,¹³
en una casita para gatos,¹⁴
o en un campo de colza.¹⁵*

¹⁰ Tate Modern, Londres.

¹¹ Centre d'Art La Panera, La Panera.

¹² Boros Foundation, Berlín.

¹³ Chicken Coop Contemporary es una galería ubicada en un granero compartido con un gallinero en las afueras del sureste de Portland. Véase <https://chickencoopcontemporary.com/info/>.

¹⁴ El proyecto Catbox Contemporary, cuya curadora es Christina Gigliotti, consiste en exposiciones que se desarrollan en una casa interior para gatos. Véase <https://catboxcontemporary.com/>.

¹⁵ La obra *Colza*, del artista Ricardo Trigo (2022), fue organizada por Pipistrello en 2022. Véase <https://pipistrello.hotglue.me/?ricardo%20trigo>.

2.2.2. La Práctica Artística como Pulverización y Conglomeración

Decir que la práctica artística forma parte del flujo del sistema terrestre es decir

*que nada se puede preservar o destruir,
que nada escapa a la transformación y degradación
que impone la naturaleza
y a la que se ve abocada la industria y la cultura*

Boris Groys (2021), al referirse al proyecto museístico que inicia la modernidad, expresa así esta contingencia:

El museo prometía una eternidad materialista asegurada no de manera ontológica sino política y económicamente. En el siglo XX, esta promesa se tornó problemática. Turbulencias políticas y económicas, guerras y revoluciones mostraron que esa promesa era falsa. (Groys, 2021, p. 11).

Entonces:

*Los museos se degradan,
a pesar de su constante trabajo por conservar, reparar y restaurar una
y otra vez sus obras, de reproducir copias cuando los originales se
deshacen...*

Artistas como David Bestué (2017) y Javier Fresneda (2023) producen objetos a partir de la molienda de diversas materias. En Bestué (2017) se observa el gesto de desplazar las formas de diversas materias a partir de su pulverización y conglomeración. Una vez disueltos, el artista reproduce

objetos que alteran y combinan la semántica de estas *materias primas* mediante la técnica escultórica del molde. Evidencia de esta operación son los títulos de cada una de estas obras, entre ellos:

Taburete de plátano con respaldo de ajo y ajo de Delfos.
Mesa de agua de mar soportada por cuatro patas de pez, una rama de barca y un trozo de tela de Mogue.
Motor de sangre sobre banco de arena y vasos de hueso y mármol.
(Bestué, 2017, párrs. 9-25).

Hablar de los patrones de producción que activa Bestué (2017) recuerda al proceso de formación de las rocas sedimentarias, en las que cientos de especies vegetales y animales fueron descomponiéndose unas sobre las otras hace millones de años. “Porque cosas que han sido otras se han deshecho de ser”, comenta Bestué (párr. 1). Como se observa en unas imágenes que el artista desvela (un molinillo y un mortero) la fábrica ontológica y dialéctica de Bestué es tan primitiva como la disolución que ejerce el flujo del agua.

Para Bestué (2017), la materia permite conectar los objetos con el tiempo: “es como si el tiempo fuera un material más y también pudiera cambiar de forma, o pulverizarse” (párr. 26). Esto sería como decir que lo que queda no son los objetos ni sus formas, sino, en última instancia, el tiempo inscrito en el material. El material cose los tiempos, las funciones, los significantes. El proceso humanizado de un pantano que disuelve y sedimenta los cuerpos, como una industria poética de la producción de nuevas colisiones. Como un minero que detona una ladera, una máquina trituradora de áridos que selecciona rocas que serán transformadas en

cualquier tipo de objeto de nuestra realidad cotidiana. Esa sustracción del mundo geológico a la producción de objetos es el sistema de producción extractiva de materias primas como base material.

Se puede pensar en el proceso inverso. El proceso de reciclaje, el de reversión de los objetos en desuso para la obtención de materias primas. Bestué lleva a un grupo de visitantes a la planta de reciclaje de Valdemingómez; allí se asiste de primera mano al proceso poético y físico a gran escala. La fábrica de Bestué (2017) se hilvana en una deconstrucción y construcción de versos llevados al mundo material.

Trabajar con el material te limita al mundo inerte. A la escultura le cuesta introducir intangibles como las emociones. Por eso he intentado identificar una serie de lugares específicos que puedan generar un estado de ánimo particular. [...] Yo quiero capturar la vida afectiva del país y, ya que no puedo pulverizar un sentimiento o un gesto, traigo a la resina elementos específicos que sí pueden transportarlos. (Bestué, 2017, párr. 9).

El artista Javier Fresneda (2017) lleva a cabo el mismo proceso mecánico (pulverizar piedras) en su proyecto *Reología* (2012-2020), en el que obtiene fragmentos del patrimonio arquitectónico mexicano para producir cápsulas pulverizadas del mismo. Acerca de esta obra, Fresneda comenta que “parte de mi curiosidad trata de entender qué sucede con estos materiales después de ser privados de su forma dada y hasta qué punto siguen siendo valiosos” (Fresneda, 2017). El patrimonio puede ser consumido como un estimulante, entra directamente en el sistema nervioso humano, se añade su carbono. Esta acción activa la conexión entre patrimonio-geofísica-cuerpo humano. El capital simbólico de la piedra es

Destaca otra obra de Urra: *Ramificarse* (2015), escrita a partir de 29 sinónimos de 5 grupos, que la artista ramifica produciendo una imagen fractal con significados y significantes que recuerdan a las ramificaciones del agua en su decantación.

Finalmente, decir que la práctica artística forma parte del flujo del sistema terrestre es hablar del conjunto de objetos artísticos extraídos del museo del Líbano, bombardeado durante la guerra civil (1975-1990) y expuestos en la dOCUMENTA 13 (2012) de Kassel. Observar estos objetos es mirar una amalgama de procesos culturales, historiográficos y físicos (la acción del calor al derretir los materiales artísticos y convertirlos en amalgamas). Es también decir que la práctica artística forma parte del flujo del sistema terrestre es hablar de la *Cámara fundida* que presentó Adrià Julià (2021) en la exposición *La conquista de lo inútil* en La Virreina de Barcelona (2021-2022). En este caso no se funde el objeto artístico, sino el aparato de representación, una icónica cámara fotográfica Eyemo que el artista derrite en un crisol y presenta como un mineral férreo. Ambos ejemplos muestran el viaje de ida y vuelta sobre la materialidad de los objetos del arte, de los propios dispositivos que los producen y de la fragilidad de los contextos socioculturales que los presentan.

2.3. Los Sistemas de la Práctica Artística

2.3.1. La Producción y la Investigación Artística como un Fluido Sistémico y Complejo

Además de los procesos “auto-organizativos” que rigen en la materia, esta investigación abarca cuestiones que enlazan con el pensamiento sistémico planteado por autores como Fritjof Capra (1995) o Edgar Morin (1995). En términos generales, me intereso por el pensamiento sistémico en su rebatir el “objeto como ente final, absoluto, irreductible y esclarecedor”, y por su inclinación hacia “las interacciones presentes en los diversos elementos constitutivos de un objeto (en sí mismo, internamente y con su entorno)” (Thomas, 1993, p. 119). Otra cuestión a destacar es que “el pensamiento sistémico comporta un cambio de ciencia objetiva a ciencia epistémica” (Capra, 1995, pp. 49-60). Como dice Morin (1995), la realidad –y añado aquí, la práctica artística– es un “tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico” (p. 19). La complejidad material, informacional y procesual de la práctica artística cuestiona cualquier entendimiento cerrado (o lineal) de la obra entendida en términos de representación. Defiendo pues una producción e investigación artística estructurada como un fluido, una condición que puede relacionarse con el poema de Francis Ponge (1942), quien habla del agua que “escapa a toda definición, pero deja en mi cabeza y en este papel sus huellas, manchas informes” (Ponge, 2020, párr. 9).

La práctica del arte es entendida como un espacio de decantación. Es importante matizar que esta analogía de lo líquido no es una propuesta narrativa, sino una apuesta epistémica sobre las dinámicas del conocer y el producir. Lo sistémico implica el diseño de un nuevo pensamiento, que autores como Morin (1995) definen bajo la categoría de “complejo”. Según él:

La complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre [...] De ahí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar [...] Pero tales operaciones, necesarias para la inteligibilidad, corren el riesgo de producir ceguera si eliminan a los otros caracteres de lo complejo (Morin, 1995, p. 32).

Esta “complejidad” sistémica puede ser relocalizada en la práctica artística bajo la idea de “procesualidad”: una grieta en el pensamiento lineal que descategoriza e interrelaciona los diferentes haceres y saberes. Al mismo tiempo, esa “ceguera” expresada por Morin (1995) ayuda a comprender la ambigüedad de categorías y los conceptos que sirven para pensar, hablar y escribir. Declino disolver los conceptos de “sujeto”, “materia”, “información” (y añadido ahora “obra”) en un “entorno” topográfico (reitero aquí los espacios embalse, acequia y depuradora como emplazamientos que sirven para contextualizar y desentrañar los procesos complejos que se desencadenan en la producción artística).

Una de las propiedades fundamentales del pensamiento sistémico es que la suma de sus partes, es decir sus componentes, no hacen un sistema en sí mismo; y, a la vez, el análisis individualizado de las partes no basta para comprender las propiedades del sistema. Esto conlleva que la disección de un sistema vivo implique su destrucción (Capra, 1995, p. 99).

Surgen las siguientes preguntas:

¿Qué implica segmentar los procesos materiales y textuales de la práctica artística?

¿Qué implica disociar la epistemología y metodología entre la producción y la investigación artística?

2.3.2. La Noción de Patrón como Continuidad de la Naturaleza, las Materias Primas y la Práctica Artística

Entre las particularidades del pensamiento sistémico destaca la idea de “patrón”: un conjunto de “leyes generales” “aplicables a cualquier sistema” y desarrolladas por medio de estructuras “no-lineales” (Bertalanffy y Almela, 1976, pp. 37, 100). La idea de “patrón” permite establecer correspondencias entre diferentes áreas de conocimiento de forma no jerárquica.

Abordar la escultura como un sistema orgánico implica comprender que la disección de sus componentes (material, informacional, contextual) conlleva la desaparición de sus patrones emergentes, es decir, la desaparición de la obra en sus términos propositivos (quedando el entramado formal y representacional al desnudo). Producir una escultura en tanto que la suma de diferentes partes no sería suficiente para obtener un patrón.¹⁶ Texto y obra no son partes diametrales y simétricas; no hay un “adentro” para la obra y un “afuera” para el texto –o sea, un segmento que se sobreescribe–, sino que ambos son un inscripto material y textual de la estructura interna de la obra.

Proyecto, entonces, un uso de la información y el texto estructurado desde lo poético y al margen de la representación. Para comprender el

¹⁶ La disección de la obra, tanto en términos de producción como de análisis, implica detenernos en la representación. Cuando antes he hablado de las cualidades “narrativas y documentativas” de ciertas prácticas artísticas contemporáneas centradas en la representación, nos hemos topado con este problema, prácticas artísticas que se deben a un contexto, a un patrón externo a las mismas que las valida o que permite que se sostengan.

sistema que propone esta investigación, se debe abordar el patrón que emerge de las relaciones entre sus distintos componentes. Por tanto, en adelante, más que centrar las especificidades y el análisis de las partes que operan en esta tesis, se tratará de situar un conjunto de “patrones” que vinculan la producción, la investigación artística y el mismo entorno.

Añadir que, el pensamiento sistémico enfatiza en la contextualidad más que en la objetualidad, tensionando aquello que permanece y cambia tanto en el entorno como en los sistemas que estudia. Una vez más, Fritjof Capra (1995) formula lo siguiente:

La tensión entre mecanicismo y holismo ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia de la biología y es una consecuencia inevitable de la vieja dicotomía entre sustancia (materia, estructura, cantidad) y forma (patrón, orden, cualidad). El aspecto biológico es más que una forma, más que una configuración estática de los componentes en un todo. Hay un flujo continuo de materia a través de un organismo vivo, mientras que su forma se mantiene. Hay desarrollo y hay evolución. (Capra, 1995, p. 38).

¿Qué ocurre si trasladamos este fragmento de Capra al terreno de la práctica artística cambiando las palabras “biológico” por “artístico” y “organismo vivo” por “obra”?

El enfoque aquí propuesto es que aquello que determina la obra no es ni su forma ni su información, sino su capacidad para generar entradas y salidas con el entorno. Se piensa aquí en la obra como un proceso en transformación que habla de los procesos anteriores a la obra y también a los posteriores de la misma.

Otra característica fundamental de lo sistémico es la emergencia de estructuras “auto-organizativas” que se explican como “la aparición espontánea de nuevas estructuras y nuevos modos de comportamiento en sistemas lejos del equilibrio” (Capra, 1995, p. 103). Esta propiedad “auto-organizativa” de lo sistémico resulta esencial para encauzar la hipótesis acerca de las continuidades entre los sistemas naturales, industriales y el propio sistema del arte. Al mismo tiempo, aporta una base empírica respecto a los procesos autónomos que emergen en los materiales y las estructuras que intervienen en la práctica artística.

Lo sistémico postula un “pensamiento contextual” y “procesal” (Capra, 1995, p. 62). Esta investigación aborda tales nociones como procesos indisociables del entorno y disolubles en el mismo. Se trata de cuestiones primordiales a la hora de desplegar la secuencia topológica de embalses, acequias y depuradoras, entendida como un proceso que tiene que ver con el tránsito del sujeto artístico en un entramado de materiales y flujos informacionales que generan un contexto de producción específico.

Inciendo en los sistemas, se puede diferenciar entre dos tipos; por un lado, cerrados: “aquellos que no tienen intercambio de materia y energía con el entorno”; por otro, abiertos: “con un constante intercambio de energía y materia con su medio” (Thomas, 1993, pp. 120-125). Mientras que los sistemas cerrados existen principalmente en la realidad teórica, los sistemas abiertos son los más comunes en la naturaleza –y por ello me decanto por estos para estructurar esta investigación–. Los sistemas abiertos están compuestos por “componentes”, “interacciones entre

componentes”, “entradas”, “salidas”, “límites” (Hart, 1985, p. 10). Intentaré relacionar brevemente los distintos componentes que conforman un sistema abierto en relación a los elementos característicos de la producción artística.

Empezando por los “componentes” de un “sistema abierto”, estos definen su “materia prima”, es decir, cada una de las partes diferenciadas que lo componen. El ejemplo que plantea Robert D. Hart (1985) para definir el sistema “casa” son “los ladrillos, las tejas, la tubería, etc.” (p. 10). Por lo tanto, los “componentes” de la obra artística son, sin ir más lejos, los materiales que la conforman.¹⁷

Según Hart (1985), las “interacciones entre los componentes” son lo que “le proporciona las características de estructura a la unidad del sistema” y lo que hace que el sistema tenga unas características distintivas. Si continuamos con el ejemplo anterior, sería “la diferencia entre un montón de ladrillos y tejas y una casa” (p. 10). En términos de práctica artística estas se podrían comprender como la relación ontológica y discursiva entre los materiales, textos y contextos que codifican a una obra y que permiten que esta sea reconocible como tal. Si recuperamos las obras citadas antes de Sean Raspet (2019), Rubén Grilo (2019) o Adrià Julià (2021) –olor, chocolate y amalgama férreo– podríamos decir que la interacción entre los “componentes” es determinante para codificar la obra artística (sin

¹⁷ Aquí también se entiende por componentes materiales la nota de prensa, el texto curatorial, los catálogos, las audioguías, las publicaciones, los programas públicos, etc.

información ni espacio expositivo nos resultaría complicado codificar esas piezas).

Por último, y continuando con esa analogía, las “entradas” y “salidas” de los sistemas abiertos “son los flujos que entran y salen de la unidad” (Hart, 1985, p. 10). Este proceso es el que “da función a un sistema”. En el marco del arte, las entradas podrían ser todos los materiales que emplean y requieren los artistas para el desarrollo de sus producciones, ya sean de flujo económico, procesos de investigación (lecturas, navegación por internet, conversaciones, etc.), materiales, ideas, etc.; mientras que las salidas se pueden contemplar como la experiencia o la información que deriva de la comunicación y la difusión del proceso artístico (ya sea la observación de una obra, la lectura de un texto, la asistencia a una charla o la visualización de una página web).

Por último, se puede comprender los “límites de un sistema” como “el tipo de interacción entre componentes y el nivel de control [del sistema] sobre las entradas y salidas”; por ejemplo, la “lluvia” penetrando en el sistema “bosque” (Hart, 1985, p. 10). Entender que la práctica artística se rige también por sus “alrededores” ayuda a concebir dicha actividad como un conjunto de entradas y salidas que están en continua indefinición respecto a los límites y las interacciones que propone el entorno.

2.4. El Entorno y la Documentación de la Práctica Artística

2.4.1. La Escultura como Indeterminación

Con el propósito de disolver la dicotomía entre sujeto y entorno la investigación se contextualiza en el marco de pensamiento complejo (Morin, 1995) y sistémico (Capra, 1995). La “indeterminación” de lo sistémico, así como la apertura epistémica hacia un entorno “complejo” me lleva a proseguir con el artículo “La escultura en el campo expandido”, de Rosalind Krauss (1979).

En ese texto, Krauss (1979) analiza cómo la escultura contemporánea puede llegar a confundirse con el propio entorno. Krauss se pregunta cómo es que la escultura contemporánea se desarrolla en este campo de indeterminación, y responde a la cuestión reconstruyendo tres momentos clave de la práctica escultórica: primero, la tradición historicista (clásica) de la escultura; luego, la “condición transicional” que emprende la escultura a lo largo de la modernidad; y, por último, “el campo expandido” de las prácticas artísticas que llevan a cabo los artistas minimal durante las décadas de 1960 y 1970 (p. 290-296).

Según Krauss (1979), en ese primer estadio clásico, la escultura se ancla en su “función monumental”. Por medio del dispositivo “pedestal”, la escultura genera una discontinuidad entre el paisaje y la arquitectura. Tiempo después, a partir del siglo XIX y coincidiendo con la expansión de

la modernidad, la escultura emprende un recorrido que Krauss define como “condición transicional”, en el que la escultura empieza a desprenderse progresivamente del artificio del pedestal y emprende un recorrido nómada que la convierte en una práctica autorreferencial. La dialéctica escultura-monumento empieza a formularse en términos negativos; es decir, una escultura es todo aquello que no es un monumento. Krauss llama a ese periodo la “condición negativa” de la escultura, en la que esta empieza a especular sobre el sentido de su propia materialidad y funcionalidad (p. 293).

La dialéctica que sustenta esa “condición negativa” de la escultura –la escultura como no-monumento y no-conmemorativa– comienza a ser cada vez más difusa a mediados del siglo XX. Este axioma necesita otros parámetros desde los cuales definir sus límites. Krauss (1979) lo expresa así:

A principios de los sesenta la escultura entró en una tierra de nadie categórica: era lo que era en o enfrente de un edificio que no era un edificio, o que estaba en el paisaje que no era el paisaje. (Krauss, 1979, p. 295).

Así es como la propia indefinición ontológica de la escultura da pie a una búsqueda más compleja sobre las categorías negativas y positivas de esta práctica. En palabras de Krauss (1979), en la modernidad la escultura era aquello que no era un monumento, y con la aparición del minimal la escultura pudo ser tanto un “no-paisaje” como un “paisaje”; una “no-arquitectura” como una “arquitectura”. Esta indefinición de las categorías

de lo escultórico es lo que Krauss (1979) llama “escultura en el campo expandido”. Lo dice así: “el campo expandido se genera problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura” (pp. 296- 297).

Desde esta posición expandida, planteo lo siguiente:

¿Puede una presa, una acequia, una depuradora -en tanto que excavación en la arena- ser concebida como una escultura en el campo expandido?

¿O más bien al contrario? ¿Puede una escultura ser concebida como una presa, una acequia y una depuradora?

La documentación actúa como una membrana que protege y limita el cauce. Se puede decir que cuanto más desaparecen los emplazamientos marcados, más se instaura el pedestal fotográfico, es decir, la documentación.¹⁸ Hito Steyerl (2010) plantea que “los estilos y las formas documentales han lidiado siempre con la mezcla desigual de racionalidad y creatividad, entre la subjetividad y la objetividad, entre el poder de creación y el poder de conservación” (párr. 15) En dialéctica me lleva a pensar que, mientras que en el periodo de la modernidad podemos asociar “formalismo” con “sistema cerrado”, es decir, la separación de la obra respecto a su entorno, a partir de las décadas de 1960 y 1970 surge un

¹⁸ Aquí se hace referencia al texto de Krauss.

mayor interés por la “contextualidad” y, por tanto, una estructura más adecuada a la noción de “sistema abierto”. El uso que se hace de la documentación –en términos de codificación y distribución de la práctica artística– trata de conservar el carácter ambiental y entrópico de la práctica artística expandida. La idea de la práctica artística como sistema abierto implica entonces comprender que la organización y las funciones de la obra van más allá de la “autorreflexión” y de las “cualidades formales” del objeto artístico –que, por contra, se desarrollan desde una lógica “auto-organizativa” centrada en las propiedades materiales y contextuales del propio proceso artístico.

2.4.2. La Documentación como Respuesta a la Complejidad del Entorno y la Práctica Artística

En una dirección similar a la planteada anteriormente por Krauss (Krauss, 1979), Lucy Lippard (2014) revisa el espacio negativo producido por las prácticas “land art” de las décadas de 1960 y 1970 incidiendo en la dialéctica entre los rascacielos y las canteras (p. 10). A partir de esta observación entre positivo y negativo, Lippard (Lippard, 2014) discute las tensiones entre el objeto y la materia prima, así como las relaciones de poder entre el centro y la periferia. En los mismos términos propuestos por Deleuze y Guattari (1993), las obras de estos artistas “desterritorializan” los espacios centrales del arte para “territorializar” extensas hectáreas de tierra con el fin de “reterritorializar” –por medio de la documentación– los códigos de representación artística.

Al relacionar los comentarios de Rosalind Krauss (1979) y Lucy Lippard (2014), se observa una reciprocidad entre la función del “pedestal” escultórico clásico (fijar y localizar el emplazamiento escultórico) y el proceso de documentación de los artistas “land art” (la fotografía, en tanto que “pedestal”, fija y localiza la intervención site-specific, al tiempo que desplaza la práctica artística y la propia obra al territorio de lo deslocalizado, efímero y biográfico).¹⁹ La práctica de la documentación sitúa la obra en un tiempo y un espacio concreto.

¹⁹ La relación “práctica artística” y “biografía” se abordará con mayor concreción a partir de los textos de Boris Groys (2013).

Como se ha indicado antes, a una mayor consciencia sobre el entorno le sigue una gradual descentralización y desmaterialización de la obra de arte. Al parecer, la fisicidad de la pieza escultórica muta a un residuo principalmente documental.

¿Es correcto afirmar que esta tendencia sustractiva del material de la obra de arte ha ido de la mano de grandes cantidades de información para poder codificarla y descodificarla?

Es decir,

¿Al mismo tiempo que la sociedad de la información ha requerido de un flujo creciente de materias primas para su desarrollo, el artista ha necesitado de más cantidad de información para comprender su entorno y situar objetos en este?

Finalmente,

¿Desarrollar la continuidad arte-naturaleza es disolver la obra de arte?

Cuanto más se diluye el artista en el entorno, más estrategias de documentación requiere para presentar dicha interacción. La obra de arte se vuelve inseparable del cuerpo del artista –en tanto que medio comunicante entre el entorno y el espacio social del arte–. Según Lippard (2004), “gran parte del arte hoy día los transporta el artista o va *dentro* del

propio artista” (p. 22). Sin embargo, la documentación misma es el plano que visibiliza esa inseparabilidad. En esta dirección, Boris Groys (2013) plantea que “la documentación del arte señala el intento de utilizar los medios artísticos dentro del espacio del arte para referirse a la vida misma” (p. 35). Reiterando en esta idea del cuerpo artístico como medio para la obra, Groys plantea lo siguiente:

La documentación del arte, por lo tanto, se describe en el ámbito de la biopolítica mostrando cómo lo vivo puede ser reemplazado por lo artificial, y cómo lo artificial puede tornarse vivo por medio de una narrativa. (Groys, 2013, p. 39).

Mediante la documentación, el artista registra su experiencia vital con el entorno y la conecta semánticamente con la misma historia del arte. Un ejemplo de este proceso de desmaterialización es el proyecto de John Baldessari (1970) quemando todo su arte creado entre mayo de 1953 y marzo de 1966. En *Cremation Project* (1970), la materia objetual de su obra es reducida a cenizas por medio del fuego, su pintura figurativa de corte pop transmutada en polvo de ceniza, mientras que la fotografía – utilizada como estrategia de documentación– transfigura el arte pictórico en arte conceptual.

Respecto a esto, Groys escribe lo siguiente:

Esta transformación de la obra de arte en documentación de un evento de la vida, abre un espacio en donde todo tipo de obras genealógicas podrían igualmente ser descubiertas o reinventadas, algunas de ellas plausiblemente históricas: por ejemplo, el fondo blanco de las pinturas suprematistas puede ser interpretado como el papel blanco que le sirve

de fondo a todo tipo de documentación burocrática, tecnológica, artística. (Groys, 2013, p. 40).

Antes de quemar sus pinturas, Baldessari (1970) las documenta una a una con diapositivas. Luego las quema y utiliza parte de las cenizas para hacer unas galletas. La obra resultante es una placa conmemorativa con la fecha de creación y destrucción de las piezas, junto con un recipiente con las galletas de cenizas. Sin embargo, las galletas de cenizas de acrílico y madera barnizada de Baldessari no son un sustrato alimenticio: son estériles para abonar los campos, puesto que permanecen enlatadas en su función documento.

Esta condición recirculatoria del arte ha sido abordada también por críticos de arte como Nicolas Bourriaud (2009). Para este autor, el interés de las prácticas artísticas por capturar la experiencia del mundo surge como respuesta al arte *site-specific* de los años sesenta. Bourriaud (2009) designa a estos artistas como *semionautas* (pp. 89, 117). Según él, el artista es un “creador de recorridos dentro de un paisaje de signos” y el habitante “de un mundo fragmentado, en el que los objetos y las formas abandonan el lecho de su cultura de origen para diseminarse por el espacio global” (p. 117). Apoyándose en las ideas del materialismo aleatorio de Althusser y en el concepto de *clinamen*, Bourriaud habla de la elaboración de la obra artística como “una invención de un registro de colisiones, y de una manera de cuajar que les permita durar” (p. 181). Bourriaud es consciente de la relación y la recirculación entre los materiales naturales, industriales y culturales, y lo expresa así:

¿Cómo capta correctamente el individuo este principio del siglo XXI la cultura? Bajo la forma de mercancías, distribuidas por instituciones y comercios. Se mueve por una verdadera lluvia de formas, imágenes y discursos, lluvia a partir de la cual se organizan actividades (creadoras) y circulaciones (consumidoras). (Bourriaud, 2009, p. 167).

El arte conceptual deshace la separación entre los artistas y los críticos. De este modo, los artistas conceptuales empiezan a interesarse por las relaciones teóricas y analíticas de sus trabajos. Se puede decir que “los artistas conceptuales han adaptado el papel del crítico para poder definir discursivamente las intenciones de su propio trabajo –haciendo de este aspecto parte constitutiva de su arte”-. Adolfo Vásquez Rocca (2013) indica cómo el arte conceptual plantea “un cruce entre el texto y material o entre lectura y técnica”:

El crítico que había sido descalificado en su teorizar sobre el arte porque hablaba desde fuera de la práctica misma. El artista, por su parte, inmerso en su quehacer no poseía las herramientas discursivas para salir de su ámbito y dar cuenta de su práctica artística, así como del aparato conceptual que le subyace. Esto ha sido superado por el Arte Conceptual al establecer y clarificar los términos para el necesario debate en torno a la cuestión del estatuto ontológico del arte y deconstruir la falsa antinomia que interrogaba si el arte consistía en un saber o en un hacer, esto es, en un oficio o una técnica productiva. (Vásquez Rocca, 2013, párr. 8).

Abordar una perspectiva vitalista de la producción artística –en tanto que un conjunto de sistemas auto-organizativos– implica también “una comprensión del mundo en términos de redes de observadores cruzados y horizontales que no pueden ser unificados por una observación totalizada” (Urteaga, 2009, p. 303). Se apuesta así por una práctica artística disuelta en

la complejidad del entorno. Esta disolución no abarca solo la dimensión material del arte, sino que diluye en el mismo flujo la dimensión experiencial del sujeto artista –que más que productor deviene él mismo un material consciente.

Boris Groys (2021) escribe sobre la idea wagneriana de *Gesamtkunstwerk* y proclama que el artista es un “egoísta que se convierte en comunista”.²⁰ Con ello, Wagner manifiesta un “yo” disuelto en pos del “todo”, y sobre esta base Groys escribe que el arte moderno y contemporáneo se ha vuelto fluido, precisamente, para “intentar acceder a la totalidad del mundo” (p. 21). Esta idea, una práctica “disuelta en el mundo” es la que recorro desde el punto inicial de este marco teórico.

Anteriormente, al decir que la obra de arte forma parte del flujo del sistema terrestre (la totalidad atómica que constituye al mundo) se quiso decir también que no solo “el o la artista se disuelven en el todo social, sino también las contribuciones artísticas individuales y los medios artísticos particulares pierden sus identidades para disolverse en la materialidad del todo” (Groys, 2021, p. 22).

²⁰ Groys en referencia a Richard Wagner en *The Artwork of the Future and Other Works*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1993.

2.5. El Medio y la Difusión de las Prácticas Artísticas

2.5.1. La Solubilidad de las Prácticas Distribuidas en la Red

La desaparición de la visión de la naturaleza como algo ilimitado (Latour, 2007, p. 25) y la comprensión de un marco de relaciones en forma de red (Capra, 1998, p. 59) ha implicado transformaciones estéticas relevantes que problematizaré mediante la observación de proyectos artísticos de la actualidad. Alrededor de estas prácticas –que se sitúan en el terreno del arte post-conceptual– es interesante anotar su “preocupación por la particular materialidad de las imágenes, así como su gran variedad de métodos de presentación y difusión” (Vierkant, 2010, párr. 5).

Una de las cualidades que interesa abordar aquí es la cualidad circulatoria de determinadas prácticas artísticas. Anotar aquí las características “reológicas” de proyectos post-conceptuales que tienen la capacidad de fluir como los líquidos debido a la práctica de la documentación y el influjo de internet (Groys, 2021, pp. 9-17). Destacar que desarrollo de esas prácticas “disolubles” ha ido de la mano de la emergencia de un conjunto de plataformas on-line que se han hecho eco de las preocupaciones artísticas sobre la fluctuación de la obra,²¹ al tiempo que dan cabida a una comunidad artística deslocalizada. Además de ello, esta

²¹ Hablamos de plataformas como Saliva.live, O'Fluxo, Tzvetnik, entre otras. Al final de este capítulo veremos algunos ejemplos de esas obras artísticas.

investigación establece una genealogía entre estas corrientes artísticas actuales y las prácticas conceptuales desarrolladas durante la década de 1960, particularmente el process art. Esta filiación permite ahondar en la práctica e investigación artísticas de acuerdo con la noción de “homeostasis” de Fritjof Capra (Capra, 1998, p. 62) y la idea de “organismo vivo” que Mika Elo (Elo, 2017) atribuye a la investigación artística.

Artistas icónicos como Lynda Benglis, Eva Hesse, Robert Morris o Robert Smithson conciben la obra desde su temporalidad, desplazando determinados atributos asociados como la permanencia y la inmovilidad, históricamente asociados al objeto. Para Vásquez Rocca (Vásquez Rocca, 2013) estas obras encarnan una dimensión performativa y no conservativa del objeto que opera como un “proceso vivo en desarrollo”.

Al navegar por las plataformas de difusión artística como Salive.live, O’Fluxo, Tzvetnik, o YYYYMMDD se puede percibir una paridad estética entre las propuestas actuales que se exhiben ahí y determinadas propuestas del process art de finales de la década de 1960. Es posible establecer una serie de vínculos entre la producción de arte conceptual –que dio pie al movimiento de los processual works y el land art– y el actual marco post-antropocéntrico relacionado con las prácticas que derivan del reciente movimiento post-internet.

Los ejes principales del movimiento post-internet se centran en la red como forma y como tema, así como en los efectos que esta produce en la creación y en la propia crítica de arte (McHugh, 2009). Vierkant relaciona

las prácticas del post-internet directamente con el arte conceptual aumantizando diferencias fundamentales entre ambas. Lo expresa así:

El Conceptualismo (en teoría, si no en la práctica) supone una falta de atención al sustrato físico en favor de los métodos de difusión de la obra de arte como idea, imagen, contexto o instrucción. En cambio, el arte posterior a internet existe en algún lugar entre estos dos polos. Los objetos e imágenes posteriores a internet son desarrollados con preocupación por su materialidad particular, así como su gran variedad de métodos de presentación y diseminación. (Vierkant, 2010).

Vierkant (Vierkant, 2010) propone –en consonancia con Boris Groys– la idea de que el arte es un objeto social (Groys, 2021). Sin embargo, este objeto no se puede comprender en términos modernos, como apuntábamos antes sobre las esculturas de vanguardia propuestas por Krauss (Krauss, 1979); es decir, el objeto social del arte no tiene un “estado fijo”. En torno a esta falta de espacio estático, Vierkant plantea que “todo es cualquier otra cosa, ya sea porque cualquier objeto es capaz de convertirse en otro tipo de objeto o porque un objeto ya existe en flujo entre instancias múltiples” (Vierkant, 2010, párr. 11). La idea de que la materia opera bajo estructuras auto-organizadas encaja con el paradigma post-internet, ya que la red hace de las obras de arte materias primas en constante circulación. Según Vierkant (Vierkant, 2010), Guthrie Lonergan (Lonergan, 2005) hace hincapié en esta recirculación de la imagen de la obra de arte, que es más vista y distribuida que el objeto mismo.

2.5.2. El Río como Topología de la Investigación y la Producción

Internet no es un flujo, sino un reverso del flujo. (Groys, 2021, p. 15).

En su análisis sobre la reología, Boris Groys (2021) yuxtapone dos tipos de flujo: por un lado, el flujo irreversible del tiempo; y por otro, la reversibilidad del flujo de internet (pp. 14-15). Para Groys, el arte contemporáneo practica la desaparición material de los objetos abandonando la producción de obras. Los artistas del presente se decantan mayoritariamente por la producción de “eventos artísticos, performances, exhibiciones temporales que demuestran el carácter transitorio del orden presente de las cosas”. Mientras que el “arte tradicional produce objetos de arte, el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte” (p. 12).

En páginas anteriores, se indicó el vínculo entre las prácticas artísticas conceptuales diluidas en entornos deslocalizados y la sedimentación de estas propuestas mediante la documentación. Internet posibilita que lo periférico se reterritorialice en un espacio global y ejerce, por tanto, como un medio catalizador de estas prácticas auto-organizadas.

Mientras que internet diluye la ontología del objeto artístico, los materiales de la obra artística quedan inscritos en forma de un sedimento informacional en el caudal circulatorio de la red. Esta analogía propuesta por Groys (2021) es también secundada por Goldsmith (2017) al aludir a

las cualidades líquidas del lenguaje de internet. Para ello, Goldsmith se refiere a la obra de James Joyce (1922) con las siguientes palabras:

Cuando Joyce hace referencia a las múltiples formas que puede adoptar el agua, me recuerda a las múltiples formas que puede adoptar el lenguaje digital. Cuando Joyce aborda la manera en que el agua confluye y se acumula en sus “variadas formas de lagos, bahías y golfos”, me recuerda el proceso a través del cual los datos me llueven de la red cuando uso un sistema como BitTorrent, confluyendo en mi fólder de descargas. Cuando termino de descargar el archivo, los datos encuentran su “solidez en glaciares, icebergs, y témpanos”, ya sea en la forma de una película o un archivo de música. Cuando Joyce habla de la mutabilidad del agua de su estado líquido al “vapor, neblina, nube, lluvia, nieve, granizo”, me recuerda a lo que sucede cuando me uno a una red de torrents y comienzo a compartir un archivo y subirlo a la nube de datos (seeding), mientras que el archivo se construye y deconstruye simultáneamente. [...] Joyce observa rasgos del agua similares a la manera en que los datos fluyen a través de nuestras redes con sus “ramificaciones vehiculares en riachuelos lagos contenidos y ríos océano dirigidos que confluyen con sus tributarios en corrientes transoceánicas: corrientes del golfo, cursos ecuatoriales del norte y del sur”, a la vez que menciona sus cualidades, su “capacidad de limpiar, de saciar la sed y apagar el fuego, y de alimentar la vegetación: su infalibilidad como paradigma y parangón”. (Goldsmith, 2017, pp. 56-64).

Me importa detenerme en la analogía entre los líquidos (el agua) y el lenguaje. Me parece fundamental comprender las cualidades plásticas y discursivas del agua:

El agua como materialidad que posibilita la disolución formal de la obra –cuestión que abordaremos como un proceso de disolución topológica desde el entorno de producción del artista.

El agua como continuidad entre el medio natural y el medio informacional de internet; la materialidad de la obra –la obra circula como un material, disuelto o sedimentado por el mismo flujo del agua en la presa, la acequia y la depuradora– y su proceso de documentación –ya sea a través de la diseminación de sus imágenes o de la producción de textos asociados a las mismas.

Según el científico y antropósofo Theodor Schwenk (2010), el agua está en el origen formativo de todas las cosas, desde los ríos hasta los intestinos humanos y la propia consciencia y pensamiento orgánico. Merleau Ponty (Ghosh, 2019) al referirse una vez más al poema “Agua” de Francis Ponge, habla del agua como de la “carne del mundo” (p. 291).

Destacar entonces el giro epistemológico que ofrece el agua –un continuum material entre la obra y su escritura–, o dicho de otro modo:

un material topológico entre la investigación y la producción artística.

Según advierte Goldsmith (Goldsmith, 2017), Joyce escribe sobre los fluidos “gracias a la *patch-escritura* de una entrada de enciclopedia sobre el agua”. Una vez anticipada esta mecánica textual adelantada por Joyce, Goldsmith relaciona las prácticas efímeras y discursivas del arte conceptual con el “clima digital de hoy” (p. 183). Groys destaca que dialogamos con la realidad a través de internet: “si queremos preguntarle algo al mundo, actuamos como usuarios de internet. Y si queremos contestar a las preguntas que el mundo nos hace, actuamos como proveedores de contenidos” (Groys, 2021, p. 168). Según Groys, internet es equiparable a la filosofía o la religión. Asimismo, “Google disuelve todos los discursos

al convertirlos en nubes de palabras que funcionan como colecciones de términos más allá de la gramática” (Groys, 2021, p. 195). Goldsmith (2017) habla de lo textual como de un ciclo “acumulativo” y “generativo” que al hacerse público “se extrae con sifón, como agua de un pozo, replicándose infinitamente” (p. 183). Según el autor, “La ciénaga del lenguaje no se agota, más bien crea una ecología rizomática más amplia que lleva a una continua e infinita variedad de ocurrencias e interacciones textuales tanto en la red como en el ambiente local” (p. 63). En su analogía, Goldsmith continúa relacionando la evaporación de los océanos como el proceso de reabastecimiento del agua sobre el terreno con la siembra y recolección de textos que entran y salen de las computadoras; los estados líquidos, gaseosos y helados del agua con el cambio de estado del lenguaje textual, videográfico, codificado, musical y visual (p. 63).

2.5.3. La Topología como Poiética y Poética de la Práctica Artística

Partiendo de este marco general, el ejercicio de esta tesis consiste en argumentar que la secuencia de un río en sus distintas fases productivas puede dar cuenta de las cualidades estructurales y procesuales que llevados a cabo en la práctica escultórica. Por medio de esta secuencia en desarrollo, se conectan las relaciones entre el entorno de producción artística (entendido como un lugar físico que sustenta una práctica), los procesos materiales y las estructuras que subyacen en cada uno de los proyectos con los contenidos teóricos o filosóficos que dan cuerpo al discurso de las obras producidas. Por tanto, el planteamiento secuencial, o mejor dicho, topológico de la tesis, opera bajo distintos niveles: disolver las dicotomías material-textual, teórica-práctica y, finalmente, académico-poético.

Una vez más recurro a Fritjof Capra (1998) para relacionar el concepto de topología con las características complejas y cambiantes del pensamiento sistémico. Para este, la topología es una “geometría en la que todas las longitudes, ángulos y áreas pueden ser distorsionados a voluntad” (p. 143). Sostengo que pensar topológicamente se acerca al proceso de producción artística, donde la obra resultante adquiere consistencia desde la deformación y redefinición de una idea o material primario. Al mismo tiempo, los saltos y las variaciones que se producen entre un proyecto y otro operan como una transformación topológica de un recorrido artístico dilatado. También la materialidad de la obra artística es topológica, en el

sentido de que los materiales que la conforman no son consustanciales, sino comunes a otros contextos.

La topología del flujo productivo de un río plantea el hacer escultórico como una práctica que se hace y deshace en el mundo. En una dirección similar, Nicolas Bourriaud (2009) utiliza el término topología para referirse a la condición errante de la escultura contemporánea. Bourriaud define esta disciplina como “una rama de las matemáticas que se dedica menos a la cantidad que a la calidad de los espacios, al protocolo de su paso de un estado a otro”. Esta idea de transformación, añade Bourriaud, “remite así al movimiento, al dinamismo de las formas, y designa a la realidad como un conglomerado de superficies y territorios transitorios” (Bourriaud, 2009, p. 171).

A lo largo de esta investigación se defiende que la forma topológica es tanto material como informacional. Más adelante, en el bloque Depuradoras, a partir del uso de las “hojas de sala”, se mostrará que el uso de las palabras sigue el desplazamiento topológico de los propios materiales que conforman la práctica artística. Este posicionamiento abierto y contingente respecto a lo textual es una de las estrategias puestas en práctica para sostener la continuidad entre texto y materia; y entre teoría y práctica artística.

Según Groys (2021), a partir de la deconstrucción derrideana, “las palabras individuales empezaron a migrar de un contexto a otro, cambiando permanentemente su sentido en ese movimiento” (p. 171). El autor

relaciona este fenómeno derridiano con los motores de búsqueda de internet, y lo expresa así:

Google se basa en la misma concepción del lenguaje como espacio topológico, en el cual las palabras individuales siguen sus propias trayectorias, minando cualquier intento de territorializarlas en contextos fijos, privilegiados y normativos y de atribuirles significados dados por una norma. (Groys, p. 171).

Sobre la base que argumenta Boris Groys (2021), las palabras son próximas a un material líquido cuyo flujo es potencialmente poético. A partir de Michel Serres (1994) pueden comprendense también como un material contingente de “letras-átomos” en caída libre, cuyo movimiento y caudal las posiciona en contextos intercambiables. Esta idea conduce una vez más al análisis de Groys (2021) sobre internet cuando dice que el “motor de búsqueda no busca las infinitas posibilidades de sentido de una palabra, sino el conjunto de contextos realmente disponibles, a través de los cuales se define su sentido” (p. 171). Groys completa esta idea diciendo lo siguiente:

Google presupone la liberación de las palabras individuales de sus cadenas gramaticales, de sus ataduras al lenguaje entendido como una jerarquía verbal definida gramaticalmente. Google está basado en la creencia de una libertad extra-gramatical y en la igualdad de todas las palabras para moverse libremente en todas las direcciones posibles. (Groys, 2021, p. 169).

Además de relacionar el concepto de topología con la práctica escultórica, adopto la presunción de que la investigación artística y académica se puede comprender bajo los mismos parámetros de movilidad.

Esta posición hace eco de algunos de los escritos de Hito Steyerl (2010), quien defiende que la investigación artística se define por su constante indefinición. En su artículo “*¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*”, la artista plantea la tensión entre la investigación artística y las disciplinas académicas (Steyerl, 2010). Sustraer la indefinición –se puede decir aquí también “la complejidad” enunciada por Edgar Morin (2011)–, sería instaurar una “creatividad racionalizada” adaptable al flujo productivo tecno-capitalista (Steyerl, 2010, párr. 2). Frente a esta cuestión, Steyerl (Steyerl, 2010) dobla la apuesta de la siguiente forma:

¿Qué hacemos con una disciplina ambivalente, que está institucionalizada y disciplinada bajo este tipo de condiciones? ¿Cómo podemos recalcar la dimensión histórica y global de la investigación artística y hacer hincapié en la perspectiva del conflicto? (Steyerl, 2010, párr. 27).

Para abordar esta ambivalencia, Steyerl (2010) se refiere al texto “El ensayo como forma”, de Theodor Adorno (1962), en el que el autor aborda la materialidad del método ensayístico en tanto que resistencia al dominio del discurso. Steyerl argumenta que “para Adorno, el ensayo supone una reorganización de los campos de lo estético y de lo epistemológico que socava la división del trabajo dominante” (párr. 13). En su libro *Notas sobre literatura* Adorno (1962) recalca que la división entre el sujeto y su objeto de estudio genera un prejuicio sobre la escritura del arte, además de disociar las formas de los contenidos. Sobre esta cuestión Adorno se pregunta lo siguiente:

¿Cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banalidad y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma? (Adorno, 1962, p. 13).

Adorno (Adorno, 1962) sostiene que una visión cosificada del mundo ha derivado en una separación irreversible entre la ciencia y el arte. Para él, tal división hace imposible abordar la continuidad entre “intuición, concepto, imagen y signo” (p. 15), y por eso reclama una perspectiva abierta de la forma del género del ensayo. Por su parte, Steyerl expresa que “no ver nada inteligible es la nueva normalidad”, y desde esta posición reflexiona sobre la limitación de la percepción humana a la hora de penetrar en los códigos de información del actual entorno tecnológico (Steyerl, 2016, párr. 1). Para Steyerl, el sentido, la visión, “pierde su importancia y es reemplazada por la depuración, la descriptación y el reconocimiento de patrones” (párr. 1). Equiparo aquí la noción del “ver” con la de “representar”, es decir, oponerse o separarse del objeto de estudio. Esta inseparabilidad entre sujeto y objeto será abordada más adelante a partir de Karen Barad (2007) y bajo el patrón de *superposición* (difracción y representación). En voz de esta autora, se defenderá una relación no representacional y performativa respecto a las relaciones entre sujeto y entorno.

Pero ¿es acertado relacionar visión con representación?

La idea de “semionauta” propuesta por Nicolas Bourriaud (2009) describe la práctica artística como una navegación ciega que niega el

acceso a cualquier tipo de totalidad. (p. 218). El autor habla de una ceguera que se contrapone y complementa con Edgar Morin (Morin, 1995), quien advierte que eliminar la incertidumbre del marco de percepción provoca un conocimiento ciego. Por tanto, ceguera en ambos lados, tanto por añadidura como por sustracción de elementos complejos. En su fluir a través del lenguaje, Morin (Morin, 1995) encuentra un cosmos por desarrollar. Para él, el lenguaje “no es una máquina perfecta, sino un proceso en vías de desintegración y, al mismo tiempo, de organización” (Morin, 1995, p 33).

¿No responde esta idea de Morin a los emplazamientos topológicos de un río, es decir, la transformación del río en embalse, su redistribución a partir de acequias y reorganización de sus circulaciones a partir de los procesos de las depuradoras?

Este es el argumento epistémico y metodológico que se persigue en esta investigación y que se desarrolla en la propia práctica artística:

Una obra que fluctúa entre la desintegración y la organización, y que circunda experiencias y conceptos aproximados, estos mismos en proceso de cambio, sedimentación y disolución.

En este sentido, se propone un acercamiento procesual y poético respecto a una práctica escultórica de raíz conceptual. Adolfo Vásquez Rocca (2013) defiende esta filiación entre conceptual y poético ya que,

según él, bajo la teoría y la forma de las prácticas conceptuales subyace un imaginario poético. El autor lo describe así:

Este programa o imaginario [poético] siempre es previo a la concreción de la obra, solo que no está explícito para el propio autor. Solo cuando su obra se ofrece –como texto– a la lectura de las miradas que intentan desentrañar su sentido, posiblemente se sentirá interpelado a poner de manifiesto su imaginario, las preocupaciones y las temáticas que informan su obra y le dan un sentido unitario. (Vásquez Rocca, 2013, párr 84).

Según Jacques Rancière (Ross, 1991), “la imposibilidad de *decir* la verdad, incluso cuando la *sentimos*, nos hace hablar como poetas”. La poesía es para él la principal virtud de nuestra inteligencia, que “más que un saber es un hacer” (p. 64). Rancière expone la arbitrariedad del lenguaje y la imposibilidad de tener un acceso directo a la verdad a través del mismo. Este proceso de comunicación es para Rancière un proceso creativo de traducción en el que el individuo trata de solapar el pensamiento a través de códigos comunes del lenguaje; un acto que evidencia las cualidades inherentemente poéticas del lenguaje (p. 64). De forma semejante, y en referencia a la investigación artística, Mika Elo (2017) aboga por el “reconocimiento de formas de conocimiento previamente subestimadas” (p. 29).

Mika Elo (2017) vincula semánticamente el proceso de creación artística con el desarrollo biológico al relacionar los términos de “poética” con “poiética”. Según Elo, la investigación artística produce “nuevos objetos teóricos” al establecer nuevas combinaciones disciplinarias. Estas combinaciones hacen de “las prácticas de investigación artística” un

“conjunto de técnicas culturales deliberadamente disfuncionales” (p. 30). Precisamente en esta disfuncionalidad y ruido lingüístico, lo poiético, es generador de sentido. Elo (Elo, 2017), se acerca a las ideas de Rancière (Ross, 1991) al comprender la arbitrariedad del lenguaje. Sobre esta indeterminación Kenneth Goldsmith (2017) afirma que “enfaticar la materialidad del lenguaje interrumpe el flujo normativo de la comunicación” (p. 67). Vincular la materia al significado implica comprender que “los fenómenos estéticos ya no constituyen un tema de reflexión únicamente centrado en el sujeto” (Elo, 2017, p. 31), en tanto que el lenguaje es un producto no-humano. Esta idea sobre lo estético encaja con la “materia vibrante” que rige en los cuerpos y a la que me he referido a través de Jane Bennett (2010). En una línea similar, Elo (2017) percibe una agencia propia en las obras de arte:

Las obras de arte pueden convertirse en el lugar de una “negociación reveladora” que destaca y pondera sus propias condiciones de existencia con respecto al horizonte de comunicabilidad imperante (Elo y Laakso, 2016). En la medida en que las obras de arte tienen la capacidad de efectuar cambios de perspectiva dentro de varias formaciones discursivas, se puede decir que funcionan como “objetos límite” que cambian su naturaleza ontológica y epistémica según el contexto en el que se hacen operativas. (Borgdorff, 2012, p. 117) (Elo, 2017, p. 31).

La epistemología de la práctica artística se puede comprender como una topología poético-poiética que trata de eliminar las categorías entre el entorno y el sujeto. En este sentido, es interesante posicionar la investigación artística como una fenomenología y epistemología del entorno de producción del artista. Galen Johnson (Ghosh, 2019), acerca de la obra de

Merleau-Ponty, plantea una práctica filosófica que más que definir el mundo expone “una experiencia del mundo”. Para Johnson (Ghosh, 2019), “la expresión filosófica tiene las mismas ambigüedades que la expresión literaria” (Ghosh, 2019, p. 344). Merleau-Ponty (Ghosh, 2019) insta, a través de lo poético, a recuperar la literalidad de las analogías y comprenderlas más allá de lo metafórico.

Partiendo de esta consciencia no-metafórica, el ejercicio de esta tesis consiste en exponer el entorno productivo de un río como un modelo real para la investigación y la producción escultórica. Comprender la obra artística a escala 1:1 con el entorno es un acto discursivo para desplazar la subjetividad artística y acentuar los patrones del territorio como productores de objetos estéticos.

En una dirección similar, Gerard Vilard (2017) plantea que, mientras los científicos producen teorías, los artistas crean artefactos estéticos (p. 5). En este sentido, más allá de las alusiones científicas y filosóficas que se abordan en esta tesis, la idea de fondo consiste en aplicar esas determinaciones y conceptos como estructuras plásticas de un lenguaje artístico. Para afianzar esta posición, interesa una vez más situar las palabras de Vilard (2017), quien alude a la obra filosófica de Gilles Deleuze diciendo que “preguntándose acerca de las diferencias entre arte, ciencia y filosofía, y acerca de la naturaleza de cada una de estas prácticas, acuñó el concepto de “percepto”” (p. 6). Siguiendo a Deleuze, Vilard argumenta que “el arte, a diferencia de la filosofía, piensa mediante perceptos, es decir, el arte es un modo de pensar con los sentidos, pensar con las manos, pensar

con los ojos, pensar con las orejas, pensar con el cuerpo” (Vilard, 2017, p. 7).

Aun bebiendo constantemente de fuentes filosóficas y buscando la reciprocidad entre naturaleza, ciencia (o industria) y arte, esta tesis trata de desvelar que la investigación teórica en el marco artístico va de la mano de un uso creativo de los conceptos y las palabras. Una vez más, se recoge la relación entre creación y filosofía de Gilles Deleuze. Respecto a la creación filosófica de este autor, Christian Alonso (2020) argumenta “que su tarea no consiste en analizar críticamente textos de otros autores, sino que su filosofía creacionista se ocupa de imaginar la vida y las relaciones de otro modo”. Alonso describe la escritura de Deleuze como una práctica que “corporeiza un afecto intensivo y molecular que resiste a cualquier captura ejercida por los sistemas de representación, de análisis y de interpretación dominantes” (p. 40). O’Sullivan (2001), autor citado por Alonso (Alonso, 2020), plantea la actividad de la historia del arte no como un proceso hermenéutico, sino heurístico. El ejercicio de la historia del arte actúa como una práctica paralela a la de la obra de arte y no tanto como una actividad descriptiva en busca de interpretaciones o significados. O’Sullivan, plantea que la “historia del arte es precisamente un tipo de escritura creativa” (O’Sullivan, 2001, p. 130; Alonso, 2020, p. 38). Citando a Guattari y Deleuze, Alonso (2020) plantea la práctica filosófica “como una experimentación en sí misma que resiste a ser capturada por las máquinas culturales de significación, o a ser concebida como un texto académico del cual se puede extraer un significado o una metodología” (Alonso, 2020, p.

40). Este argumento refuerza la cualidad mixta (teoría y práctica) de esta tesis y estimula una visión continua entre obra y sujeto por medio de la experiencia del mismo sujeto investigador.

¿Cómo hacer una tesis de bellas artes sin abordar la práctica artística desde una posición representacional, sino utilizar la propia escritura como una prolongación del hecho artístico?

3. Bloques

Este texto es una presa, una acequia, una depuradora.



Figura 4



Figura 5

3.1. EMBALSES. Identificación de las Dinámicas de Transformación que Ejerce el Embalse en los Procesos Geológicos y la Práctica Artística: Flujo Laminar, Sobrecapa y Superposición.

3.1.1. Resumen del Bloque Embalses

Embalses aborda el entorno de producción de un conjunto de obras desarrolladas durante el periodo anterior al inicio de esta tesis.²² El bloque está distribuido en dos apartados: el primero, en el que se presentan unos casos de estudio (un yacimiento prehistórico encontrado en el lecho de un pantano; una cueva donde se practica la escalada y la arqueología y una cantera de piedras litográficas); y el segundo, en el que entran en relación los casos de estudio analizados, las lecturas teóricas abordadas en la investigación y los patrones de producción (superposición, flujo laminar, sobrecapas) llevados a cabo en el taller y desplazados al contexto del embalse.

²² Véanse las obras en el apartado Anexo.

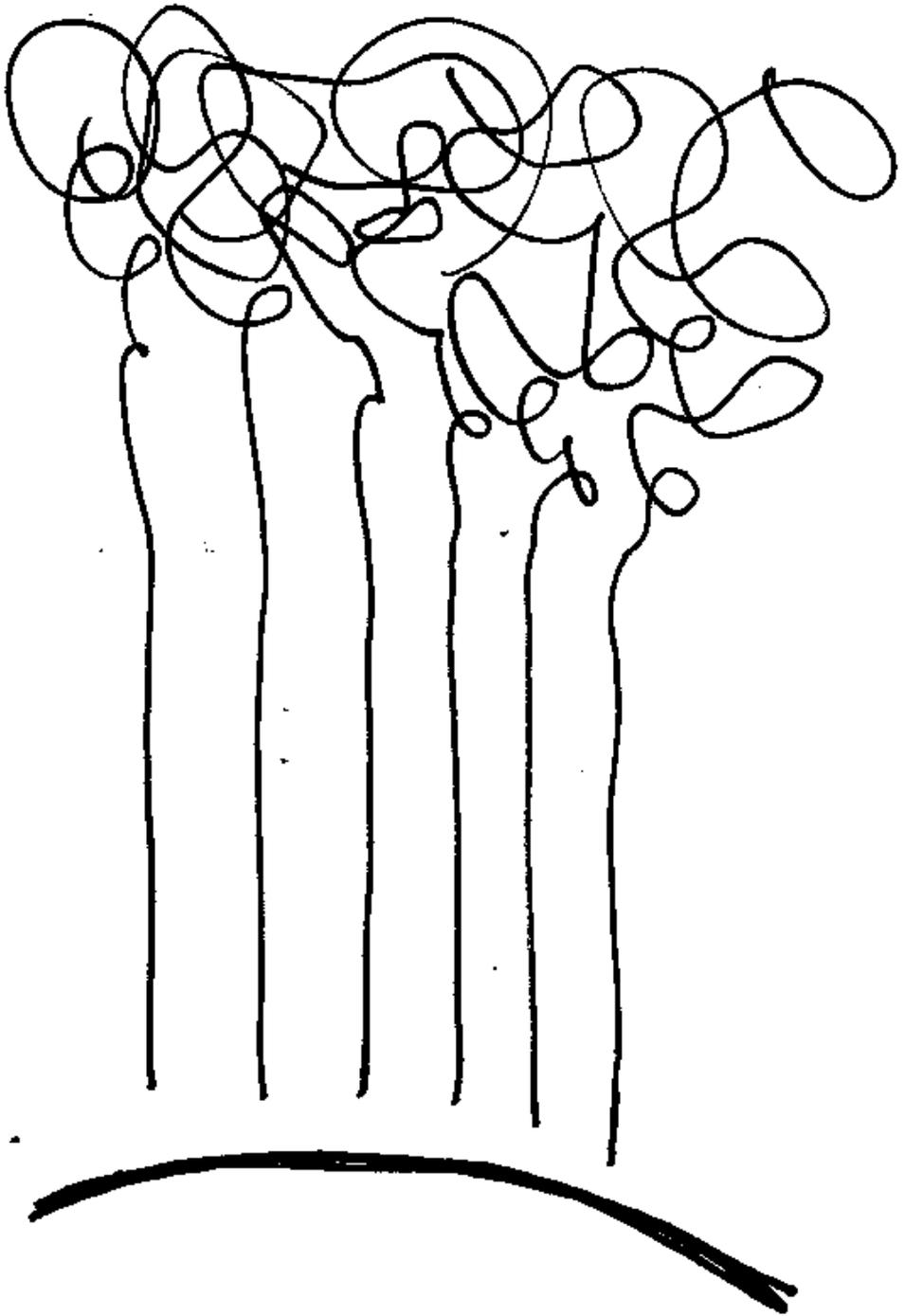


Diagrama embalse

Laminación
erosión
disolución
estratificación
institucionalización
superposición (sobrecapa)
representación
intra-acción

Montsec d'Ares y Montsec de Rúbies
Sant Llorenç de Montgai
Terradets
Vilanova de Meià
Santa Linya
Àger
Os de Balaguer
Camarasa

Calizas
Areniscas
Conglomerados

Pantano
Embalse
Presas

Arqueología
Escalada

Yacimiento

Sector

Excavar
Escalar

Datar
Encadenar

3.1.2. Casos de Estudio

3.1.2.1. N1. Tragó de la Noguera



Figura 6

1989. Un grupo de arqueólogos del Institut d'Estudis Ilerdencs, aprovechan el vaciado temporal del embalse de Santa Anna (río Noguera Ribagorzana) para documentar los pueblos inundados de Boix y de Tragó de la Noguera. Durante el transcurso de su expedición, descubren una cueva con restos arqueológicos del Paleolítico Medio.

Años después, debido a una sequía, ocurre un segundo vaciado. Aprovechando que la cueva queda por encima del nivel del agua, un segundo grupo de arqueólogos realiza una nueva excavación.

Estos escriben lo siguiente:

Pese a que actualmente se trata de un área despoblada, el paisaje está fuertemente antropizado por la incidencia del embalse. Esto ha conllevado que la accesibilidad y conservación del yacimiento estén implicadas con el impacto generado por la construcción de ese pantano. (Martínez Moreno *et al.*, 2004).

Más adelante añaden:

Posiblemente, esta ha sido la causa de la destrucción de parte de la secuencia arqueológica, y motivó la necesidad de construir sistemas de protección que mitigase su progresiva erosión. (Martínez Moreno *et al.*, 2004).

Después de estudiar la cueva durante semanas y antes de que las crecidas primaverales llenen de nuevo el pantano, optan por preservar el yacimiento cubriéndolo con una capa de plástico y cemento.

3.1.2.2. N2. Santa Linya



Figuras 7 y 8

La Cova Gran de Santa Linya es una bóveda calcárea de unos 2.500 metros cuadrados situada en el término municipal de Avellanes-Santa Linya, cerca del embalse de Camarasa. Este emplazamiento, utilizado por los vecinos para celebrar el popular entierro de la sardina, fue descubierto por un grupo de arqueólogos y escaladores alrededor del año 2002.

La que antes era una cueva “perdida de la mano de dios” es ahora un importante yacimiento arqueológico y el punto cero de la escalada deportiva mundial.

Respondiendo a diferentes necesidades, entre ambos colectivos de ocupantes han empezado a saltar las chispas. Mientras que los arqueólogos están realizando trabajos sobre el terreno para examinar las distintas secuencias de ocupación humanas en la cueva, la élite mundial de la escalada proyecta nuevas vías que desafían los límites actuales de este deporte.

El relato de unos:

Las observaciones preliminares nos hacen ser cautos a la hora de realizar una valoración sobre la importancia de este yacimiento, pero las informaciones que hasta el momento se disponen nos permiten sospechar que Cova Gran es un asentamiento clave para comprender la historia de los grupos humanos del Mediterráneo occidental en los últimos 50.000 años. (Desnivel, 2009).

El relato de otros:

Hay 40 vías por encima de octavo grado, que ya es un nivel muy, muy alto, y después tiene siete vías de noveno grado, que es el máximo grado encadenado. Tener todas esas 50 vías juntas, una al lado de la otra, hace que toda la élite mundial quiera venir aquí. Hay dos vías que pueden ser de las más duras del mundo, que están todavía por encadenar. Realmente, nunca he encontrado una zona con tanta dificultad, tantas vías duras juntas. (Desnivel, 2009).

Desde un principio, el Ayuntamiento del municipio de Santa Linya ha tratado de fomentar un equilibrio entre ambos colectivos, abriendo un canal de diálogo y gestionando una regulación temporal: escalada en invierno y arqueología en verano. Sin embargo, la alcaldía del pueblo no tiene jurisdicción sobre los yacimientos arqueológicos, que dependen de la Generalitat. Sobre esta problemática local, los técnicos del Departament argumentan lo siguiente:

Hay que tener en cuenta que los yacimientos arqueológicos en cueva no son solo el sustrato que contiene, sino que la misma cueva forma parte del monumento; es como si a una catedral le quisiéramos negar que la estructura arquitectónica sea monumento, y que el monumento sea solo el altar. Abriendo vías de escalada la están dañando; nadie dejaría que los escaladores abrieran vías en el Palau de la Música. (Desnivel, 2009).

3.1.2.3. N3. Pedrera de Rúbies

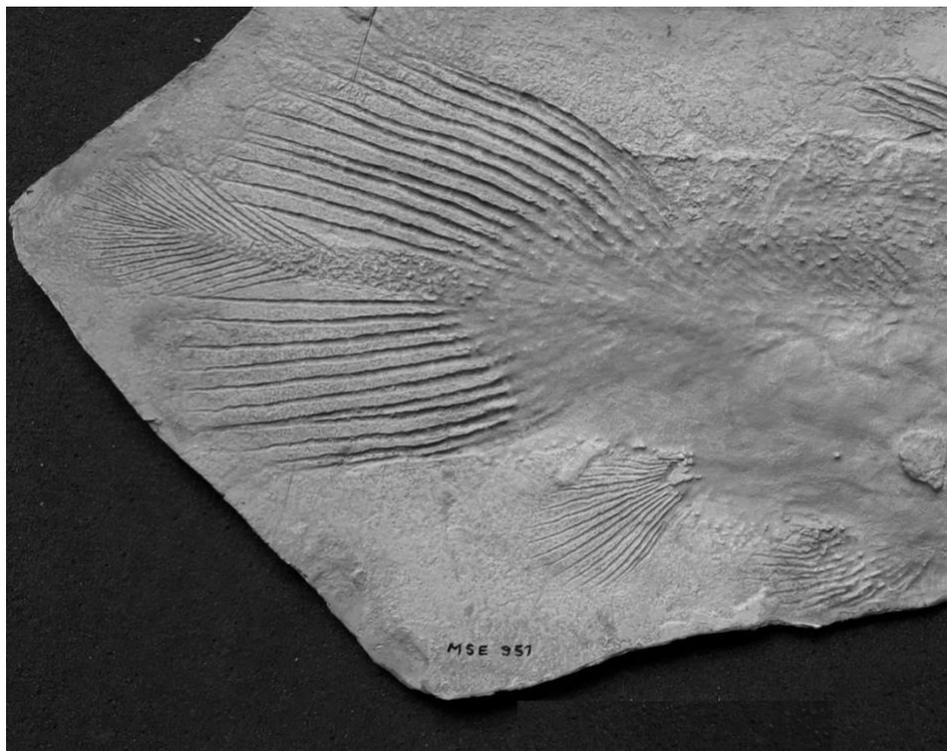


Figura 9

La Pedrera de Rúbies es una cantera situada a escasos kilómetros del embalse de Camarasa. Esta cantera se explotó desde finales de siglo XIX hasta principios de siglo XX para abastecer de piedras litográficas a la industria gráfica nacional.

Hace 125 millones de años este emplazamiento estaba inundado por un lago de agua dulce. Durante miles de años, en los lodos finos del fondo del lago se fueron depositando vegetales, esporas, hongos, crustáceos, arácnidos, anfibios, peces, reptiles, entre otros, que quedaron sedimentados laminarmente una vez se evaporaron las aguas del lago (Delclòs Martínez, 2002).

La explotación de esta cantera implicó el descubrimiento de gran cantidad de fósiles que fueron a parar a diferentes colecciones de todo el mundo, como el Natural History Museum de Londres y el Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris (Delclòs Martínez, 2002).

Una vez terminado el auge de la industria litográfica, la cantera quedó olvidada y abandonada. Actualmente, prospecciones anuales de paleontólogos comparten este emplazamiento con los eventuales senderistas y escaladores que transitan esta zona.

3.1.3. Patrones de Producción del Embalse

3.1.3.1. El Flujo Laminar

a. Inscribir los procesos de la escultura en un embalse lleva a especular sobre un conjunto de patrones de desplazamiento, disolución y estratificación.

b. Me intereso por el flujo descendiente de un río cuyo curso ha quedado obstruido por la construcción de una represa.

c. La investigación se centrará en el proceso de desaceleración de un río que deviene progresivamente pantano.

d. Según María Aguas Vivas Pachés Giner (2021), un río pasa de ser un ecosistema *lótico* a uno *léntico*. Según la investigadora, la lentitud de los pantanos es la antítesis de los ríos.

e. Mientras que los ríos transportan y distribuyen materiales, los pantanos los ralentizan y preservan.

¿Se puede reconocer en un embalse los mismos patrones que rigen la práctica escultórica?

¿Qué materiales y procesos se pueden trasvasar de un pantano a una escultura?

¿Es la práctica escultórica un ecosistema lótico?

Para explorar las dinámicas de producción de un embalse, primero observo el esquema de un *flujo laminar*.²³ Se puede llegar a este concepto a partir de la obra de Michel Serres (1994), quien llama laminar a un tipo de corriente cuyo movimiento es suave, ordenado y estratificado. Serres lo describe de la siguiente forma:

Por muy pequeñas que sean las láminas emitidas en los flujos, el movimiento de cada una de ellas es estrictamente paralelo al movimiento de otra. Tales láminas son sus elementos. Son sólidos, pero la catarata es fluida. (Serres, 1994, p. 22).

Para comprender este modelo laminar llevo a cabo un experimento:

*lanzo un palo a las aguas del embalse.
El palo
se hunde por completo
en el agua unos segundos
lo veo luego flotando
estabilizándose
con ligeros movimientos que hunden sus extremos
sobre el agua
me fijo en él*

²³ Los flujos laminares son un fenómeno estudiado por la física, concretamente, por el campo de la mecánica de fluidos.

*Le clavo la mirada
percibo
sutilmente
una trayectoria paralela
Cada partícula sigue una trayectoria ligera
una línea de corriente
Este transporte
lateral
exclusivamente mecánico
no produce la mezcla de materia entre sus distintas capas*

*Consideremos
una dinámica
la corriente viva de un río
acercándose al pantano
adquiriendo un caudal
estratificado*

La estructura de gradación del patrón laminar sirve como modelo para disolver las categorías de lo natural y lo cultural. Esta idea se sostiene a partir de Manuel de Landa (2011), quien asocia los procesos de estratificación de las estructuras geológicas con las construcciones lingüísticas (p. 41).

Al analizar este modelo de acoplamiento entre inorgánica y semántica, compruebo que De Landa (2011) relaciona, al mismo tiempo, la organización computacional con los fluidos de los ríos (pp. 41, 152). Esta relación entre lenguaje digital y mecánico hace que me interese poner a prueba el planteamiento de De Landa. Para ello, me dispongo a analizar la gradación en los sedimentos solubles que transportan los ríos, y que por medio de la materialidad toponímica se fijan en sus orillas.

Expongo esta idea a partir de la observación del río Noguera Ribagorzana, que divide la Franja de Ponent con Aragón, y se procede a analizar, *laminariamente*, las dos vertientes del Ribagorzana²⁴ que inundan el pantano de Santa Anna:

	<i>Suert</i>
	<i>Durro</i>
	<i>Erill</i>
	<i>Taiüll</i>
	<i>Irgo</i>
	<i>Iran</i>
	<i>Grup</i>
	<i>Oveix</i>
	<i>Corroncui</i>
	<i>Tercui</i>
	<i>Bretui</i>
	<i>La Pobla de Segú</i>
	<i>Talau</i>
	<i>Estaràs</i>
	<i>Segre</i>
	<i>Arbeca</i>
	<i>Llimiana</i>
	<i>Montanyana</i>
	<i>Ribagorza</i>
	<i>Almacelles</i>
	<i>Almenar</i>
	<i>Alfarràs</i>
	<i>Butsènit</i>
<i>Aneto</i>	
<i>Coma-lo-forno</i>	
<i>Monestero</i>	
<i>Llevata</i>	
<i>Tendrui</i>	
<i>Algerri</i>	
<i>Alpicat</i>	
<i>Espui</i>	
<i>Sarroca</i>	
<i>Soriguera</i>	
<i>Bell-lloch</i>	
<i>Llivia</i>	

²⁴ Además de llenar el embalse de Santa Anna, destaco que este río es el eje vertebral en cuyos costados se sitúan los casos de estudio N1. Tragó de la Noguera y N3. Santa Linya.

Para el filólogo Javier Guiralt Latorre (2007-2008) “los topónimos son testimonios vivos del paso de los hombres por un determinado territorio, de sus obras y costumbres, y de la manera que tuvieron de ver la naturaleza” (p. 217). Latorre analiza cómo el registro toponímico de la Ribagorza describe realidades geofísicas como la presencia del agua, la vegetación del territorio, pero también las actividades agrarias, la humanización del entorno (pp. 236-239).

A partir de algunos de los topónimos referidos al “relieve y su forma” recogidos por Latorre (Latorre, 2007-2008, pp. 236-237) compongo el siguiente flujo laminar:

Coronals
Morrals
Tormella
Costanasos
Collada
Morreras
Peñas las Teta

Arenals
Calcinas
Pedregosa
Pedras Blancas
Gessers
Peñalta
Pedreña
Chesero
Redona
Turmo Tobo
Arguilas
Socarráu
Roca Redona

Agua
Bassa
Cequia
Cananillo
Fontanals
Puso
Aiguamoll
Paüls
Aguascaldas
Torrentillo
Mollar
Barranquez
Regals
Riu
Aigüeras
Gorgueta
Rigüelo
Ibón
Aiguallut
Aiguanaix
Llaúnas



Figura 10

Extraigo una nueva secuencia laminar a partir del análisis metafónico de los municipios Ribagorzanos de Latorre (Latorre, 2007-2008, pp. 232-233):

Camporreduno
Camporroduno
Camporrotuno
Carretuno
Cataprullo
Comulofurno
Congusto
Congustro
Coscullo
Cuellobrotuso
Cumo
Cupllo
Curto
Cusumata
Engustos
Espussos
Fetuso
Fuente del Churro
Porroduno
Pugo
Pusso~Puso

Collabardina
Casiellas
Callerissa
Cogulla
Comellas
Castellassas

Vila~Vilas
Vilaguaso
Vilanova
Bilaplana
Catevila
Fuendevila
Soldevila
Vistrevila
Arguila
Arguilers
Arguilassos
Arguileta
Sarradelo
Baleta

Bachinol
Bache
Baches
Vachella
Abichachas
Bichella
Caches

Comalavisa
Comesera
Comiasa
Deviassa
Fontanyasa
Maçanyasas
Macentusi
Masimaña
Masimaió

Ancontriasa
Aspusiasa
Badieso
Casiasas
Castieso
Estadieso
Estebiasa
Gargasó
Gradiesos
Graieso
Llauradiasas
Periasa
Perñasa
Portiasa
Portiés
Sarradieso
Soberbisa
Solañeso
Toroñasas
Torrosiasa
Tosquiasa

A partir de las observaciones sobre el terreno del embalse, las ideas de De Landa (2011) y los estudios de Latorre (Latorre, 2007-2008) expongo lo siguiente:

a. El patrón laminar, que ocurre tanto entre flujo de sedimentos como flujo de información a través del agua, el habla y la escritura, invita a que la analogía río-escultura pueda proponerse como una realidad física y no meramente metafórica.

b. Los casos de estudio N1. Tragó de la Noguera (laminaridad entre embalse de agua y yacimiento arqueológico) y el caso de estudio N2. (laminaridad entre arqueología y escalada) han dado pie a los proyectos

Estratigrafía Muscular (2014). Por otro lado, el caso de estudio N3. Pedrera de Rúbies (laminaridad fósil y matriz litográfica) ha dado pie al proyecto *Touchpad* (2016). Ambos proyectos los presento en el apartado Anexo.

La franja del río Noguera Ribagorzana inscribe lo laminar en el terreno topográfico y lingüístico bajo estructuras

desdibujadas
conglomeradas
sedimentadas
fosilizadas



Figura 11

A pesar del traspaso entre los materiales sedimentarios inorgánicos y lingüísticos, hay que advertir que solo una porción residual de sustratos terrestres deviene en objetos artísticos.

Decir que en estos materiales ocurre una superposición ontológica: son soportes naturales y culturales al mismo tiempo. Por ejemplo, un pigmento de óxido aplicado en una fachada acabará desconchándose de esa superficie. El viento y el calor lo volverá en polvo al lecho del río, donde sedimentará nuevamente en forma de roca.

Dentro de un proceso escultórico un flujo laminar podría ser presentado como

*una enumeración,
una concatenación,
una secuencia prolongada de significantes,
una genealogía,
una dialéctica infinita que dibuja un círculo sobre sí misma.
una obra que permite trazar un desarrollo,
un desplazamiento
en la cual podemos reconocer o deducir
el punto A ----- y su proyección B*

Llevaré a cabo otro experimento. Analizaré ahora el “degradado etimológico” que me relaciona biográficamente con el embalse. Lo haré apuntando a las acepciones estratificadas inscritas en los conceptos utilizados:

Mi experiencia con la cultura se debe mucho a los paisajes del pantano.

He aquí dos conceptos demasiado amplios para entender nada:

Cultura y Paisaje.

Estas dos palabras de arriba chirrían. Son confusas. Tienden al equívoco. Una al lado de la otra reacciona mal.

¿Hablamos de un artista a orillas del río pintando un paisaje o de un grupo de excursionistas visitando un conjunto de restos prehistóricos?

Nada más lejos de la consciencia que se quiere vincular con el embalse.

Mi vínculo con la producción artística viene mediado por las infraestructuras que regulan y transforman los flujos naturales en materias primas.

Es difícil comprender la frase *mi experiencia con la cultura le debe mucho a este paisaje* sin escarbar en la etimología de los conceptos que la constituyen. Lo hago a partir del trabajo de Guillermo Suazo Pascual (2005):

Cultura Del lat. *cultūra*.

1. f. [cultivo](#).

2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico.

3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

(Pascual, 2005).

Paisaje Del fr. paysage, der. de pays 'territorio rural', 'país'.

1. m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar.

2. m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico.

3. m. Pintura o dibujo que representa un [paisaje](#) (espacio natural admirable).

(Pascual, 2005).

De estas definiciones destaca la acepción de

cultivo y territorio rural.

Cuando se dice *desde el paisaje del pantano construyo mi experiencia con la cultura* hay que entender que *desde el territorio rural próximo al pantano construyo mi experiencia con los cultivos.*

Siguiendo esta etimología o laminaridad, decir que

mi relación con el arte se inscribe en mi experiencia con el cuerpo.

Como ha pasado antes, se choca con la magnitud de palabras que dicen demasiado y poco a la vez:

Arte Del lat. *ars, artis*, y este calco del gr. τέχνη *téchnē*.

1. m. o f. Capacidad, habilidad para hacer algo.

2. m. o f. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.

3. m. o f. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo.

(Pascual, 2005).

Cuerpo Del lat. *corpus*.

1. m. Aquello que tiene una extensión limitada, perceptible por los sentidos.
 2. m. Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo.
 3. m. Tronco del cuerpo, a diferencia de la cabeza y las extremidades.
- (Pascual, 2005)

Matizar, entonces:

Mi relación con la técnica se inscribe en mi experiencia con el cuerpo, con parte de un territorio rural que puede ser observada desde un determinado lugar.

*Hacer algo como extensión y como límite del cuerpo.
Hacer algo como parte de un territorio,
desde un determinado lugar.*

La palabra “territorio” resulta muy molesta. Y es que sus tres acepciones castellanas son más imprecisas que su raíz francesa. Se trata de entender que “paisaje” no es ni “territorio”, ni “espacio natural”, ni “pintura o dibujo”.

Provisionalmente, me quedaré con su raíz más esencial, la de “territorio rural”.

Finalmente:

En esta investigación, la relación con ese *hacer algo* tiene que ver con la experiencia con “*parte de un territorio rural que puede ser observado desde un determinado lugar*”.



Figura 12

Continúo con la exploración del patrón laminar en el contexto del embalse.

Retengo la imagen de un río acercándose a un embalse

*Un río líquido
y sin embargo
la mayor parte de la materia conocida
se encuentra en forma de granos
Es el caso de la arena, los cereales, el azúcar, la sal, etc.
Llevemos todo el líquido del mundo a otro planeta
(hubiera escrito evaporémoslo, pero retornaría en forma de lluvia).*

Pienso ahora en seco.

*Pienso en el desplazamiento de estos granos,
en su acopio,
su caída.*

Un palmo de nieve sobre un tejado.

*Cadenas entrelazadas de hormigas transportando un trozo de pan.
Un pájaro transportando una rama del punto A al punto B.
Un talud de arena elevándose sobre su base de reposo,
que en su punto extremo
hace desplazar granitos de arena de arriba abajo.*

La pendiente de una montaña acumulando capas de nieve

hasta fragmentarse y producir un alud.

Todas estas imágenes coinciden con la dinámica de un desplazamiento mecánico, geométrico, un caudal que arrastra consigo rocas, que el propio caudal transforma en romos, guijarros, arena, calcio...

Consideremos este acontecimiento físico

*tan simple como la corriente de un río,
un hilito de saliva mojando la almohada
o el acopio de cereales molidos,
una dinámica que da forma a la práctica artística que analizo.*

Se trata de describir un caudal paralelo y estratificado.

*anillos de crecimiento de un árbol,
poemario de acumulaciones,
tesis que se hace al sumar una hoja tras otra.*

Se entiende este espacio como

*una acumulación o sustracción de procesos lineales.
Un mar en reposo.
Una corriente de agua que hace la orilla del río.
La orilla haciéndose cada vez más profunda,
perforando la roca,
degradándose mecánicamente,
haciendo poco a poco un cañón.*

Un cañón que sufre una gran sequía.

*Una llanura que era un lago dulce. Un río que era un mar.
Un lugar que percibimos como un desierto,
y que comprendemos como un mar o un lago vacío.*

El negativo de un mar.

*El negativo (que por la acción humana deviene positivo)
deviene reserva.*

Una naturaleza petrificada.

*Mundo sin lenguaje,
atómico,
vaciado,
casi estático.*



Figura 13

Percibo en el sustrato sólido del embalse un comportamiento que responde a las dinámicas de lo líquido. Para expresar esta idea recurro a Lucrecio (Lucrecio Caro & Marchena, 2003), que dice:

Uno puede recoger semillas de amapola con una cuchara con la misma facilidad que si se tratara de agua y, al inclinar la cuchara, éstas fluyen de forma continua. (Lucrecio y Marchena, 2003, párr. 56).

Líquido y sólido. Cultural y natural. Material y textual.

Para continuar con la investigación sobre el flujo laminar me zambullo en el embalse:

El río-pantano avanza como un bloque cristalino,

*dialécticamente (por oposición, mirando al costado)
percibo su movimiento.*

Soy transportado junto a otros materiales,

*en un leve movimiento,
por láminas paralelas,
sin entremezclarme.*

Cada partícula sigue una trayectoria ligera,

una línea de corriente.

atrapados en ella ya no hay posibilidad de un paisaje.

Estoy sujeto al ciclo del carbono a través de mis pulmones.

¿Qué quiero decir con eso?

Que estoy inscrito en ese flujo laminar y geológico.

Ver el planeta es verse las entrañas.

como secar un pantano es deshidratar

nuestro sistema digestivo.



Figura 14

3.1.3.2. Superposición (Difracción y Representación)

Continuando con las dinámicas del embalse, la investigación se detiene ahora en las ondas difractadas que observo en su superficie:

*Veo dos siluros (silurus glanis) que
simultáneamente
emergen a la superficie del embalse
para capturar un insecto moribundo.
Aparecen
cercaos el uno del otro
en dos puntos paralelos
dando un salto limpio
prácticamente sordo.
Miro la superficie donde los siluros
al zambullirse
han chocado contra el agua.
En ambos puntos
observo dos ondas concéntricas
que empiezan a propagarse
a través de la quietud de las aguas.
En su proyección expansiva
veo que estas ondas empiezan a intercalarse
la una con la otra
generando un patrón.*

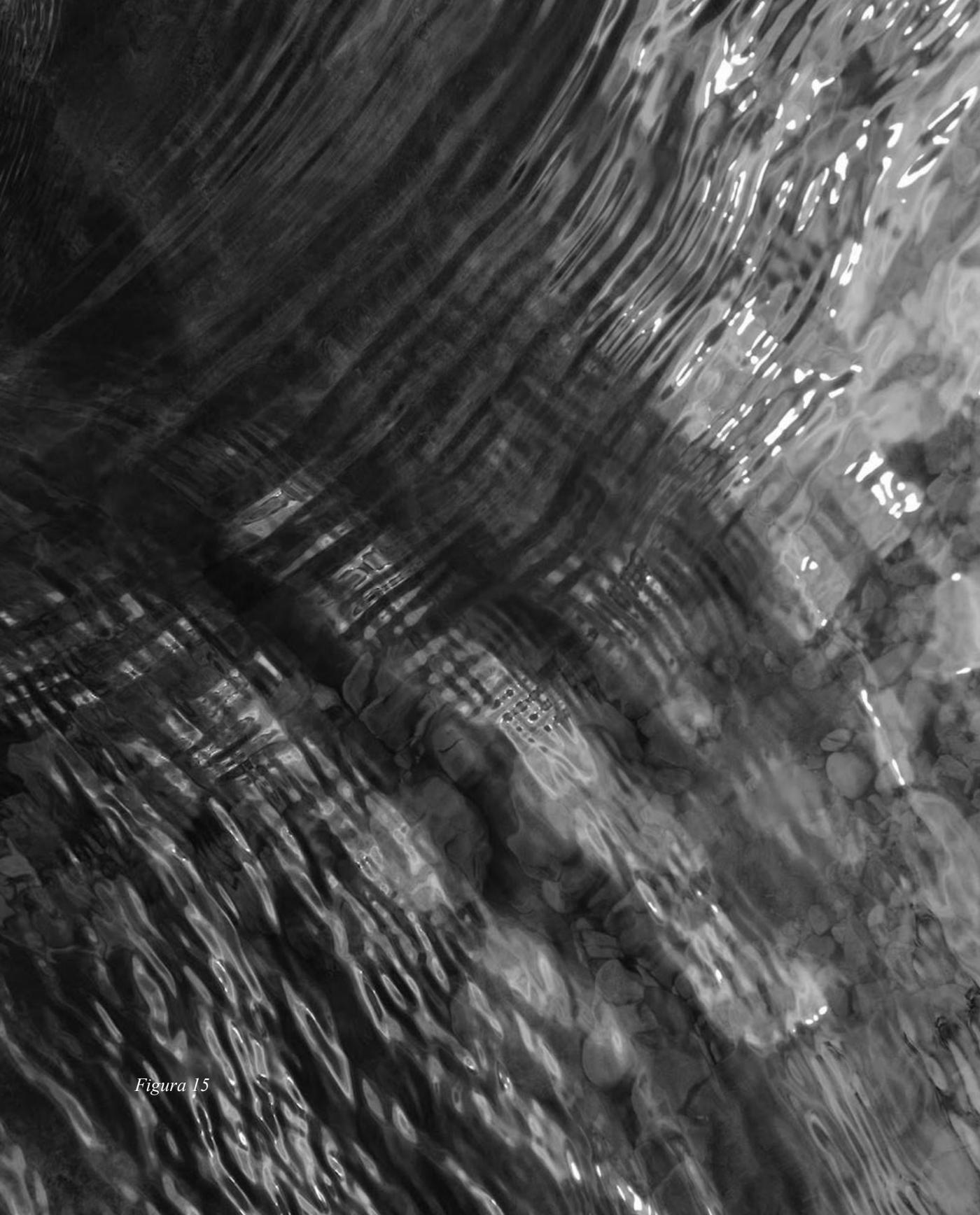


Figura 15

El fenómeno de la difracción anotado sirve para describir el concepto físico de *superposición*. La filósofa Karen Barad (2007) fundamenta su teoría sobre el *realismo agencial* en base al comportamiento superpuesto de la materia. Según indica García Valero (2016), el *realismo agencial* es una filosofía que declina el uso representacionista del lenguaje y se abre a un uso performativo del mismo (p. 602). Para Barad lo agencial altera “los aparatos material-discursivos de producción corporal” (p. 235).

Es interesante atender a las implicaciones de dicha teoría en relación al texto aplicado en el embalse: entiendo el cuerpo que plantea Barad (2007) en su capacidad para performar el lenguaje: más que *reproducir* el mundo (representarlo) lo *difracta* (performa).

Barad (2007) matiza que la difracción sirve como contraposición al fenómeno de la reflexión (p. 235). Para ello establece una lista en la que analiza las implicaciones ontológicas, metodológicas, epistemológicas y representacionales de ambos conceptos:

Mientras que el fenómeno de la difracción está vinculado con la relacionalidad, la reflexión lo está con la mimesis y la difracción es performativa (en el sentido en que ni sujeto ni objeto preexisten, sino que emergen de las interacciones), la reflexión es representacional (en tanto que preexiste una división entre el sujeto y el objeto); mientras que la difracción entrelaza la materia y el discurso, la reflexión separa las palabras y las cosas; si en la difracción conocer es un práctica material, la reflexión conoce desde la distancia; si en la difracción las diferencias emergen dentro de los fenómenos, la reflexión separa el dentro del fuera y el interior del exterior; si la difracción es transdisciplinar y contingente, la reflexión establece privilegios entre disciplinas y fija a los sujetos y a los objetos. (Barad, 2007, pp. 90, 91).

Propongo aquí que la producción escultórica no es una representación del mundo, sino una práctica que performa con los materiales de su entorno. La escultura bajo el patrón de superposición no es una actividad metafórica, que describe las dinámicas materiales del mundo, sino una realidad performativa que aplica esas dinámicas por medio de los mismos materiales que la constituyen.



Figura 16

Karen Barad (2014) dice que “el pasado está por venir” y sugiere una percepción de la materia y del tiempo no-lineal (mín. 5).

El desplazamiento de las partículas y las ondas que produce el embalse encajan en esta superposición ontológica de tiempos y materiales. La dinámica temporal del embalse es llenarse y vaciarse de sedimentos entrelazados; llenarse y vaciarse de actividades humanas yuxtapuestas, de abandonos y poblamientos interpuestos; llenarse y vaciarse de prospecciones.²⁵

Antes de inundarse artificialmente, esta región era una planicie llena de tierras de secano, con sus correspondientes desfiladeros y cañones. A su vez, la llanura había sido un lago dulce de aguas poco profundas, que fueron evaporándose y dejaron tras de sí un conjunto de depósitos que se superponen a los restos de todas las ocupaciones posteriores del pantano. Las diapositivas que realizó el arqueólogo Josep Ignasi Rodríguez, expuestas en el caso de estudio N1. Tragó de la Noguera, desnudan el pantano y dejan entrever la *superposición* estratificada de tiempos laminados bajo el agua del pantano.

²⁵ Relaciono aquí de forma directa el contexto destacado de los casos N1. Tragó de la Noguera, N2. Santa Linya y N3. Pedrera de Rúbies.



Figura 17

La topología de partículas y ondas, de tiempos y materiales entrelazados propuesta bajo el patrón superposición, abre un debate sobre las prácticas representacionales y performativas que se desarrollan en el entorno del embalse.

El caso de estudio N2. Santa Linya evidencia en la práctica de la arqueología una *reflexión* sobre el entorno por medio de sus análisis estratigráficos y descriptivos. Siguiendo el mismo caso, respecto a la práctica de la escalada, vemos cómo *intra-acciona* o se *difracta* en las superficies verticales del embalse. Mientras que las capas inorgánicas del pantano siguen el patrón de la superposición, las capas antrópicas se rigen por una gestión disciplinaria de la *representación*. Esta yuxtaposición entre usos y discursos entra en discusión con el planteamiento de Barad (2007) cuando dice que “la materia y el significado no son elementos separados” (p. 3).

Al hilo de esta dialéctica, aparece la siguiente cuestión:

¿Es extensible el patrón de la superposición a la práctica investigativa y al mismo proceso de escritura de esta tesis?

¿Cuando escribimos sobre los procesos de producción, representamos o difractamos la práctica artística?

En el siguiente texto se pone en práctica la cuestión de la superposición y la difracción en relación al proceso de escritura llevados a cabo en esta tesis:

*Representar el embalse es describir sus reflejos,
seccionando por la mitad el pantano
observo el típico efecto espejo
que prácticamente deja unir el cielo y el agua.
El agua del pantano divide en dos una continuidad de tierra.
Tierra inundada y tierra reseca.
Desde el horizonte abajo todo lo que alcanzamos a ver
es un azul turquesa de agua.
De horizonte arriba
todo una misma materialidad en sus distintos estados temporales:
lodo fino húmedo,
barro seco agrietado,
cristales de cerveza,
una zapatilla deportiva,
unas ramas de chopo emblanquecidas,
arbustos,
unas florecillas amarillas formando un filamento,
varias hileras de hormigas,
guijarros,
cantos y paredes calizas verticales,
varios kayaks,
una cordada de escaladores,
cielo azul claro,
una cruz producida por dos aviones que van en direcciones opuestas.*

Representar el pantano se asemeja a la metodología propuesta por las prácticas arqueológicas referenciadas en los casos de estudio N1. Tragó de la Noguera y N2. Santa Linya.

*Observo este proceso analizando los restos antropomórficos
sedimentados en capas,
láminas y superposiciones
distintas en las orillas y el fondo del pantano.
Sus aguas quietas
se desplazan solo cuando miramos hacia un punto fijo,
un elemento referencial.
El desplazamiento es parcial,
la corriente es mínima,
el movimiento se reduce a la mínima fricción del viento
Al mirar,
nos percibimos estáticos.
Sin embargo,
somos transportados junto a muchos otros materiales,
en un leve movimiento, por láminas paralelas,
sin entremezclarnos.*

Por otro lado, difractar el embalse es quizá un juego especulativo, en el que el mismo embalse afecta el flujo de las palabras que circulan a través del cuerpo:

*es ponerle nombre al pantano, por ejemplo, Santa Anna
Desplazar al lector a las lomas de un burro,
por el recorrido ovejuno de las laderas del embalse,
desplazarse a nado por el río Ribagorzana.
Llenar garrafas del cuerpo líquido de Anna,
que suda y lagrimea
arroyo,
riachuelo,
y cascada.*

*Santa Anna,
redondean cantos -cantos rodados-
y da rienda suelta a las rodaduras.
Deja sus rodamientos grabados en fósiles,
carruajes,
mulas,
legiones,
migraciones,
deserciones
y prospecciones.
Recorremos Santa Anna,
desértico, sabiendo de su fertilidad lacustre y dulce.
Le hacemos cosquillas haciendo senderismo por sus serraladas.
Escalamos sus verticales
Santa Anna pone huevos de piedra.
Huevos que son moles que no acaba de eclosionar.
El mar reseco de Anna
desviste sus aguas
para presentarnos sus esqueletos.*

*El collar de piedras de Anna,
es un huevo de Tiranosaurio,
artefacto ritual,
herramienta de caza.*

El Científico

con collar de Narrador.

Una fábula lingüística.

Esta piedra es un huevo de dinosaurio.

Esta piedra es un huevo porque no es una huella.

Es una huella porque no es una baldosa.

Alguien cogió esta piedra,

que sí era un huevo (de dinosaurio)

y lo cortó con una radial.

Le hizo un sesgo,

una lámina,

una sección.

Y ya no es huevo porque es baldosa, pavimento, rambla...

aunque durante un tiempo pudo haber sido una matriz litográfica.

Ahora camino porque ya no montaña.

Un huevo que puede ser una baldosa,

un muro,

un plato,

una gravilla,

una escultura...



Figura 18

El fenómeno de la superposición retrotrae a la capacidad no-representacional del lenguaje. Según Barad (Barad, 2014), la superposición implica una *deconstrucción*, en términos derridianos, del orden científico. Respecto a esta cuestión, propone un uso del lenguaje más allá de la correlación entre las palabras y las cosas, y las palabras y el mundo (mín. 11).

El ejercicio de construir un lenguaje performativo que relacione cuerpo y entorno implica retrotraerse a estructuras básicas del lenguaje. Vinculo esta cuestión con los escritos de Kathy Acker (A. Kroker y M. Kroker, 1993), que habla de cómo el lenguaje del culturismo implica abandonar el lenguaje ordinario. El habla performativa, siguiendo a Barad (2014) y a Acker (A. Kroker y M. Kroker, 1993) no resulta operativa en términos de representación.

¿Cuanto más esculpimos nuestro cuerpo, más nos acercamos a la naturaleza performativa del embalse?

¿A su escritura tallada en la lumbar, el abdomen, el tríceps?

¿Cuanto más performs escalada, más lejos estás del lenguaje representacional-arqueológico?

¿Qué hay de todo ello en el modo de abordar una práctica artística?



Figura 19

La superposición tiene mucho que ver con el núcleo del pantano:

*En un día sin viento veo su fondo cristalino,
el pueblo hundido en su lecho lleno de actividad.
Los árboles florecen bajo el agua,
sus gentes salen a pasear,
los peces nadan a su alrededor (en realidad vuelan),
puesto que no hay agua en el fondo aguado y desértico del pantano.
En estos días,
se puede lanzar una piedra sobre la superficie del pantano
y ver cómo cae al vacío.*

El concepto de superposición puede enlazarse al concepto de *escala 1:1* propuesto por Stephen Wright (2013). Este autor utiliza la teoría del significado argumentada por Wittgenstein, en la que el significado y la estabilidad de un lenguaje la sustentan sus usuarios, sus hablantes, y a quienes, sin embargo, no se les permite transformarlo (p. 3-5). El autor pone como ejemplo la palabra *usership* como una variante al estatus de *spectatorship*, *authorship* y *ownership* (p. 65-68).

Continúo con Wright (2013):

*cuando describo el pantano, fotografío, escucho los relatos
arqueológicos, soy su “espectador”.
Cuando nado, camino, escalo el pantano soy su “usuario”.*



Figura 20

Tomando como referencia la problemática del caso de estudio N2. Santa Linya y la dialéctica entre “espectadores” y “usuarios” propuesta por Wright (2013), se puede diagnosticar que las instituciones culturales desactivan la posibilidad de un *usership* del entorno (en este caso, la escalada) frente a una regulación de la experiencia del paisaje mediada por la idea de *spectatorship* (en tal caso, hacer un museo en la base de la cueva de Santa Linya, en el que la administración es la propietaria y gestora del modo en que distribuye y circula el conocimiento).

Al partir de una posición entrelazada y superpuesta, la investigación se inclina por una gramática conglomerada de la práctica artística y la experiencia con el entorno. En este sentido, la escalada, la arqueología y la práctica artística pueden ser abordadas como una misma actividad performativa bajo la cual el cuerpo funciona como un sistema de codificación lingüístico; el lenguaje viene mediado por el cuerpo; la escritura de los tendones y el gemido es articulado como un habla.²⁶

Para superar la dialéctica entre las prohibiciones y los usos, se contrapone el caso de estudio N.2 Santa Linya a un emplazamiento llamado “búnker de Humboldthain”, situado en la ciudad de Berlín.

Superpuestos, nos encontramos en Berlín y en Santa Linya.

²⁶ Para ver los resultados prácticos de esta cuestión, véase en el apartado Apéndice las obras *Overlay* (2014) y *Estratigrafía Muscular* (2014).

Por una parte, miramos un patrón analizado desde la perspectiva de la representación: vemos los escaladores subiendo por una bóveda caliza geológica –carbonato de calcio y otros carbonatos– que en su base contiene un conjunto de restos arqueológicos.²⁷

Por otra parte, vemos escaladores progresando por las paredes verticales del búnker de Humboldthain, un cilindro antrópico de hormigón armado –conglomerado de calizas y arcillas calcinadas, arena, grava y hierro– repleto de agujeros de metralla que permiten performar el búnker como una pared de roca.

En el búnker, los movimientos están condicionados por el dibujo aleatorio de la metralla. Los escaladores suben por la contingencia material del flujo histórico. La historia se infiltra en el movimiento. Un movimiento histórico. Los escaladores ponen sus dedos en las regletas que han dejado las balas, en las presas producidas por los obuses y las fisuras de las detonaciones. Pasado, presente y futuro superpuestos en un cuerpo que atraviesa por la historia.

Es una clase de historia competencial. Historia aprendida en el cuerpo. Esto ocurre en Santa Linya, pero dejará de suceder cuando se prohíba la escalada. Los asentamientos prehistóricos escogieron ese abrigo de roca como cantera para la producción de artefactos líticos, y por eso los arqueólogos estudian el yacimiento. La representación arqueológica –con el aval de los estamentos institucionales– segmenta la ontología y epistemología de lo cultural trazando una linealidad y jerarquía temporal del “cuanto más antiguo, más valor” y del “cuanto más científico, más derecho”.

²⁷ Esta bóveda es, a su vez, concebida por los técnicos de la Generalitat como una metáfora de la cúpula del Palau de la Música Catalana.

El uso representacional del lenguaje arqueológico frente al uso performativo del lenguaje de la escalada perpetúa ese desequilibrio.

El dominio de la representación deriva en el usufructo del entorno y la misma epistemología que abre acceso al conocimiento.

El patrón de representación de Santa Linya es laminar, en el sentido de que ninguna de estas prácticas, escalada y arqueología, produce un entrelazamiento. Cada cual con sus usos: unos arriba y otros abajo, unos estratificando y encadenando.²⁸ Una prospección. Una proyección narrativa que sobrepone un tiempo.

Por contra, en el búnker de Humboldthain se practica el entrelazamiento: mientras que en sus paredes se practica la escalada, en el interior derruido del búnker se desarrollan prospecciones arqueológicas y expediciones espeleológicas. El interior y el exterior del búnker superpone la arqueología y la escalada en una continuidad de tiempos y materiales performativos.

La cueva de Santa Linya subraya un tiempo aunque requiera borrar otro.

Esta yuxtaposición, escaladores en la cúpula y arqueólogos en el sustrato, forma parte de un espacio-tiempo cartesiano. Tal linealidad histórica responde a las necesidades institucionales del “museo” que ha sido proyectado sobre el yacimiento de la cueva. Esta es la percepción del patrimonio cultural –desplazamos a los escaladores de la cueva y traemos a escolares para que conozcan a sus ancestros–, promueve la pedagogía cartesiana.

²⁸ Se llama encadenar al concepto de escalar una vía hasta el punto más alto con cuerda sin caer.

Imaginemos, por el contrario, un grupo de escaladores colgados en la bóveda mientras escuchan el relato ancestral del arqueólogo. Los alumnos miran a los escaladores y comprenden, sin saberlo, la lógica del entrelazamiento. Cuando el arqueólogo levanta un trozo de piedra y lo señala con el dedo, el escalador estira el brazo y ejerce presión en uno de los agujeros de la roca. Mientras el arqueólogo describe la historia de la piedra, el escalador la pone en acción. Arriba y abajo superpuestos, entrelazados.

La representación normativizada de un espacio como la cueva de Santa Linya fomenta una epistemología en la cual sujeto y objeto vienen mediados por un relato científico-narrativo que jerarquiza unos discursos frente a otros. Es interesante llevar al terreno de la práctica y la investigación artística esta priorización de la arqueología respecto a la escalada. Hito Steyerl (2010) plantea que las disciplinas “son normalizadoras, generalizadoras y reguladoras en tanto que instruyen a los sujetos para que funcionen en un entorno de trabajo simbólico, diseño permanente y creatividad racionalizada”.

Imposibilitar la superposición entre la escalada y la arqueología no solo jerarquiza un modo de relacionarse con el entorno, sino que reitera en la normatividad de ambas disciplinas. Para Steyerl (2010) “es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina, que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como una huella de un conflicto oculto" (párr. 4). En este caso, pienso, el conflicto oculto en la roca es el control ontológico y epistemológico sobre el acceso y la regulación de los procesos de construcción de conocimiento.



Figura 21

Analizar ahora otro posible entrelazamiento producido por el embalse y que se relaciona con el caso de estudio N3. Pedrera de Rúbies:

*La filosofía dialéctica y la litografía,
G. W. F. Hegel retratado en una litografía²⁹ de Ludwig Sebbers
un sistema de pensamiento y una técnica de impresión.*

En la naturaleza hegeliana se reconoce una analogía con la naturaleza caliza. Para Hegel (Leyva y Hegel, 2017) “todo lo que es, llegará a no ser, todo es intrínsecamente contradictorio en sí mismo” (p. 24). La dialéctica del embalse invita a pensar que en el fondo de la presa hay un desierto hundido en un cañón que corresponde a la orografía anterior del pantano. Este desierto es dialécticamente opuesto al mar-lago que lo originó, que ya no existe, que ha sido extinguido, evaporado, y vuelto a llenar por la ingeniería humana.

Frente a esta investigación, una presa: una réplica inducida por la astucia humana –un mar de agua dulce cuyo caudal ya no depende exclusivamente de la climatología terrestre–. Un caudal regulado que amansa los rápidos de agua y los convierte en láminas resacas de lodo. Este deslizamiento laminar sigue el pensamiento de Hegel; el mar estuvo ahí para producir el valle, y a su vez fue el valle y sus laderas los que permitieron al humano proyectar en él un pantano.

²⁹ La litografía es una técnica de impresión descubierta alrededor de 1796 por el dramaturgo bávaro Alois Senefelder (1771-1834) como una alternativa al costoso grabado en cobre. Su nombre deriva del latín piedra, *lithos*, y dibujo, *grafos*. Después de dibujar con crayón grasiento en la superficie lisa de la caliza, Senefelder descubrió que las imágenes se podían entintar e imprimir repetidamente en papel.

Mediante el ejercicio dialéctico (o laminar) la naturaleza parece haber sido modelada a la voluntad humana.

3.1.3.3. Sobrecapa y Escala 1:1

Localizo el concepto de *sobrecapa* en los escritos de Lucy R. Lippard acerca de las relaciones entre el arte contemporáneo y el arte de la prehistoria (1983). Lippard propone que la noción de sobrecapa abarca diferentes escalas dialécticas que entran en relación:

el tiempo humano en consonancia con el tiempo geológico;
lo contemporáneo vinculado a lo prehistórico;
la actividad humana inserta en el paisaje;
el ritmo del cuerpo unificado con la tierra y el agua. (Lippard, 1983, pp. 3-4).

La idea de sobrecapa planteada por Lippard (Lippard, 1983) complementa al continuum naturaleza-cultura que se ha expuesto antes a partir de las investigaciones de Braidotti (Braidotti, 2015), De Landa (De Landa, 2011), y Capra (Capra, 1995). Esta superposición de escalas temporales, al igual que ocurre con las distintas temporalidades del embalse, abre una perspectiva secular sobre la materialidad artística entendida como un flujo de tiempos estratificados. Refuerzo este enfoque a partir de Groys (2021) quien habla del arte como una constante provisionalidad de lo contemporáneo (p. 15). Mediante los procesos de producción artística, tanto a partir de Groys (2021) como a través de las lógicas de llenado y vaciado del pantano, comprendo la práctica escultórica como la suspensión de la representación lineal del tiempo.³⁰

³⁰ Véase en el apartado Apéndice el texto vinculado a la obra *Touchpad* (2016).

El argumento anterior enlaza con la proposición de Karen Barad (2007) cuando dice que “el pasado no ha llegado aún” y con ciertas ideas del artista Robert Smithson acerca de un futuro prehistórico. A finales de la década de 1960, Smithson empieza a explorar entornos que cuestionan las escalas temporales lineales como las canteras, los barrancos erosionados, desiertos, descampados industriales... Sobre estos espacios y experiencias temporales transcribo de Smithson los siguiente:

Cuanto más profundo se hunde un artista en la corriente del tiempo, más se convierte en olvido [...]
Flotando en este río temporal están los restos de la historia del arte [...]
Lugares donde futuros remotos se encuentran con pasados remotos [...]
La mente y la tierra están en constante estado de erosión [...]
(Flam, 1996, p. 113).

La producción artística comprendida como un patrón de producción del mismo embalse puede ser abarcada como una *sobrecapa* de materiales que exponen las distintas escalas temporales y los usos del mismo.³¹ Una vez más, Lucy Lippard (1983) observa ese carácter atemporal en las corrientes conceptuales de las prácticas artísticas de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. La autora se interesa por el vacío que produce el tiempo prehistórico y la posibilidad de una nueva “historia especulativa” clausurada, sin embargo, por la “arqueología tradicional” (p. 3). Esta apertura especulativa planteada por Lippard (1983) enlaza con las *intra-acciones* performativas citadas anteriormente desde Barad (2007)

³¹ Véase en el apartado Anexo la obra *Touchpad* (2016).

bajo el patrón *superposición*, y evidenciadas a partir de los casos de estudio N1. Tragó de la Noguera; N2. Santa Linya y N3. Pedrera de Rúbies.

Cuando analiza las obras conceptuales de determinados emplazamientos prehistóricos, Lippard (1983) sugiere la posibilidad de un “continuum” material y estético entre formas, imágenes y símbolos que recorren diferentes escalas de tiempo (p. 3). Al carecer de registros escritos, estos yacimientos abren la posibilidad de que la práctica artística se enfrente a esa imposibilidad de significación. Sobre este punto expongo las posibilidades performativas inscritas en el contexto del embalse: me refiero, principalmente, al caso de estudio N2. Santa Linya, en tanto que un continuum (arqueología y escalada) que une pasado y futuro mediante la acción (regulación) especulativa del presente.

En su argumentación acerca de la sobrecapa, Lippard (1983) se detiene varias veces en la obra de Robert Smithson para destacar las investigaciones del artista sobre los “sites and non-sites”. Lippard describe esos entornos como la yuxtaposición entre el mapa y su materialidad. Esta concepción de los “non-sites” de Smithson conduce a lleva a la noción de *escala 1:1* propuesta por Stephen Wright (Wright & Aikens, 2013) para definir un tipo de práctica artística que funciona en la misma escala que la realidad. Según Wright (2013), estos procesos de producción artística “son lo que son y proposiciones de lo que son” (p. 3).

Esta sobrecapa ontológica –ser lo que se es y lo que se propone– funciona como una *superposición* (superación) de la oposición entre presentación y representación. Para desarrollar esta idea, Wright (2013)

cita un pasaje de Lewis Carroll (1889) en el que se plantea la posibilidad de generar un mapa a escala 1:1:

Muy pronto llegamos a seis yardas por milla. Luego intentamos cien yardas por milla. ¡Y luego vino la idea más grandiosa de todas! De hecho, hicimos un mapa del país, ¡en la escala de una milla a la milla! [...] Nunca se ha extendido, sin embargo [...] los campesinos objetaron: ¡dijeron que cubriría todo el país y no dejaría pasar la luz del sol! Así que ahora usamos el país en sí, como su propio mapa, y les aseguro que funciona casi igual de bien. (Wright & Aikens, 2013, p. 3).

Sobre este ejemplo, Wright (2013) argumenta que “el territorio no está ni mapeado ni transformado en modo alguno. Y, sin embargo, es usado como su propio mapa” (p. 4).

Así pues, la idea de Wright (2013) es fundamental para comprender la estética epistemológica del paradigma topológico del embalse, la acequia y la depuradora como un modelo a escala 1:1 de la práctica e investigación artística:

Este planteamiento discursivo y procesual no altera el modelo real del pantano, tampoco lo copia; más bien superpone un conjunto de ideas, conceptos y obras que se presentan y representan a sí mismas a través del embalse.

Wright (2013) escribe lo siguiente:

la discontinuidad ontológica entre el mapa y el territorio –y por extensión, entre el arte y cualquier forma de vida que permeee–

desaparece tan pronto como el territorio se hace funcionar en la escala 1:1 como su propia cartografía. (p. 4).

Siguiendo esta lógica, superpongo ahora las prácticas del land art presentadas por Lippard (1983) con las infraestructuras hidrológicas del embalse. Se trata de comprender el embalse como una presentación y una representación: como una reserva de materias primas y, al mismo tiempo, como una intervención land art. Llego a esta idea a partir de Lucy Lippard (2014) quien, cuatro décadas después de *Overlay*, plantea la noción de *Undermining*. A partir de los conceptos de “land use” y “land abuse” Lippard consigue deshacer la noción de “landscape” y “land art” (pp. 4-7). En su argumentación, Lippard postula un giro materialista al considerar no solo la distancia de los artistas y las comunidades locales que produjeron algunas de las grandes piezas emblemáticas del land art, sino también la distancia que estas requieren para ser vistas (p. 82). Tal distanciamiento permite retroceder a la idea de *paisaje* abordada en el patrón *flujo laminar* (y que descarté al sustituirla por *pays*) y a un acercamiento *representacional* del entorno que sustituí por una relación *performativa e intra-activa* (Barad, 2007).

El “undermining” de Luccy Lippard (2014), al relacionar las imágenes de canteras y de rascacielos, establece una suerte de dialéctica que vincula lo positivo-negativo, la extracción y la edificación (p. 3). En su análisis acerca de los hoyos de las canteras, Lippard (2014) sobrepone las lógicas productivas y estéticas entre lo natural, industrial, y cultural. Lo describe así: “no está claro si el pozo es industrial o natural, si recientemente se abrió

con fines de lucro, o si fue erosionado por el viento y el agua durante millones de años, o por el arte” (pp. 13-14).

En tanto que espacio indeterminado, las canteras permiten establecer una relación con la noción de “escultura expandida” propuesta por Rosalind Krauss (1979). Esta cuestión lleva de nuevo a plantear la disyuntiva entre el land art y las prácticas artísticas a escala 1:1. Para Wright (Wright y Aikens, 2013) la escala 1:1 permite desactivar la función estética primaria y activar en su lugar su función habitual o útil. Sin embargo, no saber si aquello que estamos viendo es o no arte, requiere de un entramado informacional:

Percibir tales prácticas como arte requiere alguna información teórica suplementaria, algo que nos permita saber que la iniciativa, cualquiera que sea, es a la vez lo que es y una proposición de lo que es; algún conocimiento externo que nos permita saber que la existencia de la iniciativa no se agota en su función y resultado, sino que se trata de algo. (Wright & Aikens, 2013, p. 6).

Más que contemplar estática y estéticamente al embalse, es interesante, por un lado, penetrar en los usos y las administraciones del agua como materia prima; y por otro, apuntar que la práctica y la investigación artística estimula una lectura performativa del entorno o –en términos planteados por Wright (Wright & Aikens, 2013)– permite pasar de “espectador” a “usuario” (p. 35).

Ser usuario –en contraposición a la posición del espectador– es entrar en la consciencia de que el embalse permite alimentarnos (en un sentido literal) al tiempo que desarrollamos un conjunto de actividades

performativas en el mismo (escalada, arqueología, trekking, nado, off-site instalaciones, etc). Como usuarios del embalse, llevamos inscrito el paisaje en nuestros tendones, huesos, pulmones, sistema circulatorio...

Es así como la cuestión *usológica* permite encarar un modelo de producción artística que se apropia del entorno para producir conciencia de vida. O, dicho de otro modo, y como escribió Duchamp:

Me gusta vivir, respirar mejor que trabajar [...] mi arte es el de vivir.
Cada segundo, cada respiración es un trabajo que no está inscrito en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral. (Gallix, 2009).

Esta actitud de Duchamp invita a proyectarse en el entorno como el reverso de la producción artística, en este caso, el embalse como el devenir consciente de la producción artística.

comprender
contemplar
relacionarse
utilizar...
el pantano como una infraestructura hídrica
al mismo tiempo que como land art

Paso, pues, de percibir la producción artística como un registro inscrito en un territorio (cuyo resultado material traza el desplazamiento entre los espacios del arte y un desplazamiento deslocalizado, y viceversa) a la percepción de las infraestructuras del entorno como estructuras artísticas que preceden a la práctica artística.



Figura 22



Figura 23

3.2. ACEQUIAS. Identificación de las Dinámicas de Distribución que Ejercen las Acequias en la Producción de Materias Primas y la Práctica Artística. Materia Prima, Post-cosecha, Flujo Turbulento.

3.2.1. Resumen del Bloque Acequias

Acequias aborda el entorno de producción de un conjunto de obras desarrolladas durante el periodo anterior e inicial al desarrollo de esta tesis.³² El bloque está distribuido en dos apartados: en el primero se presentan unos casos de estudio (una acequia, una cámara de atmósfera controlada, la arquitectura de una torre, una casa de comidas y un vivero); en el segundo apartado entran en relación los casos de estudio analizados, las lecturas teóricas abordadas en la investigación y los patrones de producción (materia prima, post-cosecha, flujo turbulento) llevados a cabo en el taller y desplazados al contexto de las acequias.

³² Véanse en el apartado Anexo las obras *Humus Recalls Curvatures* (2016); *Fruit Belt* (instalación, 2017); *Medicane* (2019); *Fruit Belt* (piezas, 2019).

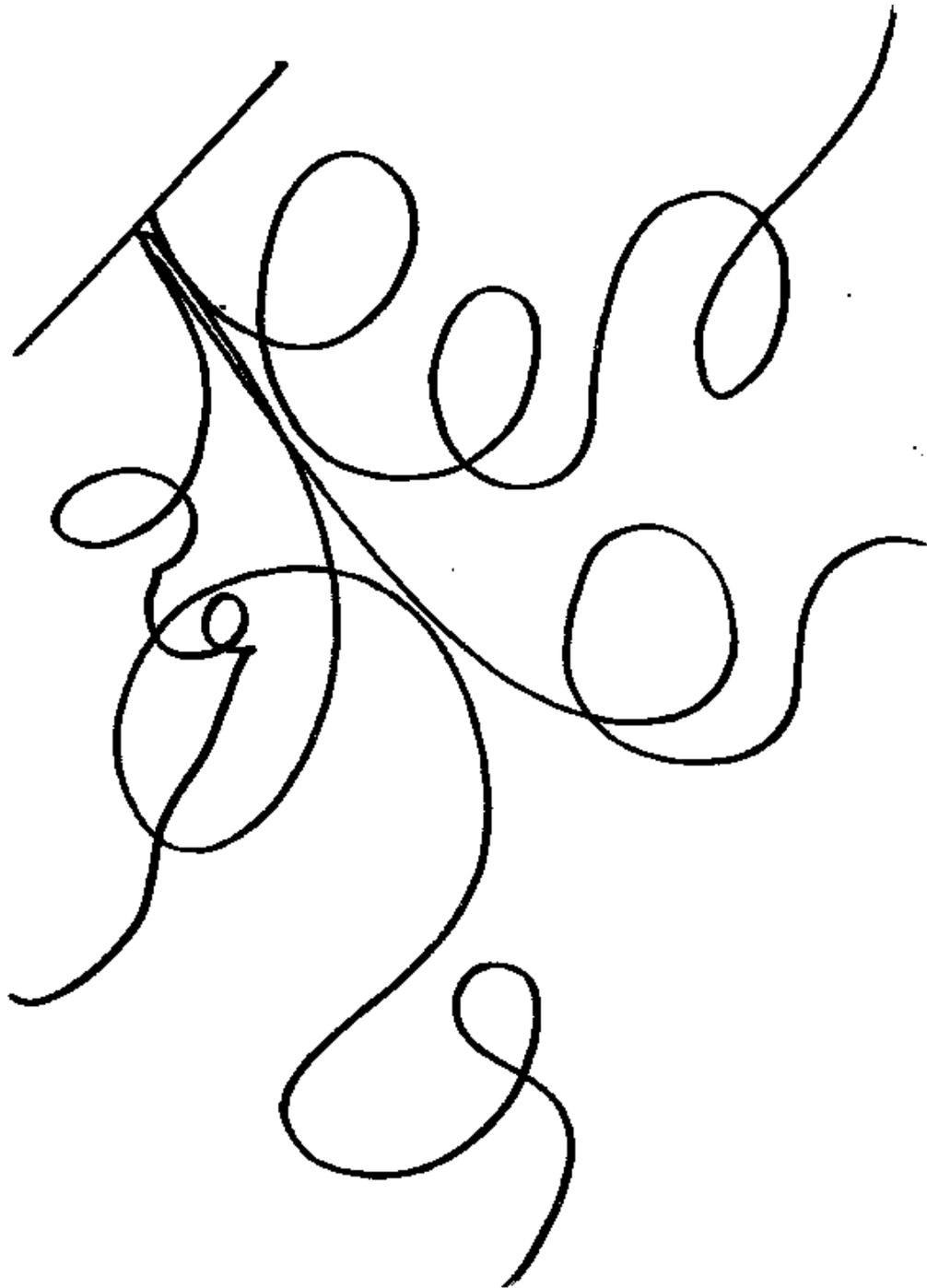


Diagrama acequia

Circulación
cultivación
reunión
hibridación
sintetización
perturbación
explotación
optimización (post-cosecha)
distribución

Es de admirar la potencia de una simple manzana –una de esas que se cultivan a millones y se almacenan en las cooperativas de tu pueblo–. Madurará cerca de la autopista en hileras inacabables, y jamás pensarás en ella. Si vives algún día en un país frío, la comprarás bien cara en el supermercado, y de un mordisco regresarás al campo de donde tú y esa manzana salisteis. Una pequeña parcela del mundo concentrada en una porción de azúcar. Y tú, como un estómago, productor y digestivo, un sistema alimentado por las vías de importación y exportación.

Después de años circulando por la UE regresé como un palé lleno de etiquetas. Monté mi taller en un bancal de árboles frutales explotados por varias generaciones. Fue un tiempo de escucha, comidas familiares y cuestionar mi práctica artística. Este proceso acabó por formalizarse en varias instalaciones en las que había membranas por las que circulaban líquidos por el espacio y eran nebulizados sobre los cuerpos de los visitantes.

Se nos olvida que hay contenedores extraviados en el océano que flotan a la deriva y se dejan por las corrientes marinas durante meses. Se nos olvida que los paquetes vuelan entre los pájaros, durante sus migraciones. Se nos olvida que los “emojis” atraviesan la lluvia o las nubes, que a veces se disgregan entre las tormentas o que se enredan en los torbellinos.

3.2.2. Casos de Estudio Localizados en las Acequias

3.2.2.1. N4. Cámara de Atmósfera Controlada



Figura 24

Una cámara de atmósfera controlada es un almacén industrial que permite hacer acopio de grandes cantidades de alimentos perecederos. El modelo de consumo actual de frutas y hortalizas ha derivado en un sistema de producción industrial que empuja a los agricultores a producir grandes cantidades de materias primas que maduran sincrónicamente.

Antes de la llegada de las cámaras de atmósfera controlada, este ciclo anual implicaba la pérdida de ingentes cantidades de alimentos. Sin embargo, durante las últimas décadas el desarrollo tecnológico y la automatización agroindustrial han permitido que el control atmosférico sea una de las técnicas post-cosecha más eficaces para gestionar el proceso de maduración de esas materias primas. Regular la temperatura y los gases que respiran esos alimentos permite mantenerlos durante largos periodos de tiempo en estado de hibernación, dilatando así el tiempo entre la cosecha y el consumo.

3.2.2.2. N5. Torres



Figura 25

Se llama *torre*³³ a las parcelas agrícolas que se diseminan alrededor de la ciudad y los pueblos de la comarca del Segrià. Estas parcelas se organizan alrededor de una construcción modesta, que sirve tanto de almacén como lugar de encuentro familiar.

La estética de las torres se caracteriza por sus materiales crudos y vistos típicos de los almacenes agrícolas industriales: ladrillo hueco sin rebozar, fibrocemento, chapa metálica o la resina de vidrio que hacen de estructura para materiales ornamentales como la pizarra, la melanina de madera, el mármol y la forja.

Este conglomerado material acomoda la polaridad ontológica de una torre en sus distintos encuadres:

huerto-jardín
pozo-piscina
tractor-turismo
frutal-abeto
etc.

En este sentido, la característica fundamental de las torres es su alto grado de plasticidad e indeterminación frente a las categorías de lo doméstico y lo industrial.

Muestra de ello es que en una torre se puede utilizar un somier de muelles a modo de parrilla.

³³ El uso de la palabra *torre* deriva de las construcciones medievales que se diseminan alrededor de la Marca Hispánica y que sirven tanto de vigía como de unidad de producción agrícola.

3.2.2.3. N6. Casa Demetrio

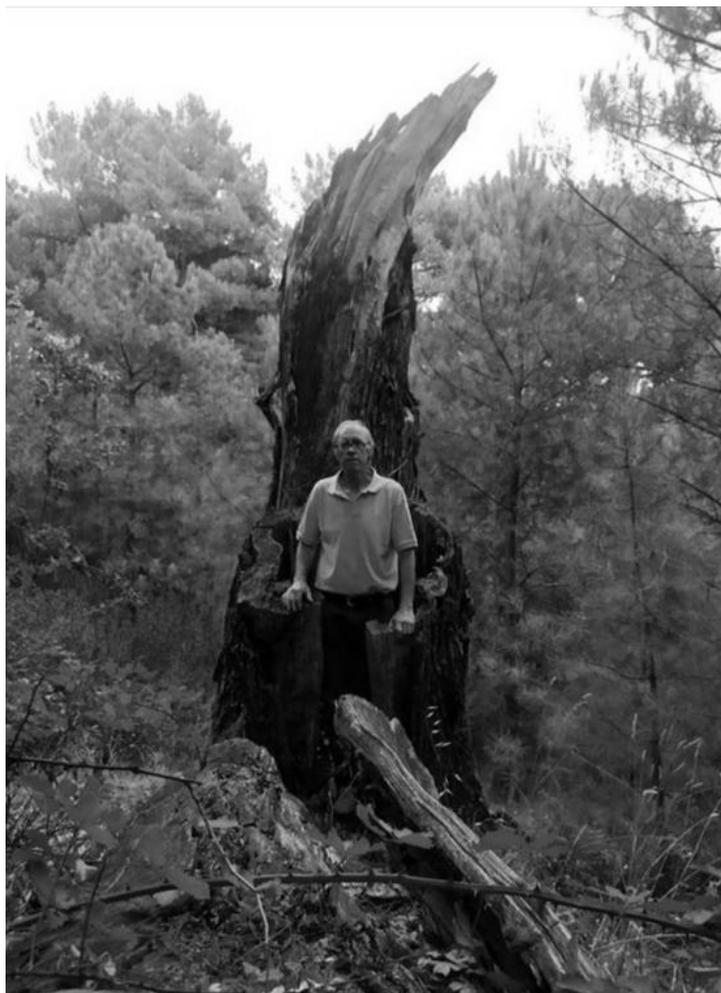


Figura 26

Casa Demetrio es una fonda situada en la calle de Torrent de un municipio por donde pasa la cuarta acequia del canal de Urgell. Como indica su nombre, la calle donde se encuentra Casa Demetrio era el torrente natural por donde se desviaba el río, cargado de sedimentos y estragos en la época de riadas y tormentas.

Fundada por Felisa y Demetrio, esta fonda alimentaba diariamente a un volumen considerable de trabajadores temporales, que, en parte, llegaron a la región a causa de la transformación del cultivo autóctono de secano en grandes parcelas de regadío (para ello, se necesitaron diversas infraestructuras hidráulicas, como los pantanos, los canales y una extensa red de acequias, así como la introducción de nuevas máquinas agrícolas, fertilizantes y pesticidas).

Antes de instalarse en la calle de Torrent, Felisa y Demetrio vivían en el pueblo de Gavilanes, en el valle del Tiétar (sierra de Gredos).³⁴ El núcleo familiar se dedicaba a la producción y el comercio local de castañas. Disponían de algunas fincas distribuidas por el monte, en las que también plantaban frutas y hortalizas para el autoconsumo.

³⁴ Ancha y árida es Castilla; sin embargo, esta Castilla de la que hablamos es un tanto madrigal,

ribera,
cascada,
castañal.

El topónimo de cada finca indicaba su localización, producción o entorno:³⁵

La viña
la Vega
los Castaños
el Olivar,
la Huerta
las golondrinas
la gargantilla
los conejos
labrado de Roaja
cercado de la Ribera
vega del Tiétar
el Tinajero
majarunera
el Chorro
el Risquillo
jarillas
fuelle víbora
roaja
el Pradillo
las Sayuelas
el Rebolledo
vega (regadío)
viña (secano)
Los olivos
prados
cercados (donde se hacen patatas)
fuentes
el chorrillo

³⁵ Como hemos visto anteriormente con los distintos topónimos de la Ribagorza expuestos en el patrón del flujo laminar a partir de las investigaciones de Javier Guiralt Latorre (2007).

A principios de la década de 1960, esa dinámica de producción y mercadeo local de las castañas se vio alterada a causa de la enfermedad del chancro, causada por el hongo ascomiceto *Cryphonectria Parasitica*. Las esporas de este hongo “arrastradas por el viento, la lluvia o adheridas a las patas de pájaros e insectos” (Zamora Brauweiler, 2015) permitieron la rápida expansión de esas colonias fúngicas, que causaron la muerte de la mayoría de los castaños de la sierra de Gredos. La aparición del chancro supuso un quiebro en la estructura de mercadeo de Felisa y Demetrio, lo que estimuló irreversiblemente su emigración hacia la calle de Torrent.

3.2.2.4. N7. Viveros



Figura 27

Los viveros son instalaciones agronómicas en las que se producen cantidades industriales de semillas, plantas y árboles. Además de abastecer la demanda generada por otros negocios frutícolas, hortícolas, forestales y ornamentales, los viveros mantienen la calidad de cada uno de estos especímenes (Reyes Quiñones, 2016).

Una de las infraestructuras básicas de un vivero son los invernaderos, que permiten cultivar, germinar y madurar sus plantaciones; estas son importadas y exportadas regularmente a lo largo de los diferentes continentes.

Según el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, en Europa el sector de la planta y la flor ornamental exporta anualmente 164.700.000 toneladas, mientras que importa 43.100.000 toneladas. Esto genera un balance comercial de 228 millones de euros en el caso de las exportaciones y 143 millones de euros en las importaciones (MAPA, 2022).

3.2.3. Patrones de Producción de las Acequias

3.2.3.1. Materia Prima

Desde un inicio, se ha planteado que el curso productivo de un río es, en sí mismo, un desarrollo topológico. A partir de esta idea, hablaré del agua que circula por el cuerpo de otras materias primas.

Trabajo con una imagen mental:

el desembalse de una presa y la recirculación del agua a través de canales, acequias, balsas y depósitos.

A partir de ahora, diferenciar “materia prima” de “materia” para situar

una escala: la humana.

Una localidad, temporalidad, causalidad, trascendencia...

(la traslación humana de significar, aislar, distribuir, capitalizar una naturaleza que nos excede, puebla, estrangula).

Una naturaleza inmensa y local que podríamos resumir como la naturaleza de las cosas de Lucrecio.

¿Deja acaso la materia prima de ser materia?

Materia pensamiento.

Materia materialista.

Materia Marx joven.

Materia Marx mirando al mundo antiguo.

Materia Epicúreo, Lucrecio, Spinoza.

Materia fortuita, atomista.

Materia prima flujo, goteo, inclinación.

Materia prima. Materia. Materia. Materia.

Materia prima agitada, empobrecida.

Materia leucípica, demóclita.

Materia regular, espontánea, desviada, “clinamen”.

*Átomos anteriores a los cuerpos,
compuestos y descompuestos.*



Figura 28

En el contexto de esta investigación se opta por la acepción de *materia prima* y no de materia, para acentuar, precisamente, esta continuidad entre la producción industrial y la producción artística. Importa desvelar la secuencia topológica entre:

materia
materia prima
materia artística

Para ello, se puede empezar con un cántico que pone en circulación una lista de materias primas. Uno que nos adentre en la magnitud del campo de estudio que trato de abordar: una larga lista de la compra, enumerando algunas de las principales mercancías que circulan y nos circulan...

Vegetal, mineral, animal...
Fósil, orgánica, inorgánica...
En crudo, procesada, elaborada, refinada...
Renovable, superabundante...
Estructural, listas para su uso (madera, piedra natural, arena...)
Compuesta (fibras, aglomerado de partículas, aglomerado por capas...)
Metales...
Acero para la construcción, cementado, nitrado, templado, para muelles, mecanizable, especial, para exigencias térmicas y de corrosión, resistente a altas temperaturas, resistente al encendido, resistente al H2O a elevada presión, resistentes a compuestos químicos, para herramientas, para trabajo en frío, para trabajo en caliente, rápidos...
Hierro fundido...
Fundición gris, de acero, maleable, blanca, nodular...
Metales no férreos, ligeros...
Aluminio y aleaciones...
Magnesio y aleaciones...
Titanio y aleaciones...

Metales pesados...
Cobre y aleaciones...
Níquel, cobalto y aleaciones...
Molibdeno y aleaciones...
Zinc, cadmio y aleaciones...
Estaño y aleaciones...
Wolframio y aleaciones...
Uranio...
Metales nobles...
Cerámicas...
Cristal...
Semiconductores...
Polímeros...
Termoplásticos...
Elastómeros...
Consumibles...
Agotables y muy escasas: petróleo, gas...
Escasas: antracita-carbón de calidad, uranio...
Medias: lignito-carbón de muy baja calidad, poco transportable por ser mayor el coste energético que lo contenido en el lignito...
Abundantes: turba... hulla... antracita... Uranio con sistemas de recuperación de combustible-aceleradores rápidos y de plutonio (hasta 1.000 años al ritmo actual...)
Muy abundantes: Energía de fusión...
Renovables...
Hidráulica (sedimentación, cambio del hábitat de los ríos...)
Eólica (posible leve cambio patrones del clima...)
Solar (competencia con las plantas, según el caso, mayor absorción de energía solar-albedo...)
Aeromotriz (tanto olas como mareas, posible leve freno de mareas-giro terrestre...) *Geotérmica (leve enfriamiento más rápido del núcleo, leve peligro de terremotos, según el caso...)*
Biomasa (competencia con las tierras de cultivo, con la generación de materia orgánica-regeneración de la tierra fértil...)
Corteza terrestre, atmósfera, océanos...
Agua, Aire, tierra, arena...
Materias primas en la construcción, empleadas en el hormigón, morteros, materiales cerámicos, vidrios, papel... Materias primas para la fabricación de aceites, plásticos, combustible para aviones y automóviles, para la fabricación de artesanías, ropas, inmuebles...

Para uso doméstico...
Para los cultivos...
Para generar energía...
Frutas... carnosas, secas o de cáscara, oleaginosas, frescas, desecadas, deshidratadas... Climatéricas... Manzana, pera, ciruela, aguacate, plátano, mango, papaya, higo, caqui, chirimoya... No climatéricas... cereza, uva, fresa, naranja, pomelo, limón, lima, Aceituna, piña...
Hortalizas... melón, tomate, sandía, pimiento, col, espinaca, pepino, lechuga...
Bulbos, raíces, tubérculos, hojas, inflorescencias, semillas inmaduras, tallos, perciolo, frescas, deshidratadas, desecadas, congeladas...
Legumbres secas...
Aceite de civeta...
Black Ivory...
Caldos de grasa animal, hueso y tejido conductivo...
Carmin (colorante proveniente de la cochinilla....)
Carne (incluido pescado, ave y perro...)
Cisteína de cabello humano y de cerdo (usada en la producción de pan y bizcochos...) Baba rosa...
Colapex (usada en la clarificación de cerveza y vino...)
Cuajo (usado comúnmente en la producción de quesos...)
Gelatina, goma laca...
Hueso (incluido el carbón animal y la harina de hueso...)
Huevos, lácteos (leche, queso, yogur...)
Manteca de cerdo...
Miel...
Nido de golondrina (hecho de saliva y usado para la preparación de sopa de nido de golondrina...)
Rocío de miel...
Sangre (especialmente en forma de morcilla...)
Suero de leche (se encuentra en quesos y se agrega a muchos otros productos... Almizcle...
Ámbar gris...
Cálculos biliares (de ganado, usados en la medicina china tradicional...)
Caparazón...
Caseína (usada en plásticos, ropa, cosméticos, adhesivos y pintura...)
Castóreo (secreción de las glándulas anales del castor usada en perfumes...)
Cera de abeja...

Coral...
 Cuero...
 Escamas...
 Esponja de mar...
 Estiércol...
 Extracto de sangre de cangrejo...
 Eyaculación (usada en la inseminación artificial...)
 Fibra animal...
 Lana...
 Lanolina...
 Marfil...
 Nácar...
 Orina...
 Perlas...
 Piel...
 Plumas...
 Queratina de cornamentas...
 Sustitutos de la sangre (la utilizada para transfusiones siempre es de origen humano, pero en las llamadas cirugías sin sangre se usan de origen animal y también se utilizan como reactivo en varias pruebas diagnósticas de laboratorio...)
 Sebo...
 Veneno (de ofidios, arácnidos, etc.) para la producción de antídotos...
 Vegetal, mineral, animal... Fósil, orgánica, inorgánica... En crudo, procesada, elaborada, refinada... Renovable, superabundante...
 Estructural, listas para su uso (madera, piedra natural, arena)...
 Compuesta (fibras, aglomerado de partículas, aglomerado por capas)...
 En crudo, procesada, elaborada, refinada...
 Renovable, superabundante...
 Estructural, listas para su uso (madera, piedra natural, arena...)
 Compuesta (fibras, aglomerado de partículas, aglomerado por capas...)
 (Millán, 2021 y Ferrari, Federico J. Caballero, 2022).



Figura 29

Para abordar el concepto de materia prima y situar brevemente la noción de *materia*, recurro al filósofo R. Gil Rodríguez (2019), quien habla de los primeros filósofos occidentales que vieron en la materia el origen de todas las cosas. Según este autor, Anaximandro, Tales, y Anaxímenes creían que la materia era algo infinito e indeterminado que en su desarrollo iba adquiriendo formas concretas (Gil Rodríguez, 2019).

Esta observación “auto-organizativa” de la materia, encaja con la plasticidad ontológica que he anticipado en el caso de estudio N5. Torres. Expongo aquí el siguiente diagrama:

*El pavimento de una torre absorbe los retales de mármol circulares que se descartan en la producción de encimeras.
Una reja forjada adquiere la función de estructura para plantar pepinillos y la sinuosidad de los tallos se confunde con las curvaturas del hierro.
cedés cuelgan en los árboles y espantan a los pájaros.
Garrafas de plástico sirven de caparazones para granadas que maduran.*

En su disertación histórica sobre la materia, Gil Rodríguez menciona a Aristóteles para diferenciar la materia y la forma. Según Aristóteles, el sustrato de todo movimiento es aquello que hace que una cosa sea lo que es; es decir, en todo movimiento algo cambia y algo permanece. Así pues, lo que cambia es la forma y lo que permanece es la materia (Gil Rodríguez, 2019).

En relación a la permanencia y al cambio, en el siguiente diagrama performo los casos de estudio N6. Casa Demetrio y N4. cámara de atmósfera controlada:

Permanecen los cuerpos de Felisa y Demetrio (caso 6. Casa Demetrio), mientras que circulan y se desplazan como el chancro.

Permanece en sus retinas la imagen de los castaños y las fincas aradas que son ahora esporas de serrín y bosques de pino.

Al mismo tiempo, en el interior de las cámaras controladas (caso 4. cámara de atmósfera controlada), permanece la energía solar en forma de manzana, el árbol y el petróleo en forma de caja y los sedimentos inorgánicos en forma de almacén.

El concepto de materia prima ayuda a respaldar la perspectiva materialista acerca de la práctica artística: (1) la producción artística comprendida como un proceso de extracción, manufactura y distribución de materiales e información; (2) la producción artística en tanto que impulso vital de la materia en constante desplazamiento.

Se comprende aquí la materia como una acequia por la que se desarrolla toda actividad humana y no humana. La materia prima no es otra cosa que una abstracción o separación humana respecto a la materia que la constituye. Esta separación entre materia y materia prima opera también en el régimen de codificación artística. Por tanto, la distancia que separa la materia prima de la materia puede ser equidistante a la que separa la obra artística del material.

Equiparo la producción de materias primas con la producción artística. Esta idea se apoya en Matteo Pasquinelli (2017), quien describe los modos de producción antropocéntricos de la civilización industrial como una quimera de dos cabezas: la “energía”, en tanto que un “medio de movimiento”, y la “información”, en tanto que un “medio de control y comunicación” (p. 312). Pasquinelli (2017) argumenta que ambas cabezas son el fruto de los flujos continuados de materias primas como el carbón (para la energía) y de sílice (para la información). Según Pasquinelli, la estabilidad de estos flujos energéticos, que han descrito también autores como De Landa (De Landa, 2011, pp. 50-51), es indispensable para el desarrollo industrial:

Las propiedades físicas del carbón (ligereza, homogeneidad, mensurabilidad, potencial calorífico) contribuyeron de manera crucial a la aceleración del capitalismo industrial. Las máquinas de vapor reemplazaron a los molinos de agua no porque el carbón fuera más barato y más abundante que el agua, sino porque proporcionaba un flujo de energía más estable que las lluvias y permitía que las fábricas se trasladaran cerca de las zonas urbanas, donde vivía la mayoría de los trabajadores en ese momento. (Pasquinelli 2017, p. 315).

Manuel de Landa (2011) señala que el establecimiento del carbón como fuente energética para el desarrollo industrial no se puede comprender al margen del cultivo extensivo de la caña de azúcar, que “hizo posible el incremento del consumo de calorías de las clases bajas de un modo mucho más barato que la carne, el pescado y otros productos de consumo diario” (pp. 115-116).

Es interesante comprender los procesos culturales e industriales como genealogías de las materias primas catalizando. También, la relación entre la materia prima y el sujeto (cuerpo) artístico como una fuente de trabajo global que contribuye a la circulación de materias e información.

Se puede sostener que las prácticas artísticas contemporáneas reposan sobre un linaje energético e informacional y, por tanto, dependen del flujo ininterrumpido de estas materias. El desplazamiento de las fábricas desde los ríos hacia las ciudades (Pasquinelli, 2017) es análogo al de los artistas desde las provincias a las ciudades; incluso. Se puede llegar a decir, que este desplazamiento transforma la fuerza de trabajo de los agricultores en fuerza de trabajo artística. Sobre este aspecto resulta inevitable citar a la escritora Mercè Ibarz (1994):

Era el 1968 i jo tenia catorze anys, l'edat ritual que al poble volia dir començar a treballar al terme. Així havia estat per als meus pares i per al meu germà. Però jo anava cap a Lleida i després, quan acabés el batxillerat i el pre-universitari, aniria cap a Barcelona. Era una xica, les màquines ja havien arribat a l'agricultura i a casa no em necessitaven, podria seguir estudiant i fer una carrera. (Ibarz 1994, p. 11).

Esta cuestión vuelve a entroncar con el caso de estudio N 6. Casa Demetrio. Lo material y lo informacional adquieren en ese contexto una dimensión concreta: nos habla del traslado de los procesos de producción del campo a las ciudades, y de cómo el capital agrícola da paso al capital cognitivo.

La misma especulación sobre las dinámicas materiales del entorno agrícola se articula aquí con la arquitectura de un texto académico en bellas

artes. Se observa este distanciamiento -y desplazamiento- desde la convicción de que la actividad artística, y por extensión la investigadora, reposa también en la vinculación energética postulada por Pasquinelli (2017) y expresada por Ibarz (1994).



Figura 30

3.2.3.2. Flujo Turbulento

Para abordar la transformación topológica que va de los embalses a las acequias es necesario situar el concepto de *flujo turbulento*. Como ha ocurrido antes con el patrón de *flujo laminar*,³⁶ recurro de nuevo a la obra de Michel Serres (1994) acerca del principio creador y creativo de la filosofía de Lucrecio.

Serres (Serres, 1994) explica la transición entre caudal laminar y turbulento mediante la imagen de una catarata en la que los cuerpos físicos caen acorde a su composición atómica, de más sólidos a más volátiles. Al principio de la cascada, los átomos en caída transcurren paralelos y no se tocan (Serres, 1994, p. 70). Sin embargo, durante este proceso de decantación se forma un torbellino aleatorio que hace que estos se inclinen y choquen entre ellos (Serres, 1994, p. 23). Según Serres (1994); ese arremolinamiento o choque de átomos produce el llamado caudal turbulento.

La idea de una catarata por la cual se arremolinan, chocan y crean nuevos materiales puede extrapolarse a la práctica artística.

Catarata o lluvia.

Nicolas Bourriaud (2009) habla de los flujos artísticos como “un paisaje susceptible de modificarse y desfigurarse por la acción de la lluvia

³⁶ Expuesto ya en el bloque Embalses.

cultural” (p. 169). Estas perturbaciones de orden estético encajan para Bourriaud con los *ready-made* de Duchamp: acciones que desvían la lógica de la “producción” hacia la “elección” (p. 172). Según Bourriaud, “un uso productivo de la cultura implica una práctica elemental del arranque de los objetos de su suelo originario” (p. 181). Este “arrancamiento” se puede representar como el desembalse de un pantano, un chorro de agua que se proyecta al vacío y que permite, por medio de las acequias, producir una multiplicidad de materias primas. Y, se dijo anteriormente, esta imagen es aplicable a las producciones artísticas. Así pues, se puede decir que la práctica artística acontece justo en el tránsito entre el flujo laminar y el turbulento.

¿Arrancar o caudalar?

La lógica de los canales y las acequias encaja con la idea de distribuir y recircular los materiales artísticos a través del cauce de internet. Mientras que la circulación de agua permite la producción intensiva de materias primas, la red internet proporciona un espacio de difusión en el cual transitan las obras artísticas.

Sitúo, entontes, la práctica artística como un medio de producción y de distribución de materias cuyas cualidades son definidas temporalmente bajo parámetros estéticos. Tomando como referencia la máquina quimérica propuesta por Matteo Pasquinelli (2017) y la idea de “elección” como oposición a la “producción” de Nicolas Bourriaud (2009):

¿Es la producción tecno-industrial y artística un ready made, es decir, un desplazamiento, producido por la vitalidad de la materia?

¿Podríamos estar hablando de que el artista –y, por extensión, el ser humano– es una materia prima para la materia? ¿O cuanto menos un medio por el cual la materia intensifica sus inclinaciones auto-organizadas y vitales?

O, por el contrario,

¿no son si no las obras artísticas representaciones del proceso de homogeneización implantado por las tecnologías del carbono y del silicio?



Figura 31

Antes, en el patrón flujo laminar, se ha sido nombrada la ralentización artificial del río y la estratificación como dinámica desde la que enfocar la práctica escultórica. Consideremos ahora las implicaciones del flujo turbulento como un patrón aplicado a la materialidad y la discursividad de la obra artística. En este sentido, paso de abordar la práctica artística como un modelo de organización yuxtapuesto y dialéctico (flujo laminar, sobrecapa) a una recirculación de procesos y genealogías que, eventualmente, producen amalgamas caóticas, remolinos y espirales (flujo turbulento).

Los casos de estudio propuestos para este bloque (caso de estudio N4. cámara de atmósfera controlada; caso de estudio N5. Torres; caso de estudio N6. Casa Demetrio; caso de estudio N7. Viveros) permiten ahondar en esta idea de flujo turbulento: por ejemplo, los flujos de remolinos que producen las importaciones y exportaciones de plantas y frutas entre los distintos países (caso de estudio N7. Viveros) y cómo este movimiento aparentemente caótico de plantas, frutas y flores termina generando una homogeneidad de consumo que observamos en los supermercados, las tiendas y los restaurantes de distintos puntos del planeta.

La producción y distribución de *materiales culturales*, adopta esta misma estructura de “arremolinamiento” y “homogeneización” mediante los modelos de producción, consumo y canales de distribución. En este sentido, otra equivalencia posible es la de las cámaras frigoríficas con la internet entendida como un almacén de información en estado de latencia previo a su redistribución.

Se puede hablar de la homogeneidad de los bienes de consumo como remolinos y espirales de camiones, barcos y aviones en desplazamiento; también de los cables de internet como vías de comunicación.

Esta circulación global de mercancías produce encuentros aleatorios no previstos, como es el caso entre el castaño y el chancro, entre Felisa y Demetrio y la calle Torrent (caso de estudio N6.). En relación a este encuentro –y en analogía con el mismo proceso artístico– se vé en la dinámica contingente del flujo turbulento un ensamblaje de materiales humanos y no humanos, orgánicos e inorgánicos, materiales e informacionales que presentan un relato “a posteriori”, un sentido lineal creado aleatoriamente. Me inclino a decir que, la práctica artística entendida como una acequia turbulenta, se desarrolla bajo las mismas lógicas de esta contingencia.

3.2.3.3. Post-cosecha

En agroindustria, la *post-cosecha* son un “conjunto de prácticas de post-producción que incluyen limpieza, lavado, selección, clasificación, desinfección, secado, empaque y almacenamiento que se aplican para eliminar elementos no deseados, [y] mejorar la presentación del producto” (Riveros *et al.*, 2006).

Es interesante trasladar la idea de post-cosecha al campo de la producción y distribución de las prácticas artísticas contemporáneas.³⁷ Si las dinámicas del embalse permiten pensar en la producción artística como desplazamientos laminares, superposiciones y sedimentaciones, las dinámicas de las acequias se pueden pensar como cintas transportadoras que generan rizos.

³⁷ Sobre este punto véase también el patrón 3.1. delta.

El recorrido topológico planteado hasta el momento ha sido el siguiente:

rio
presa
canal
acequia
depósito
sistema gota a gota
aspersor
...

La noción de post-cosecha abre un nuevo recorrido que va de la cosecha a la comercialización:

selección
transporte
recepción
lavado y desinfección
secado
clasificación
empaquetado
transporte
almacenamiento
distribución

De nuevo, relacionar estas dinámicas de transformación –la canalización del agua como infraestructura para el cultivo de materias primas, y los tratamientos post-cosecha para la comercialización global de estas mercancías– con las observaciones de Boris Groys (2021) acerca de las cualidades reológicas del arte en el contexto de internet.

En esta dirección, la producción local y distribución global de mercancías permite reparar en ciertas estrategias de deslocalización y representación de determinadas prácticas artísticas escultóricas en el marco post-antropocéntrico, entre ellas, actividades sustentadas por los medios de difusión de plataformas como Tzvetnik,³⁸ Solo Show,³⁹ O'fluxo.⁴⁰ Del conjunto de plataformas artísticas citadas, destaca el carácter matérico, deslocalizado y fluido de las propuestas que en ellas se exhiben.

³⁸ <https://tzvetnik.online/>

³⁹ <http://soloshow.online/>

⁴⁰ <https://www.ofluxo.net/>



Figura 32

Nicolas Bourriaud (2009) habla de una “cultura transnacional” producida por la “densificación de las redes de transportes” (p. 17). Según él, la cultura global es fruto “por un lado, de la sobreproducción de objetos y de información, y por otro, por la uniformización de las culturas y los lenguajes” (p. 17). Por su parte, Manuel de Landa (2011) habla de la homogeneización genética al referirse a la selección de semillas para el cultivo y razas de ganado de la industria agroalimentaria (p. 133).

Las anotaciones de De Landa (De Landa, 2011) sobre la homogeneización genética pueden ser percibidas como un proceso paralelo a la uniformización cultural planteada por Bourriaud (Bourriaud, 2009). Bajo esta perspectiva, tanto el patrón post-cosecha como el sistema de acequias reiteran en esa dinámica de homogeneización:

*Cuencas áridas (de remotos lagos)
inundadas por canales, campos de cultivos y cámaras frigoríficas...*

*Cuerpos áridos (de remotos agricultores)
inundados por redes de internet, campos de conocimientos, naves
industriales frías.*

Esta escisión de cuerpos áridos (*remotos lagos y remotos agricultores*) se puede vincular con la condición *radicante* expuesta por Nicolas Bourriaud (2009) en relación a un “sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad”. Bourriaud asocia este estado con la

acción de “plantar” y “trasplantar” (p. 22, 57). Se puede decir que la lógica radicante constituye una dinámica natural, industrial y estética:

Pensemos en las semillas y plantas de un vivero relocalizadas en jardines, habitaciones y oficinas (caso de estudio N7. Viveros)

en el chancro desplazándose por el continente y desarraigando la comunidad de productores de castaños (caso de estudio N6. Casa Demetrio)

en los materiales relocalizados en el contexto espacial de una torre (caso de estudio N5. Torres)

Importa aquí recuperar la idea de Karen Barad (2007) acerca de las “difracciones” que produce una lectura *intra-activa* del entorno para relacionarla con la estética radicante de Bourriaud (2009). Partiendo de ambos autores, se puede reiterar que la producción artística es un acto de relocalización de lo natural, lo industrial y lo biográfico mediante una práctica estética performativa.

En este aspecto, y volviendo puntualmente al análisis de los embalses y sus analogías con las estéticas del land art, Bourriaud (2009) destaca las cualidades “time-specific” de la estética radicante con las prácticas “site-specific” de la década de 1960.⁴¹ Para este “la forma de la obra expresa un recorrido, un trayecto, más que un espacio o un tiempo fijo” (p. 133). Esta fijación por el recorrido puede llevar a pensar lo siguiente:

⁴¹ *Ibidem*, p. 89.

*Si miro un pasto de cereales, no puedo afirmar si este será consumido
por una vaca o un humano.
Si observo a las gallinas y los cerdos transportados en camiones
no puedo dejar de pensar que el mismo animal puede ser
diseccionado,
distribuido
y consumido
en distintos puntos geográficos,
y que los restos no consumibles del mismo pueden servir de abono al
mismo campo de heno que lo alimentó,
o de materia prima para pienso de perros,
gatos
u otros cerdos...
Me hace pensar en el viaje de los pedos de la ganadería viajando a los
puntos más recónditos y vírgenes del planeta, hasta disiparse más allá
de la atmósfera*

Es acercarse a las “formas-trayecto” propuestas por Nicolas Bourriaud (2009). Para él, una “idea” puede pasar de lo sólido a lo flexible, de una materia a un concepto, de la obra material a una multiplicidad de extensiones y declinaciones” (p. 157). Según Bourriaud, esta categoría de prácticas artísticas contemporáneas acontece “por el exceso de información, que obliga al observador a entrar en una dinámica y construir un recorrido personal” (p. 135). Por tanto, la práctica artística radicante (Bourriaud, 2009) e *intra-activa* (Barad, 2007) es considerable como una materialidad provisional y disipativa del entorno que cuaja bajo un cuerpo performativo que lo ocupa.

Por último, la circulación y la comercialización de las materias primas, así como la intensidad de los flujos de información, se puede ejemplificar en el contexto artístico bajo el proceso de documentación y distribución de

proyectos artísticos descentralizados: es decir, prácticas que se trasladan del lugar físico deslocalizado a internet mediante su documentación fotográfica, y que a su vez se convierte en materia prima para el ecosistema de internet.

El patrón post-cosecha entendido como una dinámica de las acequias, permite que la práctica artística pase de ser una materia prima localizada en un entorno periférico a una materia documentada que circula *ad finitum* por los canales globales de difusión artística.



Figura 33



Figura 34

3.3. Depuradoras. Identificación de las Dinámicas de Saneamiento que Ejerce la Depuradora sobre la Materia Prima y la Práctica Artística: Delta.

3.3.1. Resumen del Bloque Depuradoras

Depuradoras aborda el entorno de producción de un conjunto de obras realizadas durante el desarrollo de esta tesis.⁴² El bloque está distribuido en dos apartados: en el primero se presentan unos casos de estudio (el polígono de Mercabarna, la práctica de las esculturas de arena y una clase en un instituto de educación secundaria); y en el segundo, entran en relación los casos de estudio analizados, las lecturas teóricas abordadas en la investigación, y los patrones de producción abordados en los dos bloques anteriores (flujo laminar, superposición, sobrecapa, materia prima, post-cosecha, flujo turbulento) llevados a cabo en el taller y desplazados al contexto de las depuradoras.

Depuradoras es, por tanto, un punto de confluencia con los dos bloques anteriores que genera un patrón emergente que he llamado “delta”.

⁴² Véanse las obras *Turbaturbo* (2019), *Cau* (2019), *Torres* (2022), *Tubos* (2023) y *Escarpe* (2023) en el apartado Anexo.

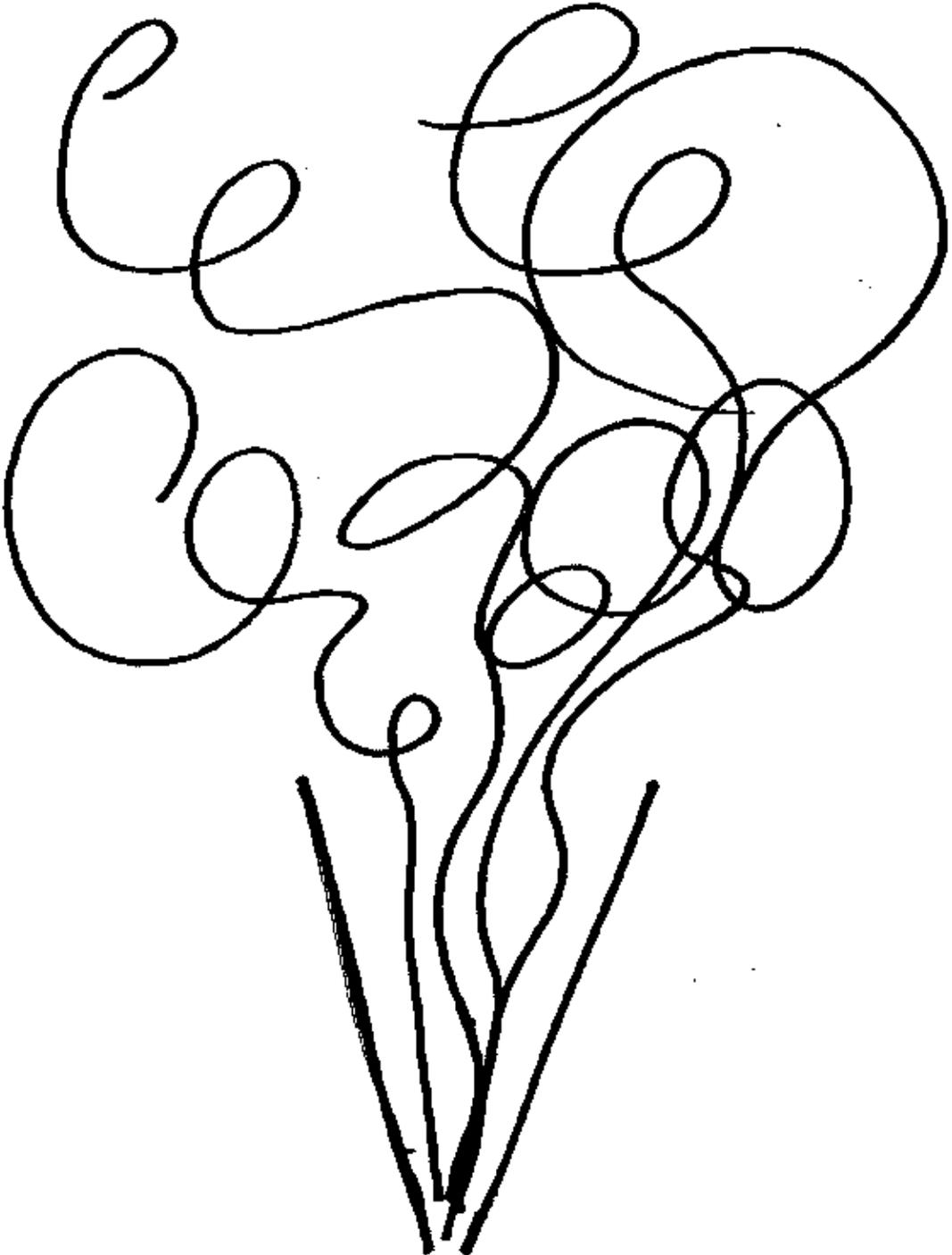


Diagrama depuradora

Vaciar el mundo.

*Una noche imaginé un paisaje,
para que tal paisaje calmara esta ansiedad “de mundo”.
Como se aleja un pájaro, imaginé alejarme.
Mi cuerpo tumbado en la cama y yo elevado, abandonándolo.
Durante los primeros instantes del ascenso, me despedí de estas calles y
de sus gentes.
Mi pulso, terrenal y agitado, incrustado al gorjeo repetitivo de las
palomas, el latir de un tambor acompañando a las gaviotas nocturnas
que patrullan las azoteas.
Una tercera capa acoplada de sirenas de la policía y ambulancias como
un murmullo pegajoso.
Quería marcharme planeando hacia Montserrat o hacia Montgat;
mar o montaña.
Colinas verdes y palmerales,
bosques de pinos y de campo, animales. Como un dron elevado estaba
yo, entre un allí y un aquí que me mantenía atado a ese cordón
umbilical de mi latido.
Traté de borrar el sonido de las palomas.
Hice lo mismo con los pocos humanos que deambulaban distraídos o
atormentados por las calles.
Sin ladridos ni canturreos, pensé que podía sustraer del mundo algo
más que este paisaje.
Sentí la capacidad para borrar el mundo entero, hacer que se
desvaneciera, empezando por el taxi que casi me atropella esa misma
mañana –que reducí a un par de centímetros de polvo.
Reducí a polvo todos los taxis de la ciudad, que ocuparon poco más que
unos montículos de polvo.
Petrifiqué los átomos de mi vecino, y un viento imprevisto los
resquebrajó y se lo llevó volando.
Petrifiqué los átomos de todos los vecinos ruidosos de la ciudad.
Poco a poco, más allá del placer que generaba poder mineralizar a mi
antojo cualquier rastro biológico molesto, eliminar del mundo todas las
moscas, los mosquitos, cucarachas, me di cuenta de lo faraónico de tal
vaciado.
En algún punto me di cuenta de que tal vaciado tenía que ser más
amplio, menos selectivo, más común.*

*Fue entonces cuando entendí mi deseo de borrar toda vida en el planeta
sin juzgar de ningún modo el asunto.*

*Se trataba de superar una crisis de ansiedad en mitad de la noche,
así que me abandoné al sueño y a sus delirios, sin calcular sus
consecuencias.*

Nada de animales, plantas, ni humanos.

*Qué apacible, pensé ya sin cuerpo, incapaz de escuchar el riego de mi
sangre, como fundido en el aire disuelto en una nube de átomos.*

*La nube de átomos se fue dispersando en una corriente húmeda que me
llevó hacia la montaña.*

*Unos cuantos átomos, los más pesados, cayeron en el fondo de un río, y
fueron arrojados hacia la corriente, incrustados en rocas que se
deshacían meandro a meandro...*

El aluminio reducido a polvo,

el hierro mineralizado,

las arterias,

los cantos del pájaro,

sus plumas,

sus heces,

la cáscara del pollo,

sus uñas,

los dientes del tiburón,

sus cartílagos,

intestinos,

los tentáculos del pulpo,

las anémonas,

los virus,

las voces,

los bailes,

las chácharas,

todo ello refinado

reducido a granitos de arena amontonados por aquí y por allá,

como dunas de lodo depurado

transportándose como hormiguitas angulares y sin patas.

La inteligencia del viento aflora, la del dejarse pulir para rodar.

Allí un viento caluroso me elevó en una nube...



Figura 35

absorción
criollización

digestión

homogeneización



Figura 36

3.3.2. Casos de Estudio Localizados en las Depuradoras

3.3.2.1. N8. Esculturas de Arena

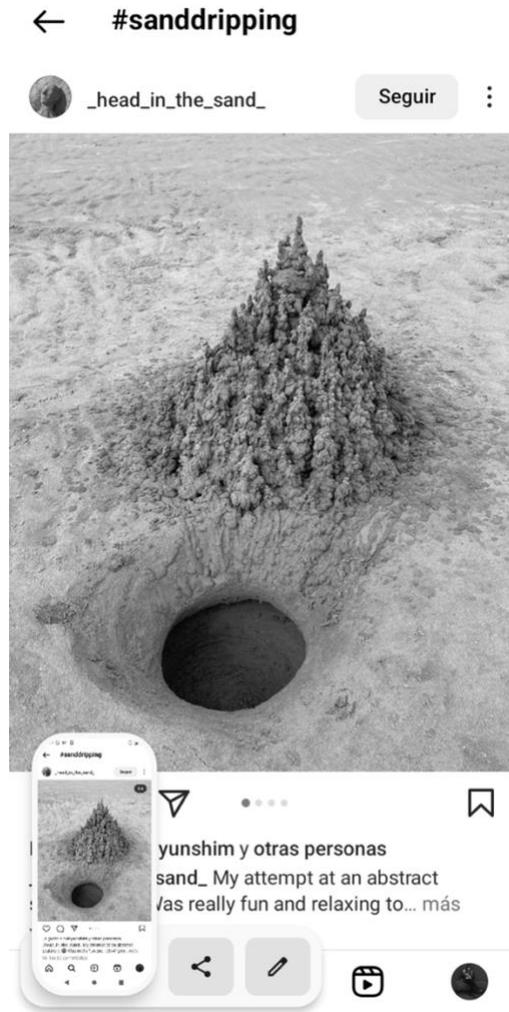


Figura 37

No resulta fácil encontrar información contrastada sobre el origen de los castillos de arena.

Hay quienes sitúan el comienzo de esta práctica en la época del antiguo Egipto, durante la cual los arquitectos construían modelos en arena para proyectar las grandes pirámides (Magic Sand Company LTD, 2023). Las primeras referencias escritas acerca de esa práctica datan del siglo XIV y se hallan en la poesía de Balam Das (1474-1522), poeta indio que escribió por primera vez sobre la representación de figuras religiosas esculpidas en arena (Magic Sand Company LTD, 2023).

A partir de los siglos XIX y XX, gracias a la fotografía, se puede encontrar documentación sobre la producción de castillos de arena como reclamo turístico. Entre estos, destaca la figura del escultor de arena James Taylor en las playas de Atlantic City, en el estuario de Nueva Jersey, conocido por firmar sus creaciones efímeras con el lema “sculpted by the weaves” (‘esculpido por las olas’).

Aquí destacaré dos de las principales técnicas utilizadas para producir las esculturas de arena. La primera es la técnica del encofrado, que consiste en prensar grandes cantidades de arena para generar bloques sólidos y con ellos tallar figuras; la segunda es la técnica del *dripping*, que consiste en hacer circular arena y agua entre los dedos para levantar elementos arquitectónicos en forma de torres y desarrollar castillos.

3.3.2.2. N9. Visual y Plástica



Figura 38

La ESO es “una etapa educativa obligatoria y gratuita que completa la educación básica”.⁴³ Esta “comprende cuatro cursos, que se seguirán ordinariamente entre los doce y los dieciséis años de edad” y cuyo principio general “consiste en lograr que los alumnos y las alumnas adquieran los elementos básicos de la cultura, especialmente en sus aspectos humanístico, artístico, científico y tecnológico”.

De los diversos objetivos que decreta la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, me interesa destacar los siguientes puntos:

- e) Desarrollar destrezas básicas en la utilización de las fuentes de información para, con sentido crítico, adquirir nuevos conocimientos. Adquirir una preparación básica en el campo de las tecnologías, especialmente las de la información y la comunicación.
- f) Concebir el conocimiento científico como un saber integrado, que se estructura en distintas disciplinas, así como conocer y aplicar los métodos para identificar los problemas en los diversos campos del conocimiento y de la experiencia.
- l) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.⁴⁴

⁴³ <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-7899&p=20181206&tn=1#a3>

⁴⁴ *Ibidem*

En la adquisición de dichos objetivos contribuyen las diversas materias que organizan el ciclo de la educación secundaria obligatoria. De entre ellas, subrayo la “Educación Plástica, Visual y Audiovisual”, cuya finalidad principal consiste en “desarrollar en el alumnado capacidades perceptivas, expresivas y estéticas a partir del conocimiento teórico y práctico de los lenguajes visuales para comprender la realidad”.⁴⁵

⁴⁵ <https://e-torredabel.com/educacion-plastica-y-visual-educacion-secundaria-obligatoria-eso/>

3.3.2.3. N10. Mercabarna



Figura 39

El polígono de Mercabarna es un complejo industrial y logístico ubicado sobre el terreno natural del delta del Llobregat.⁴⁶ Este polígono constituye uno de los mercados mayoristas más destacados de Europa y se especializa tanto en la venta como en la distribución de alimentos frescos y perecederos (Mercabarna, 2023).

En el mismo recinto industrial se encuentran mercados mayoristas de frutas y verduras, flores y plantas, pescado, carne, así como almacenes y diversas empresas de logística. Por tanto, Mercabarna es un centro de abastecimiento estratégico para la ciudad y la región que opera como un conglomerado de productores, mayoristas, minoristas y distribuidores de alimentos. Actúa también como una plataforma centralizada que facilita la eficiencia y la competitividad en la cadena de suministro de alimentos.

La recepción, clasificación, almacenamiento y distribución eficiente de los productos frescos es una de sus principales funciones (Mercabarna, 2023).

⁴⁶ Zona periférica de la ciudad de Barcelona.

3.3.3. Patrones de Producción de las Depuradoras

3.3.3.1. Delta

Un delta es un accidente geográfico que se distingue por la acumulación de sedimentos en la desembocadura de un río (Zafra, 2020).

La relación río-mar funciona en un delta como una gradación que difumina la dialéctica import-export: mientras que el río vuelca sedimentos al mar, este hace de pavimento a puertos, aeropuertos y almacenes logísticos.

*Miro al delta como una boca-ano
que engulle y expulsa una multiplicidad de materias primas,
como un proceso análogo a las dinámicas de tamizado y filtrado
llevadas a cabo por las plantas de depuración.
Visualizo bandadas de pájaros que llevan ramitas de un sitio a otro,
a la vez que transpaletas, carretillas y furgonetas.*

Esta observación parte de la mezcolanza, gradación, y sedimentación entre

*lo natural y lo industrial,
lo interior y exterior,
la importación y exportación*



Figura 40

El espacio deltaico verifica la estética y dinámica que se viene persiguiendo a lo largo de esta investigación:

los procesos de creación escultórica como un conglomerado de materias primas en proceso de producción y distribución, también un conjunto de dinámicas de la naturaleza⁴⁷ en proceso de transformación.

⁴⁷ Entiéndase aquí materia auto-organizándose.



Figura 41

Interesa señalar los procesos de depuración que se llevan a cabo en las EDAR⁴⁸ situadas en la desembocadura deltaica. Se trata de un conjunto de prácticas de saneamiento antrópico que revierten la mezcolanza que acumula el río después de sus distintos estadios productivos.

Desde la perspectiva de las EDAR, se entiende el “ciclo integral del agua” como el conjunto de “actividades de captación y potabilización del agua, la distribución y el consumo, [así como] la depuración de las aguas residuales para que puedan ser devueltas al medio natural sin perjudicarlo” (AMB, 2023).

Este núcleo de actividades comprende tres procesos fundamentales. A continuación se presenta una síntesis descriptiva de los mismos:

Abastecimiento: consiste en las actividades de captación de los recursos hídricos, así como su potabilización, transporte y distribución.

Saneamiento: consta de las actividades de recogida y transporte de las aguas residuales y su depuración, que dan al agua la calidad necesaria para que pueda ser vertida al medio natural, es decir, a los ríos o al mar.

Reutilización: en esta fase se realiza el tratamiento más exigente que recibe el agua que sale de la depuradora. Se denomina regeneración y tiene la finalidad de darle nuevos usos como agua reutilizada, que pueden ir desde crear una barrera para la intrusión salina hasta el riego agrícola, pasando por la limpieza de calles, los usos industriales o el riego de jardines, entre otros. (AMB, 2023).

⁴⁸ Estaciones de Depuración de Aguas Residuales.

Se plantea aquí un entendimiento del patrón delta como una polaridad de flujos:

saturación y depuración

La topología *depuradoras* se despliega a partir de tres casos de estudio dispares: N8. una escultura de arena, N9. una clase de la educación secundaria, y N10. Mercabarna.

Tal agregado de materiales y contextos demanda la siguiente pregunta:

¿Qué vincula estos casos con una depuradora?

¿Qué une a estos casos de estudio entre sí?

Analizando estos casos de estudio se detectan tres capas:

cronológica
geográfica
biográfica

En relación a la escala cronológica –y atendiendo a las cualidades de esta *tesis mixta*– matizar lo siguiente:

El bloque Embalses ha permitido abordar el entorno y los patrones de producción de un conjunto de obras producidas con anterioridad al inicio de esta tesis. Más adelante, en el bloque Acequias, se han abordado obras desarrolladas durante la fase inicial de la investigación doctoral.

Finalmente, Depuradoras sitúa en el marco actual de la investigación y práctica artística. Este último bloque debe entenderse como resultado sumativo de los bloques anteriores y como un bloque en proceso de conglomeración, donde se abordan problemáticas en estado de producción.

En cuanto a la escala geográfica, durante el transcurso previo, reciente y conclusivo de la investigación, se detecta una “apertura” que sigue el ciclo de un río en varias de sus lógicas productivas: se ha pasado de las regiones más elevadas de los embalses a las planicies de los campos de cultivo que riegan las acequias, para, finalmente, ubicar las amalgamas disolutivas y de confluencia que se generan en el enclave de un delta.

Esta dialéctica –disolver y converger– permite reflexionar acerca de cómo la propia biografía entra en diálogo y discusión con la misma práctica artística. Sobre esta cuestión hay que decir que, a partir del patrón *delta*, tiene sentido señalar que durante los últimos años de esta investigación⁴⁹ he desarrollado una práctica artística, investigadora y laboral desde el entramado deltaico:

*circulo por el entorno del delta como una materia prima (tengo el estudio en la Zona Franca, en cuyo lecho se encuentran las marismas drenadas del delta);
investigo desde el delta sobre las lógicas y los procesos del delta para desarrollar una escultura deltaica;
trabajo como docente en un instituto de secundaria localizado en el delta del Llobregat.*

⁴⁹ La que corresponde al bloque Depuradoras.

Al observar la amalgama de sedimentos que tiñen el río en su curso final hacia el mar, comprendo que el cuerpo permanece a lo largo (y a pesar) de las distintas disociaciones que lo atraviesan. En este sentido, como se comentó anteriormente a partir de las palabras de Aristóteles, el cuerpo es el sustrato del movimiento, aquello que hace que una cosa sea lo que es y, aunque cambie de forma, permanezca como materia (Gil Rodríguez, 2019).

Cuando se dijo:

*que el pavimento de una torre absorbe los retales de mármol circulares
que se descartan en la producción de encimeras;
que una reja forjada adquiere la función de estructura para plantar
pepinillos y la sinuosidad de los tallos se confunde con las curvaturas
del hierro; que cedés cuelgan en los árboles y espantan pájaros.
que garrafas de plástico sirven de caparazones para granadas que
maduran.*

Decir ahora:

*producción,
labor,
y educación son actividades disociadas que,
sin embargo, transitan un mismo cuerpo
y un mismo espacio
(las entradas y salidas del delta).*



Figura 42

Las relaciones naturaleza-cultura, material-sujeto, teoría y práctica se pueden discutir también a partir de las funciones que desempeña una estación depuradora.

Los procesos de regeneración de las aguas explotadas a lo largo de los ciclos primarios, secundarios y terciarios de producción pueden servir de modelo para abordar las diferencias epistemológicas y metodológicas entre la producción, la investigación y la educación artística.

¿El patrón delta es en su síntesis un esquema de saneamiento o de disolución de flujos de cuerpos y mercancías?



Figura 43

Copy-paste, traducción, parafraseo son acciones que se pueden relacionar con los procesos de cribado de las depuradoras. Siguiendo una vez más a Boris Groys (2013) y Kenneth Goldsmith (2015), el ciclo de depuración de las aguas recuerda al flujo que produce internet:

Navegamos por la red para abastecernos de información “en crudo”, materias primas informacionales que requieren de una “potabilización” a partir de procesos de edición post-cosecha (post-producción).

Goldsmith (2015) investiga el medio de internet como el catalizador de una producción literaria y poética que el autor define como “escritura no-creativa”. Según Goldsmith, esta práctica se basa en la “captura, colección, montaje y transporte de textos” que circulan en un marco topológico variable (pp. 10-11). Las cualidades líquidas del texto, su plasticidad y capacidad de atravesar diferentes estados y espacios, remite a la movilidad de las imágenes que circulan por la red (Vierkant, 2010). “Reproducir algo es desplazarlo de su sitio, desterritorializarlo”, indica Groys (Groys, 2013, pp. 43-44), al hablar de la “indeterminación topológica” que sufren las imágenes en el contexto de la red (pp. 42-46).



Figura 44

En referencia a Walter Benjamin, Boris Groys (2013) plantea que “la distinción entre el original y la copia es topológica” (p. 43). Por tanto, la copia no tiene un lugar fijo, sino que existe en su desplazamiento. Es precisamente este desplazamiento topológico el patrón que me interesa destacar:

- (1) la actividad docente desarrollada en El Prat del Llobregat que indico en el caso de estudio N9. Visual y Plástica permite enlazar con las dinámicas de circulación y copia que he citado anteriormente de la mano de Boris Groys (2013) y Kenneth Goldsmith (2015):
- (2) La metodología empleada en una clase de visual y plástica consiste en incitar al alumnado a la reapropiación y significación de imágenes que circulan por internet y que constituyen un imaginario común. Este proceso consiste en la copia y recontextualización de imágenes que se desplazan sin áurea en una circulación obsesiva. La dinámica de “reproducción intensiva” es inherente a los procesos de replicado que activa astutamente el alumnado. Por medio de la copia de los apuntes de las compañeras y los compañeros la cadena de transcripción propuesta por Goldsmith (2015) deriva en el aula en un proceso creativo involuntario.

(3) De un modo parecido, una escultura de arena (Caso de estudio N8.), como el corta-pegar de un texto de internet, la copia de unos apuntes, o la reproducción de un dibujo (caso de estudio 9. visual y plástica), carece de un espacio topológico definido. Se puede decir que la imagen que visualiza la materialidad de la arena es transitoria; que no da cuenta de la naturaleza aurática precedente o posterior a la imagen que proyecta, sino que explicita su “interinidad topológica”:

*La arena fue montaña, litoral,
La arena es playa y escultura
La arena será plástico, edificio, cristal...*



Figura 45

Los aspectos citados antes –reproducción “intensiva” e “interinidad topológica”– respecto al caso de estudio N8. Esculturas de Arena y caso de estudio N9. Visual y Plástica encajan también con la cadena de suministros de alimentos que se llevan a cabo en el contexto del caso de estudio N10. Mercabarna.

La perspectiva deltaica que se visualiza aterrizando en el aeropuerto de El Prat, permite confirmar que las dinámicas naturales, industriales y artísticas operan, en términos deleuzianos, como un flujo de desterritorialización y territorialización.

Recuperando el patrón anterior de *materia prima* –y la distinción aristotélica entre la materia y la forma (Gil Rodríguez, 2019)– lo que caracteriza al río deltaico es la mezcolanza de materiales que lo atraviesan:

materialidades que dibujan el mapa de los procesos que se llevan a cabo en la región determinada



Figura 46

Observar las aguas residuales que circulan por los colectores de la ciudad, y que desembocan en las periferias deltaicas, puede equipararse a examinar el historial de nuestra navegación por internet.

El artista “semionauta” (Bourriaud, 2009) bien sabe de ello, al someter todo tipo de deriva artística a las jerarquías de lo aleatorio: se abandona al encuentro morfogenético de los significantes y significados de la obra. Su flujo productivo se impregna de materiales dispersos, inconexos, emancipados hasta saturarse. Es así como el caudal líquido de la navegación off-line y on-line deviene sedimento.

*Pozo y poso
incomprensible,
inabarcable,
codificado,
que no puede abordarse si no es saneándose.*

La insalubridad que resulta de estos procesos artísticos es irrepresentable. No se puede comprender ni lineal, ni representacionalmente. Sus formas y procesos parecen presentar al mundo el residuo material del pensamiento complejo e indeterminado planteado por Edgar Morin (1995), el intento de un acercamiento a una totalidad que se escapa y es excesiva.

El artista, como materia prima o como sustrato del propio caudal que lo arrastra, carece de distancia y de autoridad para objetivar su propio acontecer.

Al analizar diferentes exposiciones, se detectan diversas estrategias textuales que abordan esta falta de distancia y que, al mismo tiempo, proponen un filtro a la polución de materiales, objetos, palabras, displays, performances y registros varios que conforman las obras artísticas contemporáneas:

Una de las estrategias que permiten explicar tal insalubridad de materiales y procedencias es la ausencia de información escrita; la “visualidad pura” de la obra que, tal y como matiza Vásquez Rocca (Vásquez Rocca, 2013, párr. 1), tanto caracteriza a las obras post-conceptuales. Estas obras, que carecen de acompañamiento textual que las sanee, se presentan por lo que son y desde lo que son. En sus muestras expositivas no hay hoja de sala que ancle el proyecto artístico.

Otra estrategia es la contaminación de la obra a partir de textos corrosivos que desplazan su propia procesualidad artística al terreno de lo textual. Utilizada tanto por los artistas como por los curadores, las obras se comunican como textos ambiguos, fortuitos, impenetrables. Tales estrategias dan cuenta de la naturaleza poética del lenguaje y de la misma poética morfogenética –turbulenta– de la obra. Por tanto, no hay un espacio de diferenciación entre texto y materia artística.

A continuación, se expone una muestra aleatoria obtenida de diversas exposiciones y proyectos artísticos publicados en la plataforma de difusión artística Tzvetnik:

Muestra 1. Exposición off-site organizada por @Ygrèves bajo el título “Episode 1 & 2, Paris”, texto de Matthias Odin.

*Una vela consume nuestras ceras interiores.
Como si la adolescencia no hubiera sido suficiente para nuestros
cuerpos desgarrados.
Escombros, choques, corazones heridos, lechos de humus, hipodermis
abierta a la violencia banalizada de las calles donde el morbo cotidiano
de la mentira y el espectáculo catalizan el dolor, había que pensar en
nuestros juegos, sanar nuestros sueños rotos, reconstruirlos, de otra
manera.
Las tiritas nunca son suficientes.
Empezar de nuevo constantemente, cambiar de voz, de ruta, romper
ventanas, hielo, tapiar el silencio, perforar nuevos agujeros, colarse por
las brechas, encender la mecha, estirar las cartas, renombrar los
caminos, cambiar la red, telefonar con flores.
Telefonar flores, mohos, formar salivazos de ternura sobre la piel seca
de los municipios, quemar el ayuntamiento, salvar al alcalde, devolverlo
a su madre y saber que ambos lloran.
Acetona en las baldosas, moho debajo de las uñas, creciendo
rápidamente, como un hongo, tirando la toalla, recogiénola,
estrujándola, esponjando de nuevo, el sudor de nuestras frentes.*

Ygrèves es un virus, un escupitajo en las mucosas de la ciudad.

*Esa noche, la luna se recostó sobre su vientre y la noche pudo dormir
con ella. En un sueño que latía como un corazón parpadeante, una
alegría frenética se apoderaba de las piernas que bailaban entre las
pruebas, las estrellas eléctricas. Había que reírse de las catástrofes
para no sonreír al diablo que llevamos dentro. En los pissotières, los
subterráneos se ahogan, los recuerdos se desvanecen y permanecen.*

Ygrèves es un virus, un escupitajo en las mucosas de la ciudad.

A la sombra de los ejércitos del ruido silencioso, de los hacedores de los vientos, de los que quieren respirar en nuestro lugar, era necesario y es necesario siempre, no sabemos qué, nadar contra los vientos contrarios, robar a los ladrones, enriquecer las ruinas, arruinar a los dueños. Tendremos que hacer lo que nos han deshecho, cortar el aire, moldear el hierro y moler el tiempo.

Ygrèves es un virus, un escupitajo en las mucosas de la ciudad.

Y llegado el momento, tendremos que decir te amo a las manos que nos permitan cavar aún más, en el fondo de los túneles, el significado de la palabra libertad, de donde brota la luz.⁵⁰

⁵⁰ <https://tzvetnik.online/article/ygreves-episode-1-2-paris>

Muestra 2. Exposición del artista Hans-Henning Korb organizada por Fragile, Berlín, bajo el título “Die Blume Unterirdisch Denken”, texto de Adrienne Herr:

*Raíces con
acto
del
sonido
que habíamos nacido,
savia primigenia en el sueño antes de la visión.
Ese es el agotamiento creativo,
el núcleo dividido por inversión:
nos deslizamos por la cuerda fetal
el viaje en el tiempo
Lo mágico permite que el lenguaje muera (el abismo, nosotros la
espiral)
Con el mundo interior ponemos energía con la ciudad sueña los sueños
de degradados gris pálido, el propósito de intercambio de cielo y tierra.
y como mundo de ensueño una ciudad se calcifica
Hacer crecer la flor con raíces hacia el cielo es el acto de entrega.
— inversión, mover la naturaleza, ein in child.
— es cual fósil interior “y nace la oreja”
— plural, restaurado, muy a través de la oreja⁵¹*

⁵¹ <https://tzvetnik.online/article/die-blume-unterirdisch-denken-by-hans-henning-korb-at-fragile-berlin>

Muestra 3. Exposición colectiva organizada por Sans titre (2016), París, bajo el título “Pas le temps de tout détruire sans doute”, fragmento de texto anónimo:

Borradores de carbón. Grandes nubes negras borran el horizonte a medida que avanzan. Creerías que se avecina una tormenta. Un tornado sería lo mejor. Los tornados dicen la verdad. Nos señalan con su dedo severo. Cuando su vórtice toca el suelo, aspira las paredes, los techos de las casas. Cuando pasa, aparecen todas las estructuras. Todas las vigas y todos los forjados. Hasta la planta. En el cielo sobre los edificios, pasan bicicletas. Automóviles. Camiones cisterna. Pequeñas secciones de hormigón amarillo. Los aviones despegan en reversa. Los aviones vuelan de espaldas como peces muertos. Cuando tienes la oportunidad de ser inhalado, asciendes a veces por encima de las nubes. Flotas un instante en el azul radiante. Antes de volver a caer en la catástrofe. Los árboles se desprenden del suelo como hierbas. Un camión está doblado en dos en medio de la carretera.⁵²

⁵² <https://tzvetnik.online/article/pas-le-temps-de-tout-detruire-sans-doute-group-show-at-sans-titre-2016-paris>

Muestra 4. Exposición colectiva organizada por Redkie Iskusstva, San Petersburgo, bajo el título "STILL MAGIC", fragmento de texto anónimo:

*Un día, cuando miles de copos de nieve brillantes se deslizaban lentamente desde el techo agrietado, el perro escribió un poema sobre un Hombre Nevado. Su oración sagrada apenas se escuchó desde la nevera abierta.*⁵³

Muestra 5. Exposición colectiva organizada por Underground Flower, Anyang, Corea, bajo el título "Orchid", poema de Ra Heeduk:

*Hay una orquídea que solo florece bajo tierra. Debido a que nunca se muestra sobre el suelo, se dice que pocos la han visto. Solo las hormigas luminosas pueden entrar en las flores, atraídas por la fragancia que sube de los arroyos cortados por la lluvia otoñal. La orquídea se marchita a la luz del sol, que las hormigas luminosas excavan en el suelo para escapar, sus cuerpos brillan intensamente, aunque trabajan en la oscuridad. Como una película sin revelar, esta orquídea nunca se muestra; todo su cuerpo consiste en raíces, incluso sus flores son solo raíces*⁵⁴

⁵³ <https://tzvetnik.online/article/still-magic-group-show-at-redkie-iskusstva-saint-petersburg>

⁵⁴ <https://tzvetnik.online/article/orchid-by-underground-flower>

Muestra 6. Exposición individual de Keith J. Varadi organizada por Chicken Coop Contemporary, Portland, bajo el título “Concorde: A Western Tone Poem”, poema anónimo:

El capitalismo me robó el trasero, y ahora estoy sin aliento en el zumbido. Un hueco para plegar; un plátano para pelar. Mantén el cuerpo sincronizado. Como sabes, toda una vida de deslices te dejará estornudando como un hijo de puta recién nacido. Cristo está actualmente fuera de la oficina, señuelos de respuesta automática para las masas. Y en estos días, los prismas no giran solos.⁵⁵

Muestra 7. Exposición colectiva de Keith J. Varadi organizada Hunter Shaw Fine Art, Los Ángeles, bajo el título “Klammern aus denen Blätter Sprießen”, fragmento de texto por Steph Holl-Trieu:

PERIODISTA (VO)

Hay alrededor de 5 a 6 millones, si no más, de contenedores de transporte transportados por la superficie del océano en este mismo momento. Una vez por hora, uno de ellos escapa, quizá porque un soporte se ha soltado y cae al océano.

CONTENEDOR (a los caracoles, tunicados, cangrejos ermitaños, vieiras y gusanos tubícolas)

Haz un nido de mis lágrimas. Demostrar la capacidad de los vivos para trascender su propia muerte.

Como soportes o contenedores, una cápsula encierra algo. Conserva lo que contiene en un medio estable aislándolo de otro. Queda por ver a quién o a qué sirve esta tendencia. Cuando escapas del miedo, escapas de la esperanza.

PERIODISTA (VO)

¿Por qué tienes tanto miedo al horizonte? (Holl-Trieu, 2022).

⁵⁵ <https://tzvetnik.online/article/keith-j-varadi-at-chicken-coop-contemporary>

Continuando con los procesos de producción las Estaciones de Depuración de Aguas Residuales, estos se organizan alrededor de tres pasos fundamentales: la línea de agua, la línea de fango y la línea de gas (MITECO, 2023).

El primer tratamiento, la línea de agua consiste en procesos de

*concentrado,
decantado,
desbastado,
desarenado
y desengrasado de materiales sólidos como
piedras,
ramas,
plásticos,
trapos,
y otras materias pesadas que contiene el agua
cuando entra en la planta depuradora (MITECO, 2023).*

Estos procesos iniciales se llevan a cabo en las EDAR por medio de

*tamices,
rejas
y balsas.*

El objetivo de estas prácticas de depuración es revertir las dinámicas observadas en los patrones del primer bloque, *sobrecapa*: por ejemplo, eliminar del agua los sedimentos inorgánicos acumulados a través del ciclo del río, así como los patrones abordados en Acequias; principalmente, revertir las diferentes transformaciones que ha sufrido el agua en su explotación productiva agrícola e industrial.



Figura 47

El tratamiento de fangos que se realiza en las depuradoras genera una gran cantidad de lodos que se utilizan como fertilizantes agrícolas. Esta aportación de nutrientes procedentes de las aguas residuales se puede relacionar con ciertos displays que aparecen en el marco expositivo artístico.

Observo diferentes ejemplos de proyectos artísticos que se articulan en base a sustratos de arenas, barros y otros sedimentos minerales que ocupan el espacio expositivo. Su formalización y función es variada, aunque destacan los pavimentos y las peanas. Esta introducción de sustratos y lodos en el contexto expositivo reitera la ficcionalidad bajo la cual opera el “white cube”. Al añadir sustratos inorgánicos es como si los artistas trataran de abonar el suelo infértil de los espacios expositivos, contextualizando al mismo tiempo el carácter errático de sus obras. En su condición de fertilizante, la materia prima *arena-lodo* genera una discontinuidad material con la arquitectura de los espacios expositivos que se presentan neutros o aleatorios.

La introducción de grandes cantidades de materias primas informadas permite focalizar la mirada sobre el objeto, al tiempo que lo configura como una instalación. Sobre esta deducción, recupero la idea de Rosalind Krauss (1979) acerca de la función del pedestal en la escultura. Siguiendo con esta interpretación, es como si al instalar objetos artísticos sobre superficies de arena los artistas incidieran en la conexión o desconexión de la obra frente al paisaje cultural o natural actual. Por tanto, la obra desterritorializada de

su contexto de producción requiere de un sustrato fertilizante que la clave en su indefinición espaciotemporal.

Otra interpretación, más formal, es la relación de figura y fondo que se establece por medio de estos actos instalativos. Si antes se ha comentado que la introducción de sustratos inorgánicos permite separar la obra del suelo expositivo, destacar ahora la relación semántica entre la uniformidad y abstracción de esos sustratos y la figuración “desbordante” de las obras que sobre estas se sitúan. Es como si la condición de materia prima en estado de latencia, es decir, la arena en crudo y todavía “por ser”, aportase coherencia a los objetos artísticos aleatorios que sobre ella se sitúan. Este contraste entre abstracción y figuración genera una sensación de ambigüedad acerca de la durabilidad de aquello que es contemplado.

Los objetos de arte sobre displays de arena parecen objetos encontrados, como escaparates que son montados y desmontados tras la exposición. Probablemente, los materiales, los objetos y las obras que se sitúan sobre las materias primas de la arena-lodo serán transportadas, reutilizadas o desechadas cuando la exposición finalice.



Figura 48

Según Olivier Blondeau (2004), existe una dialéctica entre “los nuevos patrones de la economía del conocimiento”, centrados en la “explotación y movilización de recursos ampliados por la digitalización de la información”, y los “movimientos de oposición” organizados entorno al “modelo del software libre” (p. 14).

La cuestión que se persigue es la de relacionar la producción de materias primas con los procesos de producción artística deslocalizados y descentralizados. Reiterando en las ideas anteriores del delta como un espacio que conecta lo interior y periférico con lo exterior y global, señalar un conjunto de proyectos artísticos de estructura “auto-organizativa” del espacio de internet.

A modo de corte, y tangencialmente, analizaré el proyecto Saliva.live. Este se define como un espacio de diálogo entre artistas, curadores y galeristas, cuya misión es “ampliar la interacción transnacional y mantener dimensiones alternativas para el arte contemporáneo” (Saliva.live, 2023). Su página web funciona, principalmente, como un blog de entrevista a otros artistas del contexto emergente internacional. Muchos de los proyectos que se presentan se caracterizan por su interés hacia la escultura y el flujo de materiales. Las publicaciones de Saliva.live engloban instalaciones site-specific llevadas a cabo tanto en espacios institucionales, autogestionados y off-site (garajes, sótanos, campos de hierba, desiertos, etc.).

Al esrolear las entrevistas que se pueden leer en la página se llega fácilmente a la escultora Lito Kattou. En este caso, la comisaría Ilona Dergach le pregunta a la artista cuál es el aspecto más importante que tiene para ella la escultura. La artista responde lo siguiente:

Me gustaría percibir la escultura como algo fluido y en constante cambio, y creo que la forma en que la producción artística y la historia del arte se han desarrollado después del modernismo han dejado el dominio libre de cualquier restricción y responsabilidad de seguir las normas. Es vital que sigamos tratando y examinando las potencias de las articulaciones de forma y contenido. (Kattou, 2020).

Según la misma Lito Kattou (2020) su trabajo artístico se centra alrededor de temas como la transformación y la alteridad, la relación entre humanos, animales, medio ambiente y la tecnología. Estas temáticas aparecen en sus esculturas por medio de cuerpos post-humanos (como en el caso de las piezas *Body II* (2019), *Sunset 2007 A* (2019), *Moon Lover* (2020), en las que aparecen recurrentemente elementos de la naturaleza mezclados con referencias mecanicistas.

Este fluir material y principio auto-organizativo aparece también en la obra de Monia Ben Hamouda (2020) presente en la plataforma on-line. Algunas de sus piezas combinan partes de animales reales (huesos, colas) con detalles escultóricos artificiales como bridas, bolsas y otros restos de resinas acrílicas. En sus primeras obras, la artista emplea materias primas como la carne de cerdo, especias o aluminio. En su trabajo, lo artificial y lo orgánico, se superponen mutuamente creando sobrecapas y anudamientos. Esta fluctuación y vinculación material es para la artista “un

movimiento muy natural, como una ola que huye y vuelve” (Ben Hamouda, 2010). Sobre su práctica artística, Hamouda dice que hay “un equilibrio de fuerzas entre lo que quiero hacer y lo que quiere ser la obra” (Ben Hamouda, 2010). Esta cuestión conecta, por un lado, con la idea de auto-organización esbozadas en el marco teórico, y por otro, con la idea moderna –en el sentido propuesto por Rosalind Krauss (1979)– de que la obra se cierra en sí misma y genera sus propias “demandas”.

Otra entrevista accesible es la del artista Nicolas Lamas quien habla de la escultura como “una gran malla que construye una realidad cambiante en múltiples niveles que no somos capaces de percibir en toda su magnitud” (Lamas, 2021). Lamas entiende sus proyectos como “flujos de materiales que eventualmente entran en estados caóticos”. El artista refuerza así este argumento:

Esta confrontación de fuerzas contrapuestas: una regulación/contención por un lado y una fuerza que desborda, fragmenta y desborda, por el otro, es algo que definitivamente me interesa mucho y trato de utilizar en cierta medida en mis proyectos bajo diferentes tipos de estrategias. Tiendo a utilizar estructuras, estanterías, rejillas, contenedores o elementos que construyen espacios de regulación, donde conviven diferentes elementos y procesos entrópicos. Me interesa todo lo que rompe el equilibrio dentro de un sistema, proponiendo lecturas alternativas que superen la cosmovisión antropocéntrica. Todo lo que repiensa y reconfigura ciertas estructuras cognitivas que damos por supuestas en nuestra constante obsesión por encontrar certezas sobre todo lo que desconocemos. (Lamas, 2021).

Otro ejemplo destacado y cercano al proyecto de Saliva.live es el grupo artístico New Scenario, formado por los artistas Paul Barsch y Tilman

Hornig. Esta plataforma, que “ocurre fuera del ámbito del cubo blanco y que está destinada a funcionar como una extensión para crear un nuevo significado contextual” (New Scenario, 2023), lleva a cabo proyectos como *Chernobyl Papers* (2021), una exposición artística localizada en la ciudad fantasma de Prípiat. La muestra no puede ser visitada por aquellos cuerpos que se ven afectados por la radiación nuclear y, sin embargo, queda disuelta en el cuerpo colectivo de internet. Esta operación sustitutiva, cuerpo físico por cuerpo digital ayuda a desplegar un mapa cognitivo genérico sobre ciertas predominancias de la producción y la distribución artística actual.

Estas prácticas emergentes reformulan ciertas aspiraciones estéticas del land art, en el sentido de que desplazan la mirada del marco expositivo institucional, trabajando en contextos tan alejados como orificios de cuerpos (narices, bocas, vaginas, ombligos), que encuentran en internet una plataforma de difusión auto-organizada y global. En este sentido, la documentación de la obra de esas intervenciones deviene un elemento clave en los medios de producción para-institucionales, en el arte que se genera desde los márgenes.

Se puede decir que el contexto de internet ha estimulado el interés por los procesos de auto-organización y la morfogenética de obra artística; también en los propios espacios de producción de la misma y en los contextos de difusión. Me refiero a cómo los artistas se interesan por los temas morfogenéticos, cómo esas obras se interrelacionan con el entorno (off-site instalaciones) o site-specific instalaciones que acercan el entorno

productivo de la obra al propio espacio del arte y, finalmente, cómo las plataformas auto-organizadas permiten homogeneizar.



Figura 49



18

Figura 50

4. Conclusiones

Desde el principio, se ha planteado la práctica artística contemporánea vinculada a una ruralidad que la abastece de materias primas y de cuerpos productores. Esta relación ha sido propuesta, específicamente, alrededor de las dinámicas agroindustriales y los procesos escultóricos.

Además de este contexto inicial, los procesos de producción artística que abarcan esta tesis han sido influidos por el marco filosófico post-antropocéntrico. Partiendo de este sistema de pensamiento, se ha querido comprobar que la práctica artística puede ser entendida como un medio de producción de la propia materia. Confrontar esta hipótesis ha implicado un cuestionamiento sobre el grado de autonomía de la materia respecto a los procesos de producción activados por los artistas. La idea de fondo es que la materia utiliza los procesos artísticos como un medio catalizador.

Desde un primer momento, la envergadura de dicha propuesta ha sobrepasado mis conocimientos sobre filosofía y física. Tal limitación de base me ha obligado a plantear la problemática desde una posición especulativa. Además de esas limitaciones e intención imaginativa, hay que comprender también que he acotado tal cuestión al contexto de una investigación académica sobre el hecho artístico.

En relación a los objetivos iniciales, con el fin de pensar las producciones de la naturaleza, las materias primas y la práctica artística como una continuidad, se ha apuntado al interés del discurso post-humanista por revisar el binomio naturaleza-cultura (Braidotti, 2015). Las observaciones de Manuel de Landa (2011) acerca de la correlación de patrones entre los procesos geológicos, biológicos y lingüísticos han

permitido distinguir en los accidentes topográficos estructuras del lenguaje escultórico y del mismo proceso de la escritura. Más adelante, se ha defendido la imbricación entre realidad física y subjetividad atendiendo a una perspectiva compleja y sistémica (Morin, 1995; Capra, 1998). También, encarando las investigaciones de Karen Barad (2007) acerca de las relaciones “intra-activas” de los sujetos respecto a su contexto, se ha planteado una aproximación performativa de las relaciones con el entorno. Dichos acercamientos, tanto el materialista, el sistémico como el especulativo, han sido claves para fundamentar la práctica artística descentrada del sujeto artístico y entendida como un medio de producción de la propia materia en transformación. Se ha llevado a cabo este desplazamiento a partir de una voz en primera persona, cuya narrativa performativa los contenidos teóricos, los casos de estudio y las experiencias vinculadas a cada uno de los entornos de cada bloque.

Con objeto de analizar la práctica artística desde una posición descentrada y como un medio de producción de la propia materia se han detectado elementos como la franja del río Noguera Ribagorzana para inscribir en el terreno topográfico estructuras artísticas

*Desdibujadas
conglomeradas
sedimentadas
fossilizadas*

Situando en el centro el flujo de la materia y la información se ha visto cómo la insalubridad que resulta de los procesos de investigación artística

contemporánea es irrepresentable y no se puede comprender ni lineal, ni representacionalmente. Las formas y procesos de este tipo de investigación parecen presentar al mundo el residuo material de un pensamiento que se revela excesivo, circunstancial e indeterminado. Desde esta posición descentrada, el artista es un sustrato del propio caudal que le arrastra y, por tanto, como he argumentado, carece de distancia y autoridad para objetivar su propio hacer.

Se ha propuesto, por ejemplo, que la práctica artística, el cuerpo y el entorno se rigen bajo los mismos patrones:

*Soy transportado junto a otros materiales,
en un leve movimiento,
por láminas paralelas,
sin entremezclarme.*

*Cada partícula sigue una trayectoria ligera,
una línea de corriente.*

*Atrapados en ella ya no hay posibilidad de un paisaje, y sujeto al ciclo
del carbono a través de mis pulmones.*

¿Qué quiero decir con eso?

Que estoy inscrito en ese flujo laminar y geológico.

Ver el planeta es verse las entrañas.

*Como secar un pantano es deshidratar
nuestro sistema digestivo.*

También se ha evidenciado que un cuerpo disociado puede comprenderse como el sedimento que circula por un entorno concreto:

- (1) *Circulo por el entorno del delta como una materia prima (aquí tengo el estudio en la Zona Franca en cuyo lecho se encuentran las marismas drenadas del Delta).*
- (2) *investigo desde el delta sobre las lógicas y los procesos del delta para desarrollar una escultura deltaica,*
- (3) *trabajo como docente en un instituto de secundaria localizado en el delta del Llobregat...*

La premisa auto-organizativa y contingente de la materia (Braidotti, 2015; Bennett, 2010; Capra, 1995; Serres, 1994, Barad, 2007) ha permitido la experimentación con la materialidad de la escritura, asumiendo además sus cualidades formales, poéticas y accidentales. Bajo esta procesualidad de la escritura, se ha querido poner en cuestión que la investigación académica es indisociable de la propia materialidad y contextualidad de la producción artística.

Para apoyar este argumento, se han evidenciado estudios epistemológicos acerca de las relaciones entre teoría y práctica (Elo, 2020; Krauss, 1979; Vásquez Rocca, 2013). Además de ello, relacionando el ligamen entre sujeto-entorno con teoría-práctica, han sido comentados diversos estudios críticos acerca de la desmaterialización de la obra de arte (Lippard, 2004) y la documentación de la vida como proceso artístico (Groys, 2021).

Para ejemplificar este discurso, se ha propuesto también que las prácticas land art estudiadas por Lippard (Lippard, 1983, 2004) pueden relacionarse con prácticas deslocalizadas que circulan por el medio ecológico de internet (Vierkant, 2010). Este vínculo entre deslocalización, desmaterialización y poética se ha reforzado evidenciando un conjunto de textos expositivos que ponen de relieve la contingencia de los materiales y las subjetividades que los atraviesan.

Se ha escrito que

*Unos cuantos átomos, los más pesados, cayeron en el fondo de un río, y
fueron arrojados hacia la corriente, incrustados en rocas que se
deshacían meandro a meandro...
El aluminio reducido a polvo,
el hierro mineralizado,
las arterias,
los cantos del pájaro,
sus plumas,
sus heces,
la cáscara del pollo,
sus uñas,
los dientes del tiburón,
sus cartílagos,
intestinos,
los tentáculos del pulpo,
las anémonas,
los virus,
las voces,
los bailes,
las chácharas,
todo ello refinado
reducido a granitos de arena amontonados por aquí y por allá,
como dunas de lodo depurado
transportándose como hormiguitas angulares y sin patas.*

Para luego relacionarlo con:

*Telefonar flores, mohos, formar salivazos de ternura sobre la piel seca
de los municipios, quemar el ayuntamiento, salvar al alcalde, devolverlo
a su madre y saber que ambos lloran.*

*Acetona en las baldosas,
moho debajo de las uñas,
creciendo rápidamente,
como un hongo,
tirando la toalla,
recogiéndola,
estrujándola,
esponjando de nuevo,
el sudor de nuestras frentes.*

*Ygrèves es un virus,
un escupitajo en las mucosas de la ciudad.⁵⁶*

⁵⁶ <https://tzvetnik.online/article/ygreves-episode-1-2-paris>



Figura 51

Otro de los objetivos desarrollados ha sido la idea de explorar la circulación de los materiales y la información a través del flujo del agua.

Sobre esta cuestión ha sido observado que este medio líquido puede conectarse con el flujo de los datos en el entorno virtual (Goldsmith, 2017) o que la producción artística actual opera de forma semejante a las dinámicas reológicas de los líquidos (Groys, 2021).

El núcleo duro de esta investigación ha consistido, principalmente, en plantear un marco teórico y epistémico para filtrar la acuosidad de la información y de la práctica artística manteniendo las formas del marco académico. Se quiere incidir en que esta es una tesis mixta en bellas artes y que, con este gesto escritural, se ha querido poner en circulación los patrones y las dinámicas de producción que ejecuta la propia práctica artística. Esta cuestión ha respondido a otro objetivo inicial: la idea de comprender y aplicar los patrones de producción de los proyectos artísticos a los procesos de una investigación académica.⁵⁷ Esto ha llevado a cuestiones tales como:

¿Es extensible el patrón de la superposición a la práctica investigativa y al mismo proceso de escritura de esta tesis? ¿Cuando escribimos sobre los procesos de producción, representamos o difractamos la práctica artística?

⁵⁷ Para validar esta cuestión, invito a que el lector de este documento investigue los materiales que presento en el apartado anexo y que relaciones estas obras y textos con los patrones que he desarrollado en cada bloque.

A modo de respuesta se ha propuesto que

*Representar el embalse es describir sus reflejos
seccionando por la mitad el pantano,
observar el típico efecto espejo
que prácticamente deja unir el cielo y el agua.
El agua del pantano divide en dos una continuidad de tierra.
Tierra inundada y tierra reseca.
Desde el horizonte abajo todo lo que alcanzamos a ver
es un azul turquesa de agua.*

Por otro lado, se ha propuesto que *difractar* el embalse es quizá un juego especulativo, en el cual el mismo embalse afecta el flujo de las palabras que circulan a través del cuerpo:

*es ponerle nombre al pantano, por ejemplo, Santa Anna.
Desplazar al lector a las lomas de un burro,
por el recorrido ovejuno de las laderas del pantano,
desplazarse a nado por el río Ribagorzana.
Llenar garrafas del cuerpo líquido de Anna,
que suda y lagrimea
arroyo,
riachuelo,
y cascada.
(...)*

Cabe decir que en esta tesis no ha planteado una estructura dialéctica en la que el texto articula un discurso subordinado a la obra (el discurso como *sobre-escrito*, una “acerca de”, o el texto como justificación de la obra, relleno de sus oquedades, fisuras, quiebros, limitaciones formales, etc.). Tampoco se ha propuesto lo contrario:

el texto como un catalizador de ideas que atraviesan y se pegan a formas y materiales pasteurizados, minimal, fijas o residuales...

Acerca del objetivo de vincular las dinámicas de transformación de la naturaleza, la producción y distribución de materias primas con la práctica artística han aparecido planteamientos como:

¿Es la práctica escultórica un ecosistema lótico?, la ralentización de un flujo de materiales que se consolida o preserva (temporalmente, como un embalse) en el espacio expositivo?

A partir de las observaciones obtenidas sobre el terreno, las ideas de Manuel de Landa (2011) y los estudios de Javier Guiralt Latorre (2007-2008) se ha destacado que la producción artística ocurre tanto entre flujo de sedimentos como flujo de información a través del agua, el habla y la escritura. También, y muy importante, que la analogía río-escultura puede proponerse como una realidad física y no meramente metafórica.

Sobre la relación de las infraestructuras hidráulicas y los procesos de la práctica escultórica se han anotado las acciones de preservar un yacimiento arqueológico cubriéndolo con una capa de plástico y cemento (caso de estudio N1. Tragó de la Noguera). Más adelante, siguiendo las ideas de Karen Barad (2007) se ha propuesto que la producción escultórica no es tanto una representación del mundo, sino una práctica que performa con los materiales de su entorno. La escultura no es una actividad metafórica, que describe las dinámicas materiales del mundo, sino una

realidad performativa que las aplica mediante los mismos materiales que la constituyen.

A partir de este esquema topológico embalses, acequias y depuradoras se han confrontado las aguas residuales que circulan por los colectores de la ciudad con el historial de los navegadores de internet o las *derivadas informacionales* plasmadas en la acción escultórica.



Figura 52

Las conclusiones que extraigo es que esta tesis atiende tres capas de significación: ontológica, conceptual y formal:

Ontológicamente, trata de presentar la naturaleza material e intercambiable de las palabras. Desde la escritura como práctica creativa y la textualidad como una continuidad entre la teoría y la práctica, he escrito que

*En un día sin viento veo su fondo cristalino,
el pueblo hundido en su lecho lleno de actividad.
Los árboles florecen bajo el agua,
sus gentes salen a pasear,
los peces nadan a su alrededor (en realidad vuelan),
puesto que no hay agua en el fondo aguado y desértico del pantano.
En estos días,
se puede lanzar una piedra sobre la superficie del pantano
y ver cómo cae al vacío.*

Conceptualmente, se han sostenido estos pasajes desde un marco de pensamiento filosófico bajo el cual el lenguaje está disuelto en el propio sustrato material del mundo.

Más allá de las imágenes que genera la propia topología embalses, acequias y depuradoras, así como los contextos presentados en cada caso de estudio, se ha tratado de que esta tesis construyera una estructura formal.

A través de esta superposición de capas, finalmente, se ha llegado a comprender que esta tesis no es más que un castillo de arena:

*una amalgama de materiales e información latente
que se ha consolidado en estas páginas,
pero cuya tendencia es la disolución y diseminación.*

En este aspecto, más que conservar esta tesis trata de figurar un conjunto de ideas que, probablemente, una vez concluido el estudio sea el autor su mayor detractor. Aquí, Michel Serres (1994) no podría haberlo escrito mejor:

El sentido nace en la catarata del sinsentido en la que los átomos-letras se precipitan hacia la caída. El discurso es una desviación del equilibrio entendido como tal o cual estado de cosas, que por su parte es igualmente excepcional, raro y declinado. También él interrumpe el curso, el transcurso de las cosas mismas. La física atomista es una crítica de la razón cerrada. O, más que una crítica, una arquitectónica de lo abierto con un defecto de verticalidad fundado en la fuga irrefrenable de lo estable. Más que una crítica, una clínica. Lo estable huye, sólo lo inestable puede sostenerse. (Serres, 1994, p. 100).



Figura 53

En este punto final se puede decir que la investigación y la producción artística se desarrollan como un proceso de degradación que se inunda y evapora mutuamente:

Cuando investigo o produzco una escultura, me veo arrastrado hacia un mismo proceso caudal.

*Conceptos rodados que se deshacen en estructuras materiales;
materiales que forman y estructuran textos.*

Torpemente, repetir que se ha desarrollado la continuidad entre la investigación y la producción de la obra disponiendo una superficie *bajo los pies*: un medio común mediante el cual acaudalar patrones que hilan conceptos, procesos, y materiales.

Estos medios topológicos han sido un pantano, una acequia, y una depuradora. Los entornos topológicos han seguido el flujo de un río, detenido o empujado, enfocando tres estadios productivos concretos como referenciando la doble ontología de la práctica artística, atrapada en una artificialidad que no cesa de ser naturaleza. Esos espacios topológicos, embalses, acequias y depuradoras, conforman un “negativo escultórico”:

una compactación y ahuecamiento

Así es como puede entenderse esta tesis, como un vaciado escultórico que sirve de moldura a la propia práctica artística. En el espacio vacío entre la compactación y el ahuecamiento de las palabras se ha ido inscribiendo la obra producida en el transcurso de esta investigación. Los muros verticales de la represa, los módulos que canalizan las acequias y los depósitos de las depuradoras, todos ellos encofrados de hormigón que cimentan y dan caudal a estas palabras que se dispersan.

Desde una estructura por planos, circulaciones, y deposiciones de lenguaje he querido incidir en la idea de una materia prima que es tanto “inmanente” como “trascendente”. Esta conclusión reclina en la idea de disolver las proposiciones materia y pensamiento; de abandonar el punto de vista de la mediatriz, la equidistancia, el corte, la tangencia, y cualquier otra lógica geométrica.

Por otro lado, la empresa de escribir una tesis sitúa al artista frente a una encrucijada de suma importancia:

¿desvelarse o diluirse frente a lo académico?

Según ocurre en el taller, la ignorancia artística y la “sumisión” del sujeto al juego de *no controlar qué se dice o qué se hace*, encuentra su ciencia en el propio ocurrir. Este acoplamiento entre una teórica y empírica circunstancial y no determinada es desde donde comprendo la filosofía materialista que he citado a lo largo de esta tesis.

Por último y para concluir, después de darle vueltas a esta investigación, creo que el ejercicio de descentrar la práctica artística en el entorno no es otra cosa que una especulación y un discurso sobre los límites, las formas y las estéticas de la propia subjetividad.

Mientras que el impulso mineral que nos atraviesa piensa en la totalidad de un cuerpo disuelto en el mundo, la propia carne y todo lo blando que lo viste, fútil y frágil, exclama un tiempo y un regocijo para sí. La práctica artística, entendida como una posición desde la cual comprender el entorno, ocurre en la tensión de estas dos magnitudes, un dejarse y aflorar.

5. Bibliografía

- Adorno, T. (1962). *Notas de literatura*. Ariel.
- Alonso, C. (2020). *Estética ecosófica y producción de subjetividad posthumana en la era del semiocapitalismo, 1989-2019*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona.
<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/178137>.
- AMB (2023). Cicle i recursos hídrics. *Àrea Metropolitana de Barcelona*.
<https://www.amb.cat/es/web/medi-ambient/aigua/cicle-aigua/cicle-i-recursos-hidrics>.
- Anders, V., et al. (2001-2023). *Etimología de televisión de Chile*.
<http://etimologias.dechile.net/?materia>.
- Bakargiev, C. (2012). *Documenta 13, 2012*.
<https://universes.art/es/documenta/2012>.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entangle-ment of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2014). *Annual Feminist Theory Workshop at the Women's Studies Department of Duke University*. Durham.
<https://www.artandeducation.net/classroom/video/66314/karen-barad-re-membering-the-future-re-con-figuring-the-past-temporality-materiality-and-justice-to-come>.
- Barthes, R., y Sala-Sanahuja, J. (1982). *La cámara lúcida*. Gustavo Gili.
- Bateson, G. (2000). *Steps to an Ecology of Mind*. University of Chicago Press.
- Bennett, J. (2010). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora.
- Ben Hamouda, M. (2010).
<https://saliva.live/monia-ben-hamouda>.
- Bertalanffy, Ludwig, y Alamelá, J. (1976). *Teoría general de los sistemas*. Fondo de Cultura Económica México.

- Bestué, D. (2017). “*Rosi Amor*”. (2017-2018). Exposición individual en el Edificio Sabatini: Planta 1 y Planta 0, Sala de Bóvedas. Programa Fisuras. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.
<http://www.davidbestue.net/content/1.projects/1.reina/rosiamor-esp.pdf>.
- Bourriaud, N. y Guillemont, M. (2018). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist*. Columbia University Press.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Capra, F. (1998). *La trama de la vida*. Anagrama.
- Coole, D. y Frost, S. (2010). *New Materialisms*. Duke University Press.
- Coromines, J. (1954). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Editorial Francke.
- Danto, Arthur. (1998). *After the End of the Art*. Princeton University Press.
- Delclòs Martínez, X. (2002). *Les excavacions paleontològiques en els jaciments de calcària litogràfica del Montsec (Noguera, Lleida)*
<http://hdl.handle.net/2445/168480>.
- Deleuze, G., Guattari, F., y Kauf, T. (1999). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- De Landa, M. (2011). *Mil años de historia no lineal*. Gedisa.
- De Landa, M. (2004). Inmanencia y trascendencia en la materia. *Revista Arquine*. núm 28.
- Demos, T. J. (2017). *Against the Anthropocene*. Sternberg Press.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo Veintiuno.
- Descartes, R., y García Morente, M. (2010). *Discurso del método*. Austral-Espasa Calpe.

- Desnivel. (2009). Cierre ¿temporal? en Santa Linya. *Desnivel*.
<https://www.desnivel.com/escalada-roca/cierre-temporal-en-santa-linya/>.
- Desnivel. (2010). Santa Linya, ¿arqueología y/o escalada?. *Desnivel*.
<https://www.desnivel.com/escalada-roca/santa-linya-arqueologia-yo-escalada/>.
- Duprat, G. (1990) *Connaissance du politique*. PUF.
- Eagleton, T. (2017). *Materialismo*. Ediciones Península.
- Elo, M. (2017). Artistic Research Syndrome. *Artnodes*, (20), 28-32.
[doi:10.7238/a.v0i20.3153](https://doi.org/10.7238/a.v0i20.3153).
- Elo, M. (2020). Ecologies of Artistic Research Practice. *Campus de les arts*. 1-14.
https://www.academia.edu/43612986/Ecologies_of_Artistic_Research_Practice.
- Flam, J. (1996). *The writings of Robert Smithson*. York University Press.
- Ferrari, F., y Caballero, J. (2022). «Materia prima». *Economipedia*.
<https://economipedia.com/definiciones/materia-prima.html>.
- Fresneda, J. (2017). *Reologia 2012-2020*.
<https://fugaciel.com/index.php/2017/05/01/reologia-2012-2020/>.
- Gage, M. F. (2019). *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*. MIT Press.
- Galix, A. (2009). Can Artists Create Art by Doing Nothing? *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/01/felicien-marboeuf-artists-without-works>.
- Gamble, C., Hanan, J., y Nail, T. (2019). What Is New Materialism. *Angelaki*, 24(6), 111-134.
<https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1684704>
- García Valero, B. (2016). “La realidad y los realismos desde la física cuántica: la posibilidad de un realismo cuántico”. *Revista de la Asociación Española De Semiótica*, 25(0), 595.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16923>

Gil Rodríguez, R. (2019). Las concepciones filosóficas de la materia: una breve aproximación a sus implicaciones. *Universidad Complutense de Madrid*.

Goldsmith, K. (2017). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra.

Gosh, R. (2019). *Philosophy and Poetry*. Columbia University Press.

Groys, B. (2013). *Sobre lo nuevo*. Cocom Press.

Groys, B. (2021). *Arte en flujo*. Caja Negra.

Guasch, A. M. (2014). *Luccy Lippard. Seis Años. La desmaterialización del objeto artístico*.

https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Lucy_Lippard_Seis_a%C3%B1os_La_desmaterializaci%C3%B3n_del_objeto_art%C3%ADstico_de_1966_a_1972.pdf.

Haraway, D. (1985). *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Estudios de Género de la Universidad de Vigo.

Hart, R. D. (1985). *Agroecosistemas*. Turrialba, Centro Agronómico. Tropical de Investigación y Enseñanza.

HKW. (2013). *The Anthropocene at HKW*. HKW.

https://www.hkw.de/en/programm/themen/das_anthropozaen_am_hkw/das_anthropozaen_am_hkw_start.php.

Holl-Trieu, S. (2022) Klammern aus denen Blätter sprießen. *Tzvetnik*.

<https://tzvetnik.online/article/klammern-aus-denen-blatter-spriessen-group-show-at-hunter-shaw-fine-art-los-angeles>.

Johnson, R. (2017). *The Deleuze-Lucretius Encounter*. Edinburgh University Press.

Kattou, L. (2020). Productivity is not something settled and stable. *Saliva.live*.

<https://saliva.live/lito-kattou>.

- Krauss, R. (1979). “La escultura en el campo expandido”. En *La posmodernidad*, coord. por Hal Foster. Kairós.
- Kroker, A. (1993). *The Last Sex: Feminism and Outlaw Bodies*. St. Martin's Press.
- Lamas, N. (2019). Nicolas Lamas. Saliva.live.
<https://saliva.live/nicolas-lamas>.
- Latorre, J.G. (2007). A propósito de la colección Toponimia de Ribagorza: un ejemplo inaudito en el ámbito de estudio de los nombres de lugar de Aragón. *Archivo de Filología Aragonesa (AFA)*, LXIII–LXIV, pp. 215–241.
- Latour, B., y Goldstein, V. (2007). *Nunca fuimos modernos*. Siglo XXI Editores.
- Lippard, L. (1983). *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Random House.
- Lippard, L. (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico*. Akal.
- Lippard, L. (2014). *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. The New Press.
- Lucrecio, T., y Marchena, J. (2003). *De la naturaleza de las cosas*. RBA.
- Magic Sand Company LTD (2023). History of Sand Sculpting, Sandcity.
<http://www.sandcityegypt.com/Page/SandArtHistory>.
- Manifesta 12 (2018). Palermo Concept: The Planetary Garden. Cultivating Coexistence. *Manifesta*.
<http://m12.manifesta.org/planetary-garden/>.
- MAPA (2022). Cifras del sector de Flor Cortada y Planta Ornamental. *Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación*.
https://www.mapa.gob.es/es/agricultura/temas/producciones-agricolas/cifrasdelsectorfloresyplantas2021actualizadoaseptiembre2022_tcm30-628781.pdf.

- Martínez Moreno, J., Mora Torcal, R., y Casanova Martí, J. (2004). “El marco cronométrico de la cueva de l’Estret de Tragó (OS de Balaguer, La Noguera) y la ocupación de la vertiente Sur de los prepirineos durante el Paleolítico Medio”. *SALDVIE*, (4), pp. 1–16.
https://doi.org/10.26754/ojs_salduie/sald.200446479
- McHugh, G. (2009). Post Internet. *Net Art Antology*.
<https://anthology.rhizome.org/post-internet>.
- Mercabarna. (2023). *Què és Mercabarna?*.
<https://www.mercabarna.es/presentacio/>.
- Millán, M.L. (2021). ¿Qué son las materias primas y cómo se clasifican? *MBA IMF Smart Education*.
<https://blogs.imf-formacion.com/blog/mba/que-es-materia-prima-clasifica/>.
- MITECO (2023). Estación depuradora de aguas residuales (EDAR). *MITECO*.
<https://www.miteco.gob.es/es/agua/temas/saneamiento-depuracion/sistemas/edar.html>.
- Morin, E., y Pakman, M. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Morris, R. (1968). *Antiform*. Vol 6. Nº. 8. Artforum.
- Morton, T., y Cortés Rocca, P. (2018). *Hiperobjetos*. Adriana Hidalgo.
- New Scenario (2023).
<http://newscenario.net/info.html>.
- Onfray, M. (2013). *Las sabidurías de la Antigüedad*. Anagrama.
- O’Sullivan, S. (2001). The Aesthetics of Affects. Thinking Art Beyond Rrepresentation. n. *Angelaki*, 6 (3), 125-135.
<https://doi.org/10.1080/09697250120087987>.
- Pachés Giner, MAV. (2021). *Presas y medio ambiente*.
<http://hdl.handle.net/10251/162758>.

- Pascual, G. S. (2005). *Nueva ortografía práctica: revisada según las normas de la RAE (1999) y Diccionario de la lengua española*. Edaf.
- Ponge, F. (2020). Sobre el agua. *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/7cb7c7cb-d8b3-47d5-bd31-084776871da5/sobre-el-agua>
- Reyes Quiñones, J. (2016). *Manual de diseño y organización de viveros. Clúster de Viveristas Dominicano*, CLUSVIDOM.
- Riveros, H., Tartanac, F., y Santacoloma, P. (2006). Poscosecha y servicios de apoyo a la comercialización. Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura (IICA). pp. 2–75. <http://repiica.iica.int/docs/B0352e/B0352e.pdf>.
- Ross, K. (1991). *Jacques Rancière*. Stanford University Press.
- Saliva.live. (2021). <https://saliva.live/nicolas-lamas>.
- Saliva.live. (2023). <https://saliva.live/feed>.
- Schwenk, T. (2010). *El caos sensible*. Editorial Rudolf Steiner.
- Serres, M. (1994). *El Nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*. Pre-textos.
- Steyerl, H. (2010). Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict. *Transversal*. <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>
- Steyerl, H. (2016). A Sea of Data. Aphopenia and Pattern (Mis)-Recognition. *E-Flux*. <https://www.e-flux.com/journal/72>
- Thomas, J. (1993). *La teoría general de sistemas*. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/70711>.
- Timpanaro, S. (1975). *On materialism*. NLB.

- Touliatou, I. (2022). Appendage.
<https://www.grazerkunstverein.org/appendage/>.
- Urta, A. (2015). *Tronco, ramas, delta*. Autoedición.
- Urteaga, E. (2009). “La teoría de sistemas de Niklas Luhmann. Contrastes”. *Revista Internacional De Filosofía*, 15.
<https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v15i0.1341>.
- Varela, F. J., y Maturana, H. R. (1973). *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Editorial Universitaria Santiago de Chile.
- Vásquez Rocca, A. (2013). “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. Nómadas”. *Revista Crítica De Ciencias Sociales Y Jurídicas*, 37(1).
https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567
- Vierkant, A. (2010). The image Object Post-internet. *Autoedición*.
https://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf.
- Vilar, G. (2017). “¿Dónde está el ‘arte’ en la investigación artística?” *ANIAV - Revista De Investigación En Artes Visuales*, 1(1), 2. 1-8.
<https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7817>
- Wright, S. (2013). *Toward a Lexicon of Usership*. Van Abbemuseum.
- Zafra, L.F. (2020). ¿Qué es un delta?, *Agua*.
<https://www.iagua.es/respuestas/que-es-delta>

6. Tabla de Imágenes

Figura 1. Anónimo (2016). Barcos con hojas de caña.....	1
Figura 2. Anónimo (2012). Polígono de la Zona Franca. Archivo personal.	16
Figura 3. Anónimo (2012). Desembocadura del delta del Llobregat. Archivo personal.	17
Figura 4. Juany (2022). Pantano de Santa Ana. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Santa+Ana/@41.9007222,0.5991042,3a,75y,90t/	78
Figura 5. Saez-Torrens, A. (2018). Pantano de Santa Anna. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Santa+Ana/@41.9007222,0.5991042,3a,75y,90t/	79
Figura 6. IEI (1989). Cova de Tragó de la Noguera. Foto: Institut d'Estudis Ilerdencs.....	86
Figura 7. 8a.nu (2008). Croquis Santa Linya. https://www.8a.nu/news/croquis-de-santa-lynya	88
Figura 8. PATRIM+ (2023) Cova gran de Santa Linya. https://www.patrim.net/pyrenoteca/portfolio/cova-gran-de-santa-lynya/	88
Figura 9. MNHN Paris 2023) (Actinopterigii indet. Montsechia vidali. Muséum national d'Histoire naturelle. https://pedrerademeia.geoparcorigens.cat/ca/	92
Figura 10. Jepam (2020). Finestras. https://www.google.es/maps/place/Muralla+de+Finestras+(Huesca)/@42.0058684,0.6227474,3a,75y,90t/	100
Figura 11. Zape, L. (2020). Pantano de Santa Anna. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Santa+Ana/@41.9007222,0.5991042,3a,75y,90t/	105
Figura 12. Zape, L. (2020). Pantano de Santa Anna. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Santa+Ana/@41.9007222,0.5991042,3a,75y,90t/	110
Figura 13. Shcherbak, O. (2020). Pantano de Santa Anna. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Santa+Ana/@41.9007222,0.5991042,3a,75y,90t/	114
Figura 14. Barea Carol, M. (2022). Pantano de Santa Anna. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Santa+Ana/@41.9007222,0.5991042,3a,75y,90t/	117
Figura 15. deGol, D. (2017). Fenómeno de la interferencia de agua. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Water_Interference.jpg#/media/File:Water_Interference.jpg .	119
Figura 16. Vinyes, M. (2020). Finestras. https://www.google.es/maps/place/Muralla+de+Finestras+(Huesca)/@42.0058684,0.6227474,3a,75y,90t/	122
Figura 17. Saez-Torrens, A. (2018). Pantano de Santa Anna. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Santa+Ana/@41.9007222,0.5991042,3a,75y,90t/	124
Figura 18. Farigola, A. (2015). Huevos de dinosaurio. https://sortidesambgracia.com/2015/04/21/isona-i-conca-della/	130
Figura 19. BG (2018). Embalse de Santa Ana. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Santa+Ana/@41.9007222,0.5991042,3a,75y,90t/	132
Figura 20. EH94, O. (2020). Muralla de Finestras. https://www.google.es/maps/place/Muralla+de+Finestras+(Huesca)/@42.0058684,0.6227474,3a,75y,90t/	134
Figura 21. Meyer, T. (1983). Interior del búnker Humboldthain. Archivo privado.	139
Figura 22. Cañada, E. (2018). Desembalse de Camarasa. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Camarasa/@41.9350644,0.8567905,3a,75y,90t/	150
Figura 23. Barea Carol, M. (2018). Desembalse de Camarasa. https://www.google.com/maps/place/Embalse+de+Camarasa/@41.9350644,0.8567905,3a,75y,90t/	151
Figura 24. RibbStyle (2023). Cámara de atmósfera controlada. https://www.ribbstyle.com/es/camaras-de-atmosfera-controlada-ultra-bajo-oxigeno/	156
Figura 25. Anónimo (2020). Detalle suelo de una torre. http://bricomonxo.blogspot.com/2015/11/mesa-con-piedras-de-marmol-y-estructura.html	158
Figura 26. Anónimo (2021). Castaño seco en Gavilanes. Archivo personal.	160
Figura 27. Anónimo (2023). Vivero de plantas ornamentales. https://www.diphuelva.es/agricultura/contenidos/Vivero-de-Plantas-Ornamentales/	164
Figura 28. EFE, López, A. (2023). Canal Segarra-Garrigues. https://efeverde.com/canal-segarra-garrigues-cierra-agua/	168

Figura 29. Íñiguez, E. (2017). Acequia. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Altura_Acequia.jpg	173
Figura 30. Monzó, J. (2019). Compuerta y nuevas acequias de riego. https://www.lasprovincias.es/economia/regadio-sube-espana-20190401000524-ntvo.html	179
Figura 31. Goixart, I. (2022). Canal de Urgell. https://www.iaqua.es/blogs/ignasi-servia-goixart/autopistas-agua-canales-lleida-2021	183
Figura 32. Goixart, I. (2022). Canal de Urgell. https://www.iaqua.es/blogs/ignasi-servia-goixart/autopistas-agua-canales-lleida-2021	189
Figura 33. Anónimo (2022). Acequia. Archivo personal.	194
Figura 34. Anónimo (2022). Acequia. Archivo personal.	195
Figura 35. AMB Barcelona (2023). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.amb.cat/es/web/medi-ambient/aigua/instalacions-i-equipaments/detall/-/equipament/edar-del-prat-de-llobregat/276285/11818	201
Figura 36. AMB Barcelona (2023). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.amb.cat/es/web/medi-ambient/aigua/instalacions-i-equipaments/detall/-/equipament/edar-del-prat-de-llobregat/276285/11818	203
Figura 37. Aven (2021). https://www.instagram.com/p/CTH3cqXMedb/	204
Figura 38. Anónimo (2023) Dibujo Ranma. Archivo personal.	206
Figura 39. Anónimo. (2022). Vista aérea de la Zona Franca y El Prat del Llobregat.	210
Figura 40. AMB Barcelona (2023). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.amb.cat/es/web/medi-ambient/aigua/instalacions-i-equipaments/detall/-/equipament/edar-del-prat-de-llobregat/276285/11818	213
Figura 41. AMB Barcelona (2023). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.amb.cat/es/web/medi-ambient/aigua/instalacions-i-equipaments/detall/-/equipament/edar-del-prat-de-llobregat/276285/11818	215
Figura 42. HidrojING (2022). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.hidrojing.com/visita-la-edar-prat/	220
Figura 43. HidrojING (2022). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.hidrojing.com/visita-la-edar-prat/	222
Figura 44. HidrojING (2022). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.hidrojing.com/visita-la-edar-prat/	224
Figura 45. HidrojING (2022) EDAR El Prat del Llobregat. https://www.hidrojing.com/visita-la-edar-prat/	227
Figura 46. HidrojING (2022). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.hidrojing.com/visita-la-edar-prat/	229
Figura 47. HidrojING (2022). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.hidrojing.com/visita-la-edar-prat/	239
Figura 48. HidrojING (2022). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.hidrojing.com/visita-la-edar-prat/	242
Figura 49. HidrojING (2022). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.hidrojing.com/visita-la-edar-prat/	248
Figura 50. HidrojING (2022). EDAR El Prat del Llobregat. https://www.hidrojing.com/visita-la-edar-prat/	249
Figura 51. Anónimo (2023). Castillo de arena. https://www.instructables.com/Drizzle-Castles/	257
Figura 52. Anónimo (2023). Castillo de arena. https://www.instructables.com/Drizzle-Castles/	262
Figura 53. Anónimo (2023). Castillo de arena. https://www.instructables.com/Drizzle-Castles/	265
Figura 54. Overlay (2014). Vista de la exposición "Els Marges. Produccions Afectives, Polítiques i Estètiques des de Dins i Fora d'un Territori", en el Centre d'Art La Panera, Lleida (2018-2019).	287
Figura 55. Fruit Belt (2017). Vista de la exposició en el Espai 13 - Fundació Miró, Barcelona.	299
Figura 56. Sagrada saliva (2019). Vista de la exposició en Saliva Saliva, Barcelona.	319

7. Anexo: Producción de Obra

7.1. Producción de Obra Vinculada al Bloque EMBALSES

Este apartado corresponde a las obras y los proyectos que he llevado a cabo en el marco de este bloque, Embalses. El proceso de trabajo ha sido completamente inverso; de hecho, las obras se produjeron con anterioridad al documento de tesis. Estas corresponden al periodo comprendido entre 2014-2016. A continuación, enumero varias obras y añado una ficha técnica de cada una de ellas; se trata de un breve texto descriptivo y la hoja de sala o apuntes que escribí durante el desarrollo de la obra.



Figura 54

Overlay (2014)
Instalación
Película 16 mm (5' 30")
Piedra litográfica (60 x 45 x 5 cm)



*Overlay*⁵⁸ (2014). Vista de la exposición “Els Marges. Produccions Afectives, Polítiques i Estètiques des de Dins i Fora d'un Territori”, en el Centre d'Art La Panera, Lleida (2018-2019). Foto: Cortesía de Centre d'Art La Panera, Lleida.

⁵⁸ [http://www.martinlavaneras.com/Overalay_\(film\).html](http://www.martinlavaneras.com/Overalay_(film).html)

Overlay (2014) es un trabajo en torno a la idea de “sobrecapa”, concepto que hace referencia a la obra de Lucy Lippard *Contemporary Art and Art of Prehistory* publicado en 1983, en la que la crítica de arte investiga las remanencias y desapariciones entre la contemporaneidad y el mundo prehistórico. Partiendo de esta idea, la instalación presenta una película de 16 mm en la que se documenta la acción de un cuerpo en su intento de escalar una escultura del periodo Neolítico. Paralelamente, se presenta una piedra litográfica fracturada por la sobreproducción industrial de imágenes sobre su superficie.

Estratigrafía Muscular (2014)
Seis pósters a doble cara
29,7 cm x 42 cm
Publicación



[Estratigrafía Muscular](#) (2014). Martín Llavaneras. Publicación editada con la colaboración entre Centre d'Art La Panera de Lleida y Sala d'Art Jove (2014). Foto: Martín Llavaneras.

En esta publicación planteé un texto que relaciona la nomenclatura de la arqueología con la retórica de la escalada. El texto se estructura bajo una construcción yuxtapuesta en la que las capas de la arqueología y la escalada se suceden en movimientos paralelos. En este sentido, el texto encaja con los patrones de flujo laminar, sobrecapa y escala 1:1.

Definir la analogía “arqueología-escalada” conlleva enfrentarse a las nociones propias que rodean la construcción de conocimiento: instruirse en estrategias romas para la codificación del entorno; aplicar tecnologías pusilánimes para optimizar el rendimiento muscular y especulativo, para evaluar datos insondables que testifiquen relatos justipreciables. Ataño entremeterse en la nomenclatura...

Si el arqueólogo combina georadares y escáneres láser 3D para la criba quirúrgica de enterramientos cavernícolas, el escalador emplea el colágeno y la elastina de sus ligamentos flexores para el cartografiado de bóvedas legendarias.

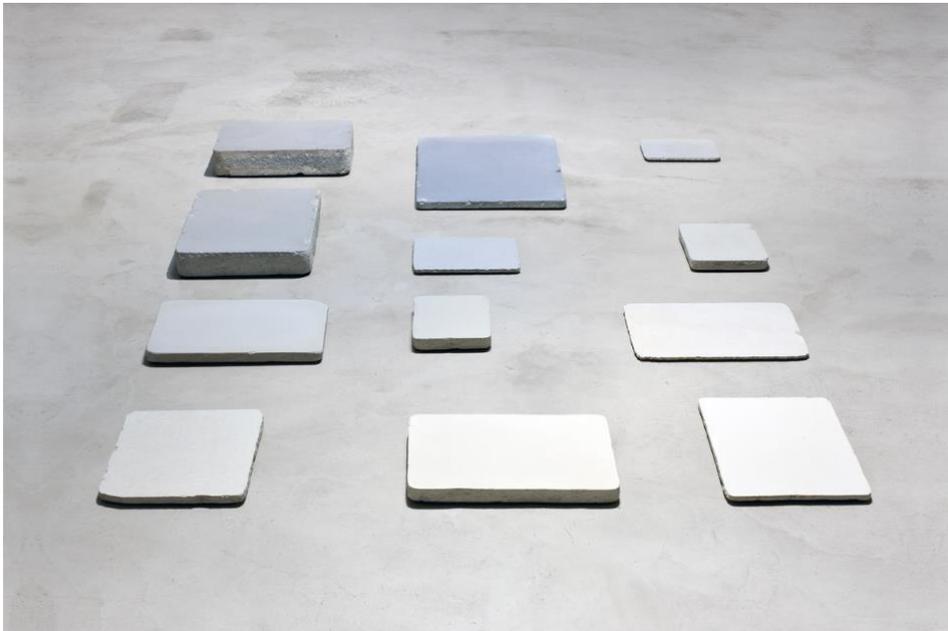
Si la arqueología maneja el software libre para catalogar las diferencias morfométricas entre retocados de sílex y de rocas metamórficas, la escalada elabora croquis de rutas épicas mediante la conexión de múltiples capas de servilletas translúcidas San Miguel, suministradas en los bares de carretera.

Si la arqueología califica los cantos del paisaje para elaborar informes facultativos, la escalada interpreta la mineralogía con el fin de vislumbrar los soportes de su lengua orgánica.

Si la arqueología se sirve de la técnica del carbono 14 y la datación por termoluminiscencia para interpretar las anécdotas contadas en picnics ancestrales, la escalada utiliza los hornillos Alpine PowerCook de Primus y los frontales inteligentes Nao Petzl para cocinar pasta a oscuras y en suspensión a más de tres mil metros de altura.⁵⁹

⁵⁹ Texto incluido en la publicación *Estratigrafía Muscular* (2014) escrito por Martín Llaveneras.

Touchpad (2016)
Piedras litográficas
250 cm x 150 cm x 10 cm
Obra única



*Touchpad*⁶⁰ (2016). Martín Llanereras. Vista de la exposición Reengineering Calcium (2016). Fundación Blueproject, Barcelona. Foto: Martín Llanereras.

⁶⁰ <http://www.martinllaneras.com/Touchpad.html>

Touchpad (2016) comprende una docena de losas de piedra caliza empleadas en la litografía. Se presenta un conjunto de matrices litográficas en diversos estados de degradación, evidenciando el impacto material que implica la producción de imágenes (cuantas más imágenes ha reproducido la matriz litográfica, más se desgasta su grosor).

1796. Aloys Senefelder, actor y dramaturgo alemán. En deuda por la impresión de su última obra, e incapaz de permitirse publicar una nueva, Senefelder comenzó a buscar un método económico de imprenta comercial. Basado en la conocida falta de afinidad entre el agua y la grasa, Senefelder empezó a experimentar con piedras lisas de grano fino de caliza de Solnhofen.

Unos años después, Senefelder publicó un manual completo sobre litografía: el primer sistema masivo para la reproducción de imágenes. Su patente se vendió rápidamente en todo el mundo.

Currier and Ives era una editorial estadounidense que se autodenominaba “el gran depósito central de estampas baratas y populares”. Emplearon artistas para producir de dos a tres imágenes nuevas cada semana, lo que supuso miles de impresiones cada año. Todas las litografías se realizaron sobre piedra caliza litográfica, planchas de impresión sobre las que se producía el dibujo a mano. Pero media década más tarde, con la llegada de la fotografía y la impresión offset, la industria de la litografía se vio amenazada.

Durante las siguientes décadas la producción retrocedió de manera drástica. Ahogadas por sus deudas, el 95 por ciento de las empresas litográficas se declararon en quiebra y cerraron. Toneladas de piedras litográficas, aún con sus dibujos, se vendieron “a peso” para ser reutilizadas como material de construcción; en el peor de los casos, fueron abandonadas en sótanos polvorientos.

Desde hace años, me he concentrado en el concepto de cultura material y su relación con el proceso de reproducción de imágenes. En solo unas pocas décadas, las imágenes se han vuelto gradualmente inmateriales, el trabajo manual se ha extinguido en gran medida y ha sido reemplazado por sistemas computarizados. Cuanto más se elimina la materialidad, más abstracto se vuelve el trabajo.

Empezó a interesarme analizar las implicaciones físicas de producir imágenes analógicas. Meses después me encontré recuperando piedras litográficas de la época de la industrialización, en un proceso pseudo-arqueológico de mapeo de editoriales que sufrieron la ruina financiera. Comencé a excavar en sus sótanos, intentando encontrar restos de piedras de otra era geológica (las calizas utilizadas en litografía tienen millones de años. Su composición es principalmente calcio lleno de antiguos organismos fosilizados). En este sentido, la piedra reivindica su doble condición: como mecanismo de producción tecnológica, y como sedimento entre orgánico-inorgánico. Por lo tanto, las piedras litográficas combinan organismos naturales fosilizados con labores de trabajo extinguidas. Esas piedras litográficas, objetos de gran precisión analógica, presentan varias similitudes entre el microporo de la piedra y el micropíxel actual. Me estoy enfocando en recolectar piedras fracturadas después de décadas de uso continuo, un proceso gradual de desgaste. La presión que la prensa litográfica aplica a cada copia es lo que finalmente causa la descomposición física de la piedra. La paradoja es que cuanto más se reproducen las imágenes, más se desvanece la fisicidad de la piedra.⁶¹

⁶¹ Texto incluido en la exposición *Reengineering Calcium* (2016). Fundación Blueproject, Barcelona.

7.2. Producción de Obra vinculada al Bloque ACEQUIAS

Este apartado corresponde a las obras y los proyectos que he llevado a cabo en el marco de este bloque. El proceso de trabajo ha sido completamente inverso, ya que las obras fueron producidas con anterioridad al documento de tesis. Estas corresponden al periodo comprendido entre 2016 y 2019. A continuación enumero varias obras y añado una ficha técnica de cada una de ellas, un breve texto descriptivo y la hoja de sala o apuntes escrita durante el desarrollo de la obra. Añado además un enlace digital en el que se puede visualizar más contenido visual de esas obras.



Figura 55

***Humus Recalls Curvatures* (2017)**

Forjas de plantas, fertilizantes de plantas, manguera de PVC, agua, materia orgánica, arcilla y caucho

Instalación



[Humus Recalls Curvatures](#) (2017). Vista de la exposición en el Centre d'Art La Panera, Lleida. Foto: Martín Llavaneras.

En este punto transcribo la entrevista realizada con Marc Navarro con motivo de la exposición *Humus Recalls Curvatures* realizada en el Centre d'Art La Panera en 2017 y publicada por La Panera ese año.

Los proyectos recientes de Martin Llavaneras (Lleida, 1983) cuestionan el significado consensuado o convenido de lo que denominamos paisaje. Para hacerlo se sirve de prácticas y saberes que se contraponen a la idea de locus amoenus: el espacio asilvestrado en el que se escenifica la clásica oposición entre hombre y naturaleza. Al contrario, los gestos y materiales que fundamentan su acepción atestiguan un proceso de humanización irreversible, y del impacto de estos procesos sobre el medio natural. Es el caso de actividades deportivas y recreativas, como la escalada, o productivas, como la horticultura, que Llavaneras ha tratado como casos de estudio y como un conjunto de protocolos de acción fundamentados en los saberes compartidos. El conjunto de rastros acumulados por estos saberes da testimonio de una serie de comunidades constituidas al margen, y a la vez son la materia prima de sus propuestas, lo que aporta el sustrato y define la forma de propuestas como «Humus Recalls Curvatures».

Marc Navarro: Cuéntame cómo surge el proyecto. ¿De qué premisa partías cuando empezaste a trabajar en esta exposición que ahora presentas en la Panera?

Se trata de una evolución del proyecto que hice para la Fundació Blueproject en Barcelona, titulado Reengineering Calcium, y que tomaba como punto de partida la relación entre dos materiales: el caucho y el calcio —concretamente, el carbonato de calcio, el compuesto químico de las conchas y los huesos—. La piedra caliza también se forma a partir de este componente, y debido a sus propiedades se utilizó durante siglos como matriz para hacer reproducciones litográficas. Una vez la técnica cayó en desuso, se reutilizó como material de construcción. En el caso de Reengineering Calcium, se trataba de piedras litográficas que había extraído de un pavimento cercano a Fráncfort. A pesar del desgaste producido por los neumáticos, todavía se podían ver restos de los grabados originales. En este sentido, quise trabajar con la fricción entre materiales: el sedimento

y la elasticidad. Para dar un giro más, introduje el caucho ortopédico: nuestro cuerpo es parcialmente geológico, y el caucho opera como una especie de exoesqueleto, un refuerzo más que cura un cuerpo frágil, como si se tratara de un fósil.

M. N.: En el caso del proyecto que citas, recuerdo que construiste las obras casi dentro del espacio en el que las presentarías más tarde. Estableciste un diálogo —o quizá tendríamos que decir una ergonomía— entre la arquitectura y las obras que tenía que contener. Me pregunto si durante la residencia en Farrera, que te sirvió para definir Humus Recalls Curvatures, estableciste un flujo de trabajo similar.

M. LL.: En realidad, no. Venía de trabajar en el huerto familiar, un contexto muy distinto, un contexto en el que lo que llamamos naturaleza es en realidad una superdomesticación, un cúmulo de elementos culturizados. Lo vemos, por ejemplo, en los aspectos organizativos —un conjunto de árboles y plantas alineados—, pero también en el uso de productos químicos. Es decir, venía de un descubrimiento, quizá ingenuo, pero que desde mi perspectiva era interesante, y es que todo lo que se llama naturaleza quizá no lo es de un modo tan claro: estamos rodeados de una naturaleza desnaturalizada o domesticada; la naturaleza que tenemos al alcance es en realidad una industria.

M. N.: Ya habías trabajado esta idea con anterioridad, sobre todo con la escalada. En los proyectos que hacen referencia a ella existe la voluntad de poner el acento en la domesticación de la naturaleza; en aquel caso, a partir de la generación de nuevas toponimias.

M. LL.: En esta región encontramos bastantes restos de asentamientos humanos prehistóricos que ahora conviven con escaladores que vienen de todo el mundo. Parecen fenómenos alejados, pero, en el fondo, lo que vemos es una interrelación de procesos. La piedra calcárea es muy erosionable con el agua. Es un material blando que fácilmente se deshace y crea cuevas. En un principio, fueron ocupadas por homínidos, un hecho que despertó el interés por estos yacimientos arqueológicos; pero ahora son los escaladores quienes hacen uso de ellas abriendo nuevas vías. Es un proceso en constante evolución.

Esta dinámica de usos no es siempre horizontal. Más bien evidencia ciertas posiciones jerárquicas que dependen del valor que se da al material, muchas veces intangible. En el caso de la arqueología, la transferencia de información pasa del escáner en 3D al intelecto y, por extensión, a la palabra, al relato identitario. En el caso de la escalada, a pesar del uso de material técnico específico, los dígitos —literalmente, los dedos, los tendones— son el elemento clave para cartografiar el espacio, una superposición de gestos y posturas que terminan por conformar una memoria retenida que alimenta el músculo.

Me gustaría llevarte a escalar al búnker de Humboldthain, en Berlín. Allí, para progresar verticalmente, tienes que usar agujeros de metralla impresos en el hormigón. Literalmente, progresas al ritmo contingente de la historia. En este sentido, lo que me interesaba eran aquellas prácticas en las que existía una resistencia al discurso, o bien una ausencia de legitimación, una posición débil ante esto.

M. N.: Para la realización del proyecto has investigado la fabricación casera de fertilizantes.

M. LL.: Sí, es una temática nueva para mí y, sin embargo, recupero cierto imaginario familiar ambiguo: un conocimiento que entronca con fórmulas y procedimientos «mágicos», fundamentales en el uso de extractos de plantas fermentadas, como la bardana, la ortiga, el diente de león, el helecho, pero que también convive con la química agrosanitaria. Extrañamente, he crecido en un contexto en el que las dos esferas se entremezclan y, aparte de sus dicotomías, terminan por generar transferencias la una con la otra. Es la química cooperando con la superstición.

En el caso de Humus Recalls Curvatures sucede algo similar: la agroquímica como modelo extensivo que permite regular la biodiversidad de los entornos dedicados a la producción de alimentos. Analizando esta problemática, he llegado a los orígenes de la agronomía, a los trabajos y a las aportaciones de Justus von Liebig y Albert Howard. Howard plantea una visión del suelo «integral», en la que los organismos no son simplemente un conjunto de minerales, sino parte de un proceso ecológico completo que tiene un ciclo

autogenerativo. Por el contrario, Liebig parte de que, para obtener buenas cosechas, es necesario mejorar la composición base de los sustratos, de por sí deficitarios, y lo que propone es aportar fertilizantes nitrogenados que alimenten los suelos. Podemos entender las «malas hierbas» como organismos que roban nutrientes a los cultivos, o bien como especies invitadas que aportan minerales como el hierro, el calcio o el cinc.

M. N.: Partes de un análisis profundo, en este caso sobre cómo transformamos la naturaleza para extraer un beneficio de ella, sobre su comodificación; pero la forma en que presentas esta investigación impone cierta distancia.

M. LL.: En mi caso, la forma y el discurso no aparecen nunca al mismo tiempo. No son elementos sincrónicos o lineales. Las piezas surgen de la observación del huerto familiar. Para mí es interesante identificar una estética allí donde la gente que lo trabaja ve una funcionalidad. Es un proceso de descubrimiento, de revelar potencialidades. Por ejemplo, un hierro que se está curvando, con un plástico encima que termina funcionando como invernadero. Si lo analizas desde la posición de quien lo ha hecho, hay una urgencia. También hay una necesidad de liberarse del proyecto. Si existe una intuición, intento recorrerla, construir una arquitectura que me permita entender qué emoción hay detrás. La intuición por la intuición me lleva a un terreno que me resulta aburrido; me interesa cuando la emoción se infiltra en el intelecto.

M. N.: ¿Cómo identificas esa estética de la urgencia de la que hablabas antes?

M. LL.: Cuando gestionas una pequeña explotación terminas acumulando materiales diversos, como tiestos, tubos, cuezas, sustratos desnutridos... Todos acaban por superponerse, pero de un modo muy inesperado. Lo que me interesa es destruir la genealogía de los materiales, y a partir de estos encuentros es cuando puedes poner en marcha una investigación; en mi caso, esta investigación se centra en una pregunta muy concreta: ¿cómo se produce un huerto, con qué herramientas y materiales en un marco donde la explotación es básicamente industrial?

M. N.: También reivindicas una producción ligada a lo cotidiano, casero.

M. LL.: Desgraciadamente, siempre que he tenido la oportunidad de realizar un proyecto aquí ha sido mientras estaba fuera. Ahora he trabajado desde aquí y he querido condensar una dispersión de lenguajes que he ido heredando. Todo ello termina en una problemática común, que trata de definir la posición desde la que construimos el conocimiento y cómo nos servimos de ciertas tecnologías para hacerlo posible. La paradoja radica en las tecnologías que nos marcan cómo y cuándo pensar; un ejemplo pueden ser los agroquímicos convencionales, que te obligan a seguir una serie de pautas para su uso correcto. Un extracto de plantas casero funciona de modo completamente distinto. Lo debes mover de un modo determinado; según tu disposición anímica, toma una forma u otra. Cuando simplificamos los procesos de producción, estandarizando normas y rituales, estamos transfiriendo una carga de conciencia contingente y a la vez compartida. La agencia de un astro como la Luna o Saturno se reduce a un simple protocolo.

M. N.: Evitas hablar en términos de sostenibilidad o reaprovechamiento.

M. LL.: Me interesa más hablar de organicidad, como en el tema del humus, que es la materia prima que se genera a partir del compuesto, el lugar donde se vierte todo. La capa más superficial es allí donde ves las pieles de naranja, las cáscaras de los huevos y los mejillones, o elementos plásticos como las tapas de yogur, que se han vertido allí por error. A medida que vas excavando, ves cómo la materia se conforma, se unifica. Me interesa esa estratificación, la relación entre sedimentos y temporalidades que continuamente se están superponiendo y mezclando. Esa dinámica es lo que me parece más interesante del huerto: la movilidad de un elemento que antes estaba en tu plato, después se ha descompuesto y finalmente lo tendrás en los huesos, porque lo habrás calcificado a partir de los alimentos; es un flujo constante.

M. N.: Una de las piezas que presentas es un jersey que haces funcionar como plantel de bardana. ¿Cómo llegas a esa planta?

M. LL.: Llego a ella a través de la tecnología del velcro, que se inventó a partir de una observación: siempre que George de Mestral paseaba por el campo con su perro, el pelaje del animal quedaba lleno de esa planta. Por lo tanto, el diseño del velcro parte de un proceso biomimético. Pero también en el pueblo de Farrera, durante la residencia, tuve un encuentro con un ambientólogo a quien expliqué el tema de los extractos de plantas; con él conocí de un modo más profundo la planta. En una zona concreta del pueblo crecía muchísima, así que poco a poco fui recolectando semillas secas. Son unas semillas que tienen unos pistilos en forma de ganchos. Es una planta detestada, que se dispersa con mucha facilidad; de hecho, la encontramos por todo el mundo. Crece cerca de las carreteras, entre terrenos y, en definitiva, en esos lugares donde hay actividad humana pero no explotación del suelo. Podemos decir que los lugares donde no hay ni cultura ni naturaleza son los preferidos de la bardana. Y no solo esto, también crece en lugares donde se ha removido la tierra o se ha erosionado. Lo curioso es que, hablando con la propietaria de esos terrenos de Farrera, no conocía el motivo por el que había crecido tanta bardana; según ella, salió de repente, y el terreno parecía un poco empantanado. Al final descubrieron que bajo la alfombra de plantas había una alcantarilla del pueblo que había reventado.

M. N.: Volviendo a los cultivos, hay que recordar que existe mucha inconsciencia, y que esto genera estilos de producción híbridos, a medio camino entre lo que es sostenible y la aplicación de productos químicos que apuntan hacia una dirección radicalmente contraria.

M. LL.: No creo que alimentando la dicotomía entre natural igual a «bueno» y sintético igual a «malo» estemos favoreciendo necesariamente un discurso sostenible. Si percibimos el medio ambiente como un macroescenario compacto, un entorno similar a la idea de humus, donde todo tiende a integrarse y reequilibrarse, esta visión deja de tener sentido. La problemática surge cuando trazamos líneas de fuga, cuando medimos de un modo determinado; según tu disposición anímica, toma una forma u otra. Cuando simplificamos los procesos de producción, estandarizando normas y rituales, estamos transfiriendo una carga de conciencia de planos temporales acotados. Entonces vemos cómo esos procesos de integración global implican y comprometen distintos organismos, y favorecen a unos por delante de los otros, o, en

el mejor de los casos, propician nuevas alianzas. Ese flujo es una de las constantes de este proyecto, en el que la naturaleza se presenta en una multiplicidad de formas y procesos: fermentación líquida de hierbas, plantas vulcanizadas, curvas ornamentales forjadas, trazos neumáticos grabados en arcilla... Para acotar esta disparidad de procedimientos, podríamos hablar de ellos como dinámicas de adición, sustracción y síntesis: modelos productivos en los que la materia se entronca con el conocimiento y la conciencia.

Fruit Belt (2017)

Forjas de plantas, fertilizantes de plantas, manguera de pvc, depósitos IBC, manzanas, bolsas de atmósfera controlada, caramelo, agua, materia orgánica, arcilla y caucho
Instalación



Fruit Belt (2017). Martín Llavaneras. Vista de la exposición en el Espai 13 - Fundació Miró, Barcelona. Foto: Fundació Joan Miró y Martín Llavaneras.

El siguiente texto se publicó como hoja de sala en la exposición Fruit Belt en 2019, Espai 13 Fundació Joan Miró, Barcelona:

“Fruit Belt” es el término utilizado para referirse a regiones con un microclima ideal para la producción de frutas. Son entornos en los que se encuentran grandes extensiones de parcelas agrícolas, almacenes frigoríficos industriales y una red de pequeños caminos que conectan con las principales arterias de distribución. Son también el punto de partida de la investigación de Martín Llavaneras en esta propuesta, que observa el procesado de los alimentos y que se interroga sobre el ciclo vital de las materias primas. Fruit Belt incorpora el largo proceso de la producción de la fruta que encadena trasvases energéticos y procesos logísticos que terminan infiltrándose en nuestro organismo.

Tomando como referencia el proceso natural de respiración de las manzanas, el proyecto que presenta Martín Llavaneras se centra en una serie de técnicas “post-cosecha” utilizadas para su almacenamiento y transporte. Se trata de tecnologías desarrolladas para controlar el estado de maduración de las frutas y retrasar su oxidación. Estos procedimientos de estabilización artificial permiten que los frutos, ya lejos del árbol, entren en un estado de hibernación que alarga su vida durante meses. Esto es posible modificando el tipo de gases de la atmósfera que respira el fruto, incrementando, por un lado, los niveles de dióxido de carbono (CO₂) y disminuyendo, por otro, los de oxígeno (O₂). Esta técnica, además de proteger el fruto de posibles putrefacciones por contacto con hongos y bacterias, permite que la fruta se exporte a destinos más lejanos.

La exposición se articula por medio de dos piezas principales conectadas dentro de la sala. En primer lugar, nos encontramos con una construcción que atraviesa la sala transversalmente y que está recubierta con una lona plástica que sirve de aislamiento entre las condiciones atmosféricas habituales del Espai 13 y las del propio interior de la estructura. Dentro de esta, diversos dispositivos humectantes se activan periódicamente y conviven con una serie de objetos (soportes para plantas de hierro forjado, cajas de frutas y bolsas técnicas para el control artificial de atmósferas). A su alrededor, hay diseminados una serie de

sedimentos (arcilla, azúcar caramelizado y plástico) marcados por la presión de neumáticos.

La segunda pieza consiste en una serie de depósitos llenos de líquidos protectores utilizados para recubrir la piel de las manzanas. Esos líquidos recorren el espacio expositivo mediante mangueras, bombas de agua y temporizadores que se activan y desactivan periódicamente. En torno a estos dispositivos hay instalados unos recipientes de menor capacidad que contienen extractos de plantas fermentadas. Se trata de químicos vegetales empleados para estimular la diversidad de microorganismos y bacterias que habitan en los suelos hechos a base de “malas hierbas” que Llawaneras ha cultivado y fermentado.⁶²

⁶² Publicación editada en la colaboración entre Centre d'Art La Panera de Lleida y Sala d'Art Jove (2017). [Ver publicación digital aquí](#)

Fruit Belt (2019)

Hierro, aluminio, fructosa caramelizada, cerezas, hojas

Dimensiones variables

Pieza única



[Fruit Belt](#) (2019). Vista de la exposición “Sticky: like summer night”, en la galería House of Egorn Gallery, Berlín. Foto: cortesía de House of Egorn Gallery, Berlín.

Medicane (2019)

Malla de sombreo (70 % de luz), vallas soldadas, hormigón, bioplástico

3.500 cm x 1.900 cm

Pieza única



Medicane (2019). Vista de la exposición Medicane en la galería Bombón Projects, Barcelona. Foto: Martín Llavaneras.

El siguiente texto se publicó como hoja de sala en la exposición *Medicane* en 2019, y se leyó en el Simposio Internacional *Mutating Ecologies* el mismo año. Se trata de un texto ficcional construido con fragmentos, apropiaciones y transformaciones de textos de otros autores no citados en el texto:

“El sol ecuatorial perfora un manto de hojas anárquicas, y los rambutanes desbordan su néctar de fruto maduro”, escribe Kentia Howea. “Y qué itinerario tan formidable, la radiación solar, atravesando el universo, circulando por mi estómago tal átomos del naná naná.”⁶³

*Kentia es etnobotánica, trabaja para una multinacional dedicada a la exportación de plantas tropicales. Contacto con ella a raíz de su publicación *El valor nutricional de plantas ornamentales de interior*, y días más tarde nos reunimos en la sede central de su empresa. Llego a nuestro encuentro con algo de retraso, un “medicane” azotó anoche la región y el avión ha aterrizado fuera de horario. Una vez nos hemos saludado, me conduce hacia un ascensor acristalado con vistas al mar. Ya en su despacho nos acomodamos, y desde mi silla alcanzo a ver parte de la ciudad. Una gran extensión desértica se abre paso entre acequias y fértiles humedales. La panorámica contrasta con la frialdad propia de estos primeros instantes. Kentia recibe una llamada y, aprovechando el impás, capturo discretamente algunas imágenes: unos catálogos comerciales encima del escritorio, un par de ejemplares entre una pila de revistas especializadas y algunas muestras de especies exóticas. A partir de estas imágenes, transcribo el siguiente texto:*

*“[...] debido a su forma inusual y a sus hermosos colores brillantes, la *Strelitzia Reginae* no sólo es la favorita para los decoradores, sino también un símbolo popular del paraíso. Cuenta con una flor única que*

⁶³ El término “piña” se adoptó por su semejanza con el cono de una conífera; la palabra ananá es de origen guaraní del vocablo naná naná, que significa “perfume de los perfumes”. Ananá es una latinización que deriva de la anterior.

se asemeja a un ave de colores brillantes en vuelo [...] Es muy usada como planta de interior para decoración, especialmente en hoteles, restaurantes, oficinas, y domicilios particulares. Prospera mejor a temperaturas de 20-30 °C, con alta humedad y sombra.” [...] “Espolvorea una hormona de enraizamiento en los cortes abiertos. Comienza el programa de riego unos días después de establecer el corte. Proporciona un fertilizante de calidad en la primavera siguiente [...] El crecimiento cesa debajo de 10 °C y la helada la mata [...] Comienza a florecer al tercer año de plantada en condiciones ideales, y tarda un año más en madurar la fruta. Es raro que florezca en interiores. Se trasplanta por esqueje de una planta madura, o por acodo” [...].

Terminada su llamada, comenzamos a charlar. “Las plantas son esenciales para nuestra supervivencia”, comienza diciendo Kentia. “Nos proporcionan alimento, fibra, materiales de construcción, combustible y productos farmacéuticos”. Más adelante menciona un estudio científico que “ha demostrado que incluir plantas de interior en el lugar de trabajo no solo reduce la fatiga, sino también la cantidad de resfriados, tos y dolores de garganta que se transmiten en las oficinas”. Además, “se sabe que las plantas aumentan la atención y la concentración”. En mi mente palpita un ¡qué jodidos estamos...! poniendo a trabajar a las plantas para que fluya bien-bien el capital. En mi apartamento no hay planta que sobreviva, y eso que lucidez mental no me sobra, pienso. Después de conversar durante una hora, Kentia me invita a visitar los viveros de la empresa a pocos kilómetros de la ciudad. Allí nos adentramos en un laberinto de parcelas. Cercados e invernaderos forman un entramado caprichoso y un tanto caótico, quizá debido al paso del ciclón. Una brisa fina y húmeda sopla a través de las mallas que cuelgan de las parcelas. Recorremos los invernaderos entre semilleros de bulbos y rizomas, zonas de siembra e hileras de plantas que esperan ser cargadas en contenedores. Aquí y allá se acumula el follaje, trozos de hojas y plantas enteras partidas por la mitad. Entre el barro surgen unas etiquetas amarillo flúor; arrastradas hasta aquí por el agua y agolpadas unas con otras. En un esfuerzo por descifrar el texto, adivino nombres de especímenes, obliterados ahora por el orden que el ciclón tropical ha impuesto. Como el viento que dispersa siglos de taxonomía y objetividad, pasamos de un lugar a otro. Y mientras tanto, Kentia continúa explicándome: “Flores bracteadas, perfectas, y

más o menos zigomorfas. Los tépalos externos libres, más o menos iguales, lineares o escasamente lanceoladas. Los tépalos internos especializados: los laterales más o menos fusionados, los medios libres o connados sólo basalmente. Filamentos filiformes, anteras lineares y tetrasporangiadas. Cigomorfas, perfectas, solitarias. Se multiplica por semillas y rizomas. Luego, el labio del perigonio, erguido o patente al comienzo, se pliega sobre su nervio medio o vuelca hacia delante, cerrándose la entrada. Así, el fruto comienza a desarrollarse y el perigonio se desprende. Hojas grandes, correosas, brillantes, cordadas...”.

A nuestro alrededor se elevan mallas de sombreo anti-pájaros, anti-hierba y anti- insectos que cuelgan y se amontonan como alfombras en un bazar. Apostada en una caseta, una máquina expendedora de la que extraemos dos batidos. La charla continúa hasta derivar en mis “investigaciones” artísticas. Para mí, le digo, “hacer una obra es un proceso delirante, es como soldar en un plano físico el desfase que fluye en el cerebro, el cuerpo, el desayuno...” “Sustancias materiales circulando, fluctuando y descomponiéndose ante mis ojos, quiero hacer de la escultura algo performativo” y continuo... Siento que mis explicaciones hacen más indigesto este batido que ya ha empezado a darme retortijones. Pienso en el vómito: sustancias de procedencia dudosa, una pátina de información que engrasa conceptos, que ahora asocio a los estragos del “medicane”. Sabré, una vez de vuelta a casa, que así se llama a los ciclones tropicales formados en el mediterráneo. De esa conversación, de la sensación de contar demasiado me ha quedado un cóctel de frases... “ensamblajes consistentes... no como ese flujo de mercancías almacenadas en containers marítimos, que antes de llegar al destino, se pudren”. Filosofía pura. Una situación de tal belleza que es digna de unas líneas de Proust: “la araucaria gótica fue también a exornar aquellas rocas salvajes a la hora debida, como esas frágiles y vigorosas plantas que en la primavera salpican la nieve de las regiones polares”.

Pero ¿por qué todo este interés?, pregunta Kentia intrigada por mi visión de su mundo. Nunca es fácil hablar de arte a un desconocido, y mucho menos cuando tu trabajo consiste en sustraer y arrancar hojas de plantas que encuentro en hoteles, restaurantes, peluquerías... Le

cuento acerca de mis paseos crepusculares, de cómo llevo meses recorriendo bulevares y arquitecturas interiores con el único propósito de “acumular” hojas tropicales. Proviene de parques, de mi peluquero, de un Imbiss... Le enseño varias imágenes en el móvil y algunas coinciden con las especies que nos rodean, esas que en unas semanas surcarán el océano en buques de carga.

Me pregunta ahora por el libro que llevo encima. Se lo enseño y pienso: ¿Cómo explicarle que intento revertir la botánica? Mientras, el teléfono suena insistentemente... Desde el Fairchild Tropical Garden han hecho un pedido de palmeras de Venezuela, se ha perdido un cargamento de alocasias en Xishuangbanna. Se refleja en los cristales del Bahia Hotel... ..en la costa sudeste de California y en el puerto de Rotterdam...

Acaba la llamada y de una página cualquiera, Kentia lee: “llamar ‘Diverso’ a todo lo que hasta hoy fue extranjero, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, amoroso, sobrehumano, heroico, y aun así divino, todo lo que es Otro. El exotismo suele ser ‘tropical’. Cocoteros y cielos tórridos. Comenzar por la sensación de exotismo para apartar enérgicamente lo banal: el cocotero y el camello. Pasar al sabor delicado y degustarlo con embriaguez”.

Cycas Rumphly

7.3. Producción de Obra Vinculada al Bloque DEPURADORAS

Este apartado corresponde a las obras y los proyectos que he llevado a cabo en el marco de este bloque. El proceso de trabajo ha sido completamente inverso, ya que las obras fueron producidas con anterioridad al documento de tesis. Estas corresponden al periodo comprendido entre 2019 y 2023. A continuación, enumero varias obras y añado una ficha técnica de cada una de ellas, un breve texto descriptivo y la hoja de sala o apuntes escrita durante el desarrollo de la obra. Añado además un enlace digital en el que se puede visualizar más contenido visual de esas obras.



Figura 56

Turba Turbo (2019)
Arena, materia orgánica
Instalación



Turba Turbo (2020). Vista de la exposición en La Capella,
Barcelona (2020). Fotos: Roberto Ruiz.

El siguiente texto es un esbozo en palabras realizado durante la investigación y el proceso de producción de la instalación *Turba Turbo* (2019).

*Una escultura
de arena a orillas del mar*

*Figuración
que se deshace
Montón
de agua, salitre y sílice
de estructuras y organismos
Descompuestos
Aglutinados*

*Corales y selvas
reducidas
a la sobriedad del polvo
por el
PICOTEAR
obrero
del pez loro
TAMIZADAS
por su estómago mediano
que
DEFECA
Diamantitos de arrecife
a orillas del mar
se dispersan*

*peñascos y farallones
desfigurados
Rocas, sustratos
triturados
lavados*

*tamizados
Industrialmente
agregados
del mar
a orillas del mar*

Desfiguración

*oleaje DESDIBUJA
camiones que APLANAN
viento DESPLAZA
brazos que CAVAN*

*buques TRASLADAN
rio MACHACA
escultor MODELA
borrachos que APLASTAN*

VEO

*(en negativo)
Mi culo
de arena
Grabado*

*Hombros
Piernas
Brazos
Pies
Cuerpos
tumbados*

MARCHAMOS

y

QUEDAMOS

*reducidos a
negativos*

Moldes

huecos

se propagan y explanan

*Fracturas y cascarones
pulverizados*

se derrumban

a orillas del mar

Un vendedor

de cócteles

ENTIERRA

Una bolsa

de rafia

en la arena

SEÑALA

con

un cristal

Rodado

bebidas

en la bolsa

escondida

como

Una navaja

oculta

como la tortuga

oculta

sus huevos

*La toalla del turista
el cuerpo del turista
mi cuerpo turista*

encima

los huevos

receptáculos y caparazones que

expolian, expoliados son

degradan, degradados son

pervierten

pervertidos son

Amanece

Me alejo

más

y miro ya

con lentes

satélite

Litoral

Marroquí, indio, turco

Llanuras abisales

Grandes fracturas

Dorsales oceánicas

viajan

en barcos

que descargan

el puerto

de Barcelona

que amarra

Transatlánticos

Litoral

Marroquí, indio, turco

jamás verá nuestros culos desnudos en la arena

Pero nos servirá para construir

*Puentes
Edificios
Metal
Ordenadores
Carcasas
etc.*

Temporal

naïf y souvenir

Una escultura

de arena

A orillas del mar

Una ilusión temporal

que la noche y el alcohol

aplana

Y el escultor y el niño

a la mañana

Desde mi terraza

Miro al

convento y sus

gárgolas

estiran

sus cuellos

Una arquitectura

de arena

Una piedra

de arena

en el muro

Una muralla

que se deshace

de

estructuras y organismos

alineados

que sedimentan

en el muro

Con una paleta repara una masa de

*agua
salitre y
sílice*

*que se degrada
de
estructuras y organismos*

despedazados

Una piedra

en el muro

se descompone

deja

VER

los granos de la arquitectura

en el muro

forman un compacto pasajero

se descompone

Dentro de la arquitectura

DESPLAZO

durante un espacio de un tiempo

Unas cuantas toneladas

de arena

de pez loro, de litoral, de Sorigué

*A sand castle on the seashore
a mound of water, salts and silica
structures and organisms collapsing
bound together, compacted
corals or silicates, snails or feldspars
the particular reduced to the collectivity of the grain
of the clast, of the blasto
by the parrot fish hard at work, grazing away, sieved by its medium-
sized stomach, defecating tiny reef diamonds
Craggs and outcrops
tómbolos
isthmuses
peninsulas
spits
land bridges
deep rocks
dried
crushed
washed
and sifted
Aggregates from the sea a orillas del mar*

*Swell that blurs, trucks that flatten
Wind displaces, arms that dig
Ships transport, river pounds
Sculptor hums, drunkards who squash
Un cofre de plata a orillas del mar
una bodega con cervezas, ron y limones
materias primas enterradas, ocultas
como navajas
todavía por mariscar
the peddler like the tortoise
abandones his nest, se diluye en el mar
hundred cocktails de huevo y ron, carcajadas, cópulas, cuchicheos
salesman van, vienen
towels van, vienen
latas y cascarones
envases y caparazones
Es fa de dia quan la sal em desfà
les meves lentilles
ulls miops despullats, que canviaria per unes lents satèl·lit
els globus oculars entlairant-se, evaporant-se com ous de granota
Litoral escleròtic, transplat quirúrgic de còrnies Marroquí, Indi, Turc
Oftalmòlegs d'orient
Traçats de petroli com oli surant sobre liquid de berberechos
planes abissals
Mars assecats
plens de masanes
fractures
dorsals oceàniques
Mis lentillas incrustadas como lapas, barquitas de pescadores
Transatlánticos que amarran
mai més veurà els nostres culs nus aquesta sorra
ni ensumarà, silenciosa, les nostres llufes
Però la veurem en revistes internacionals feta flama*

*rascacels i filigranes
ordinadors quàntics
pelutxes gegants
i fosses comunes*

Cau (2019)
Arena, materia orgánica
Instalación



[Cau](#) (2021). Vista de la exposición en Pols, Valencia. Fotos: David Zarzoso.

El siguiente escrito es la hoja de sala publicada con motivo de la exposición CAU (2019)⁶⁴ en el espacio independiente Pols, Valencia.⁶⁵

EL CASTANY CAP PER BAIX

Veig el castany reflexat a la piscina, piscina que aquest hivern era un pou de rec
Penso en fractals quan miro les branques de l'arbre cap per baix reflexat a l'aigua
En quàntica mirant les ones que produeix una mosca ofegant-se
Canta un mixó i no sé quin nom té
La piscina serà un forat gelat a l'hivern, un pou d'algues, boira, i fulles podrides
Esperant el proper estiu.

HERBA SECA

Sóc l'herba seca,
que crema, que crema

Sóc el cargol sota el peu
que fa crec, que fa crec

Sóc la poma picada
que fa suc, que fa suc

Sóc la pell al reng
que sua, que sua.

⁶⁴ <https://artviewer.org/martin-llavaneras-at-pols/>

⁶⁵ <https://artviewer.org/martin-llavaneras-at-pols/>

CUA DE RATA

Cua de rata als mitjons plegats i nets dins de la caixonera

Cua de rata a la lengüeta del quets (bambes)

Cua de rata al radera de la samarreta

Cua de rata als cabells

Cua de rata a la cua dels gats, a les potes dels gossos i als bigotis de les guineus

Cua de rata verda, de la que llisca, i encara no enganxa

Cua de rata seca, de la que es desfà i es trenca la tija quan l'estires

Cua de rata pelets que piquen i que et fan llençar la roba

Delta (2021)

Arena, hierro, nidos, bioplástico, aluminio

Instalación



[Delta](#) (2021). Vista de la galería Intersticio, Barcelona. Imágenes: cortesía de la Galería Intersticio, Madrid.

El siguiente texto es una apropiación del comisario Álex Alonso Díaz del texto de *Medicane* escrito mediante la técnica del *patchwork* por el artista Martín Llavaneras, publicado y presentado en la galería Intersticio en el año 2021.

“Los reflejos de luz sobre esta zona encharcada se disponen como una flecha, como una escuadra, como una D. Las golondrinas cruzan de un lado a otro de la valla, después descienden y rozan el agua con sus torsos de plumas. Beben o no beben, se refrescan entre aguas fangosas. Y qué itinerario tan formidable, la radiación solar, atravesando el universo, circulando por mi estómago tal átomos del naná naná.”⁶⁶

Días más tarde camino hasta el extrarradio, dejo atrás las naves de Amazon, giro, cruzo, sigo y llego hasta una zona de escombros y barro, vuelvo a cruzar y más allá encuentro el humedal. Un “*medicane*”⁶⁷ azotó anoche la región y los aviones aterrizan ahora fuera de horario. Desde aquí alcanzo a ver parte de las pistas, la playa y la desembocadura. La arena no es arena ni tampoco barro, el agua se abre paso entre carreteras, marismas y juncos. El ritmo de los aviones contrasta con la quietud del lugar, las corrientes lentas y la sedimentación pausada. El tiempo parece dilatarse hasta ser amorfo.

Después de un rato, sigo caminando hacia el interior del delta. A pocos kilómetros de la ciudad, me adentro en un laberinto viscoso. Cercados y charcos forman un entramado caprichoso y caótico, quizá debido al paso del ciclón. Una brisa fina y húmeda sopla a través de las verjas.

Al fondo, una embarcación hace circular la arena que se posa en los banales de forma caprichosa. Y draga, y draga y draga. Recorro las marismas entre suelo y charcos, entre un sólido y líquido plagado de

⁶⁶ El término “*piña*” se adoptó por su semejanza con el cono de una conífera; la palabra *ananá* es de origen guaraní, del vocablo *naná naná*, que significa «perfume de los perfumes». *Ananá* es una latinización que deriva de la anterior.

⁶⁷ Un *medicane* (de las palabras en inglés *Mediterranean hurricane*) es un fenómeno meteorológico similar a un ciclón tropical que se da con escasa frecuencia en el mar Mediterráneo.

bulbos y rizomas. La fertilidad es caótica y contrasta con el orden de las mercancías y personas que la rodean; esperando ser cargadas, desplazadas y reubicadas en posiciones nuevas. Aquí y allá se acumula el follaje, entre el agua dulce y el salitre aparecen especies raras. Del barro surgen unas etiquetas amarillas; arrastradas hasta aquí por el agua y agolpadas unas contra otras. Como el viento que dispersa siglos de taxonomía y objetividad, pasamos de un lugar a otro.

A mi alrededor se extiende un territorio blando como un nido. Este lugar permanece en una descomposición que se mantiene impasible ante mis ojos. Y continúo... De esa observación, de la sensación de deshacerme en un suelo indefinido, me ha quedado un cóctel de frases... “material inconsistente... no como ese flujo de mercancías almacenadas en naves de aeropuerto, que antes de llegar a destino, se pudren.” Hablan mis paseos crepusculares y llegan hasta un punto donde se abre el flujo; donde las cosas flotan y el caudal se expande hasta que el significado se diluye en el cambio de escala.

Tubos (2023)

Materiales varios decantados

3000 cm x 20 cm (diámetro)



*Tubos (2023). Vista de la exposición Pastora Forey 2 en Artiatx, Bilbao.
Imágenes: Ander Sagastiberri.*

Escarpe (2021)
Resina epoxi,
71 cm x 53 cm x 4 cm
Pieza única



[Escarpe](#) (2023). Detalle de la exposición *Escarpe*, galería Belmonte, Madrid. Imágenes: cortesía de la Galería Belmonte y Martín Llavaneras.

El siguiente escrito es una entrevista de Josep Barnadas a Martín Llavaneras publicada en Emergent⁶⁸ en 2022, en la que se abordan proyectos que hacen referencia tanto a los bloques sobrecapas como a acequias y depuradoras:

J. What are you currently working on?

M. I am working on a solo exhibition that will open in February at Centro Centro, Madrid. This will be a continuation of my recent exhibition 'Delta' at Intersticio last summer, for which I presented an installation of a sand castle with bird nests attached to one of the columns of the gallery space. At Centro Centro, I will have a new body of work made with the technique of chromatography. Using different sands I collected from Barcelona's port, I mixed these with food colorings processed in Mercabarna before applying it onto the surface of a paper. The solution classifies each material depending on its physical composition and arranges them into different layers, creating a pictorial image of a gradient. This process creates a micro image of a *Delta*, as a space that is constantly distributing and retributing materials. I am interested in how these images activate a pictorial perception from a 1:1 scale position in relation to its surroundings. In other words, how the physical arrangement of sediment displaced by a flow presents the logistic activities in a territory.

J. 'Delta' was the title of your recent solo exhibition at Intersticio gallery in Madrid, which also alludes to an area of land where a river has split into several smaller rivers before entering the sea. Could you talk about this idea and how you developed it for your show?

M. A Delta is an area of land where a river disposes of carried sediments and the sea engulfs the water, in a tension between two marshes. However, the sea also brings boats in, and there is a logistic system of ports and airports, which resemble the idea of birds carrying materials from one site to another. I was drawn to the geography of a delta,

⁶⁸ <https://www.emergentmag.com/interviews/martin-llavaneras>

understanding it as a cognitive space where the same ideas of capitalism of manufacturing and distributing materials or information take place. The installation of a sand castle with nests in one of the columns of the gallery space reflected the airport's subtraction of bird nests. Therefore, the circulation of materials in the land area of a delta reflects the imprint of our movements on and relationship with the environment from a capitalist perspective.

J. Your works resemble traces of the abandonment from nature and imprints of a workforce of man. The first time I saw your work was in your solo exhibition 'Fruit Belt' in 2017 at Espai 13, Fundació Miró, Barcelona, where you made an installation of a microclimate which, through an irrigation system, controlled the breath of apples by manipulating their natural process of degradation. You work with elements that are directly linked to rural life. Why are you attracted to nature, and what continually raises more questions for you to keep investigating?

M. When I started working on 'Fruit Belt', I had just moved back to my parents' house in Horta de Lleida from Berlin. I was working at my family's orchard everyday and there were a lot of elements in nature that shaped the installation I made at Fundació Miró. Being a creator is very different to being immersed in the processes that are already taking place in nature. By understanding these processes, we enter into a much more global and systemic consciousness that goes beyond the gaze. I try to see my work from this prism. On the contrary, Land art artists would take a site from nature and codify it, but the act of mobilizing a machine through a land to produce a work is already generating footprints, therefore, a register. I'm not interested in creating a representation of something since we are constantly leaving footprints and producing images that underpin all these processes to adapt the world to our own interests.

J. Could you talk a bit more about your creative process for 'Fruit Belt' at Espai 13?

M. At the time I had that show I was trying to understand the new materialisms inside a system of cognitive information mediated by

devices that make the whole flow of information possible. It made sense to link that to the agricultural activity of food production, focusing on the idea of sugar, as a logistical procedure related to the artificial manipulation of food aging, as well as with some of the residues these processes create. My whole family is involved in food production and distribution logistics, and we have always talked about the harvest, the market flows, and the post-harvesting from producers to engineers' perspectives.

J. How did these ideas unfold on the projects you did afterwards?

M. All the works have a circulation from one another. For the show at Fundació Miró, everything was about the processes of goods production and the whole network of logistics and its impact on production. For the show at 'La Capella', 2019, I made an installation of castles of sand which I integrated in the architecture of the space. It was a project that explored the circulation of sand as something disfigured and latent, because it is a material that isn't either what it was, nor what it will become. I wanted to claim the figurative potential of the sand at a time of transition before it would become pavement or glass. I always find figuration through the use of materials I select and sandcastles talk about a lived experience of making and undoing, activating a perception about the temporary nature of the images and the environment itself.

J. The materials and its cultural connotations define the work as well as the discourse that you evoke. Could you talk about your personal interest that led you to work on the idea of 'Delta'?

M. 'Delta' was the result of my previous projects that I conceived from a certain topographical awareness. I had previously made a fruit production field irrigated by canals, and a canyon flooded by a hydraulic dam afterwards. I would say that the dynamism of water has taken the central motive in my work, as a kind of snake biting its own tail where materials enter and leave, are distilled, and amalgamated. These dynamics make the flow of water possible, which I find fascinating for its continuous physical flow of information.

J. What interests you about installation?

M. I find interest in adapting an architecture to a context, and how this adaptation is something fluid. Sculpture is a practice of flows in constant displacement and contradiction. There is always a tension between ideas and facts, and you decide when you want to lie or let yourself go. We can make sense wherever we look, but there is a moment when you have to question yourself whether you want to find everything you are researching, or whether you want to hack an idea and do things you can't control. Sculpture and installation have the potential of not knowing what the configuration of materials will generate. The medium has a lot to do with morphogenesis, about how a form develops and, during that process, giving it all sense. But is there a prior meaning? I reckon configuration acquires meaning at the same time as it acquires form through the influence of experience.

J. You select parts of nature because you find an aesthetic interest in them. Could you talk about how you create the reliefs of the plates made of thermoplastic, as well as the bird nests?

M. The plates appeal to cyclones of gales where leaves fall off the ground and are piled together. I use relocated leaves I collect from different parts of the city to create a relief onto a thermoplastic plate through heat. During the process of collecting these leaves, I cycle around the city where I perceive different vegetable patterns in offices, gardens, houses, or restaurants, that might then influence the composition of the leaves in the studio. Each movement leads to another, which makes the whole process build an area of investigation. The same happened with the bird nests for 'Delta'; I ended up working with bird nests after my aunt came to my studio and thought that a sand sculpture looked like a heron's nest. I then asked her to bring me any abandoned nests that she would find by her fruit trees, which led me to develop the idea for the show.

J. What would you say is your main motivation that keeps you investigating?

M. What draws my attention is on how to dissolve the artistic consciousness inside the dynamics that happen in a context. The difference between a stone and a work of art is purely contextual; we are

constantly willing to subject reality to an analysis, from the self as a subject who is able to generate the right situation to create the representation of the current state of affairs. I make works to understand the processes that take place on a global scale and that the art system follows. I make works to be infiltrated in a flow that is producing sculptures, in order to understand the elements that measure my reality through moving materials from one place to another.

J. Do you think the viewer of your works has to be conceptually aware of your codes?

M. We are talking about a hyper-coded work at a very specific time, which requires specific readings, but at the same time I can't talk about the materiality of the world without realizing that I am imposing a discourse on a material system. This is the problem I find with many artistic practices, which always have to justify their materiality through a speech. I am doing it now, and there is a field where viewers need to contextualize my work, but once they know the codes, everything is open. I do not believe in a closed field body of work and I prefer to be immersed in the process of making, which constantly raises doubts.

J. Why are you interested in castles?

M. Maybe instead of castles, I am interested in towers. The region I am from, historically has always been on the fringe between two territories. There is a linguistic and territorial degradation, which I find very interesting as a space for dissemination. In the middle ages, it was an area that delimited the Arab conquest through a configuration of towers. The contemporary version of these towers/castles are industrial factories, with chimneys expelling smoke and steam, as centers that control the movement of raw materials and workers in the region. I am interested in the vertical shape of a tower, as something that can be built as a common project. Otherwise, we are left alone, arranging images without a conversation.

