





Trabajo fin de Master
Marph-10, noviembre 10
Marta Fdz-Valderrama Aparicio
Tutor: José Ramón Moreno Pérez





Las estancias disponibles
....un modo de atención al Patrimonio



1 Modo de atención al Patrimonio

Introducción.

- 1.1 Antecedentes p 15
- 1.2 Objetivos y metodología p 19
- 1.3 Qué se quiere decir p 25

2 Fotografía y fotografías

- 2.1 Por qué se opta por la fotografía p 29
- 2.2 Qué tipo de fotografía se han buscado p 35

3 Dispositivo

- 3.1 Introducción: por qué un dispositivo, p 39
- 3.2 Qué hacemos al practicar esta disciplina. p 43
- 3.3 Sobre los textos en el Dispositivo p 45
- 3.3 Dispositivo p 49

4 Proceso

- 4.1 De donde venimos p 139
- 4.2 Experiencia docente p 157

5Están disponibles.....

Posibilidad de continuidad del documento p 161

6 Bibliografía p 169



1 Modo de atención

Introducción

Nuestra investigación parte de un documento fotográfico, en el que se plantea un determinado modo de atención hacia el contenido de la imagen, como paso previo a un modo de mirar (1) el Patrimonio.

Durante algunos años nos hemos acercado al mismo desde una imagen y a través de esta, desde un archivo temporal. Distintas escenas seleccionadas del mismo, fruto de este acercamiento, tratan de hilar un tejido, sobre el que ir superponiendo otras experiencias tanto de imagen, si seguimos trabajando en ellas, como de proyecto, si pasamos a trabajar en lo que se nos puede proponer.

El acercamiento que proponemos al Patrimonio, parte de aceptar las singularidades como punto de partida, para valorar un modo de mirarlo que pueda ser culturalmente compartido a partir de participar en su propuesta, lo personal, lo individual y lo social se entrelazan, como proceder capaz de superar una visión estereotipada del mismo.

Este documento fotográfico se ha ido elaborando a lo largo del tiempo de investigación al plantearnos su alcance, sus intenciones y su utilidad para el objetivo que habíamos fijado.

El documento, que recoge los resultados últimos de ese proceso, está estructurado en cuatro partes.

Una dedicada a su utilidad con respecto a lo patrimonial, (objetivos y qué se quiere decir), una segunda a la fotografía, en la que nos preguntamos el por qué la fotografía, por qué ciertas fotografías y sobre la necesidad del dispositivo como manera de evidenciarlo.

Una tercera, sobre el dispositivo en sí y finalmente y no por orden de aparición una cuarta, dedicada al proceso de investigación y como corolario a algunas experiencias realizadas en su entorno y abriendo la posibilidad, como conclusión de continuidad del documento.

NOTA El trabajo ha partido del análisis de una imagen sobre la que se ha estado trabajando intuitivamente y en distintas experiencias docentes (1). A raíz de esta imagen se elaboraron una serie de mapas de trabajo a una escala determinada. Pero ha sido en este proceso del trabajo de investigación, donde se hizo necesario retroceder, partir de un análisis exhaustivo del origen, ampliar la escala para proponer el modo de atención al que nos referimos.



El trabajo de investigación trabaja por tanto en dos aspectos fundamentales:

- Un modo de atención como paso previo a la mirada, para un posible aprendizaje de una visibilidad patrimonial, que nos proponga descubrir esas latencias implícitas en algunas imágenes como una forma de trabajar con tiempos simultáneos (2)
Esta forma de entender el tiempo, que está presente en algunas arquitecturas, se expondrán en el apartado "están disponibles" a modo de conclusión, pero con la intención de que supongan una posible continuación del trabajo.
- El uso de la fotografía, que ha supuesto la herramienta básica para esta investigación en el Patrimonio

(1) Eulalia Bosch, El placer de mirar. El museo del visitante. Actar, Barcelona 1998

(2) "Una forma de trabajar con tiempos simultáneos que nos lleve a preguntarnos: ¿Cual es el proyecto original: el castillo, Scarpa o Eisenman?" "Peter Eisenmann, I Giardino dei passi perduti". Ed Marsilia, Catálogo de la muestra del mismo nombre



1.1 Antecedentes.

Estado de la cuestión sobre la metodología empleada

Recientemente ha emergido en el panorama de publicaciones en castellano sobre la historia y la historiografía del arte, un autor que no por menos conocido, carecía de una bibliografía básica traducida al español. Ese autor es Aby Warburg.

Sintéticamente, Warburg viene a presentar un modo de investigación en la cultura occidental que fija en la imagen, el procedimiento y la metodología para una iniciación del significado y el alcance de la historia. Ha sido Didi-Hubermann, quien mejor ha sabido comprender en los últimos tiempos, las aportaciones materiales y cognoscitivas de ese autor, articulando el debate contemporáneo sobre cuestiones con las aportaciones de Warburg. (1)

En nuestro proyecto de investigación iniciado personalmente como una intuición acerca de la significación del Patrimonio, a través del protagonismo de la imagen técnica, ha supuesto, esta emergencia del trabajo de Warburg, el enganche del mismo a una tradición de estudios culturales, que atraviesa buena parte del siglo XX. Es un punto de "no retorno", a partir del cual la investigación se quiere posicionar como una prolongación de esa fructífera línea de trabajo.

NOTA Como lecturas fundamentales en este ejercicio y no menos importantes, destacamos una publicación de Villem Flusser así como varias de John Berger.

Las lecturas de ambos, han sido determinantes en dos aspectos. En el caso de Flusser (2), y dado que nos hemos acercado a este ejercicio desde la intuición, ayudándonos a comprender el significado del modo de hacer fotográfico, descubriéndonos el término de "magia", refiriéndose a la fotografía, en cuanto que define como carácter fundamental el tiempo de la misma, la posibilidad de la interrupción en la linealidad del tiempo y a la definición, uso y creación como producto cultural necesario de imágenes técnicas.

En el caso de Berger (3), con ejercicios, en algunas de sus publicaciones, donde antepone la imagen al texto como medio considerado por él, más auténtico para reconocer la realidad.

Así mismo, existen algunas experiencias complementarias en el campo de la fotografía. Nos referimos a las series de Bleda y Rosa (María Bleda y José María Rosa), que nos transmiten por medio de este sistema, una manera de entender el tiempo, de una manera similar a lo que queremos mostrar con este proceso (4)



(1) Georges Didi Huberman, La imagen superviviente, Hª del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Abada

(2) Vilém Flusser, Una filosofía de la fotografía. Síntesis: Madrid 2000

(3) John Berger , Jean Mohr, Otra manera de contar . Mestizo, Febrero 1997
John Berger , "Modos de ver". Gustavo Gili. Barcelona 2000
John Berger , Sobre las propiedades del retrato fotográfico. Gustavo Gili

(4) Bleda y Rosa, Ediciones Universidad de Salamanca. CAAC, Consejería de Cultura.



1.2- Objetivos y metodología

Se trata de una exploración en un modo de hacer, o un modo de atención al patrimonio, para lanzar una mirada sobre el mismo, que no trata de desarrollar un discurso sobre Patrimonio, sino plantear un campo de investigación/acción sobre el mismo (1). Un proceso que construye un dispositivo, como metodología, que nos permita a partir de una pulsión, como así ha sido, ir desgranando todo el entramado cultural que se encontraba velado y proponer un campo de trabajo que permita darle continuidad al texto-imagen .

Con palabras de Elías Torres, que avanzan en un enfoque metodológico compartido:

"En definitiva, al reunir todo este material, lo que se pretendía era formar un cuerpo, ofrecer un nuevo modo de atención y un ámbito de observación que ponga en mano de los arquitectos un instrumental que ayude a proyectar con luz cenital. (-) es un conjunto de sugerencias y comentarios personales, sobre unas imágenes que por primera vez, se pueden observar agrupadas, a la espera de que abran nuevos caminos de investigación en el territorio de la luz..." (2)

Se diseña así un dispositivo, (3) donde se disponen una serie de imágenes unidas por un tema común, cuya manera de exponerse corresponde a un juego evidenciando el objetivo que se busca.

El origen de este dispositivo parte de una primera aproximación a la imagen utilizada como mecanismo aplicado a distintas experiencias docentes y que se expondrán al final del documento.

De igual manera, con este trabajo de investigación se pretende, ofrecer una matriz abierta donde situar una serie de reflexiones y unas líneas de trabajo, capaces de enunciar de forma suficientemente abierta como para ir construyéndose en un proceso posterior en el que permanencias y transformaciones se alternan. Diseñando estructuras de "resistencia" de lo patrimonial. Básicamente, la intención que las explicaciones de Didi-Huberman, atribuye al proyecto de Aby-Warburg.

Supone el límite entre la acción y el ejercicio conceptual. Se ofrece una serie de situaciones para poder darle continuidad

El hecho de utilizar la fotografía, tampoco es casual. La metodología utilizada, pretende ser una manera de no explicarlo todo, dejando campos de significación abiertos. Proponemos un trabajo de investigación como un texto, pero donde casi nada estuviera enunciado y así hacer de las ideas herramientas que no dejen marcas, que no



configuren el espacio (1). Dejar abierta la experiencia de la investigación y construirla, como quien se construye a sí mismo "olvidando todo código de habitación existente" (4), con los códigos propios, con los que mejor crea comunicar. En un campo en continua evolución, y con tantas disciplinas en acción, parece necesario comunicar con otros medios y con otras escalas capaces de enunciar, una manera no lineal de la comprensión del tiempo, para así enunciar la significación de las propuestas patrimoniales.

Trataremos de entender este trabajo como preliminar, e ir añadiendo otras escenas para así, ir construyendo una vía para el proyecto, o para trabajar además de con la luz, con el cielo, con la niebla, lo lóbrego, el alba, con densidades y con tiempos distintos, conformando un cordial equilibrio entre pasado y presente, entendiendo el tiempo como global, ya que de otra manera nos es difícil entender el proyecto patrimonial y desde donde nos gustaría proponer trabajar. Dos realidades que bailan juntas con un ritmo propio que los une con su propia música, en solitario sería muy distinto.

Pues para concluir también nosotros: "...recuerdo cuanto decía Leonardo sobre la necesidad de tener en cuenta la niebla, lo lóbrego, el alba, la baba, la lluvia, el clima ingrato, el calor y las nubes, los olores, el hedor y las fragancias, el polvo, la sombra y la transparencia, los espesores suaves y casi sudados, las evanescencias fugaces. Ahora, la arquitectura está preparada para captar tales valores." (5)



(1) "...La propuesta de Cage, consiste en no hacer un discurso sobre ideas sino producirlas (-) Hacer de las ideas herramientas que no dejen marcas, que no configuren el espacio. Se trata de usar las ideas de modo que no determinen aquello que se vive..." Carmen Pardo Salgado, John Cage un oído a la interperie. Escritos al Oído. John Cage. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. 1999. Murcia

(2) Elías Torres, Luz cenital. Publicaciones COAC, Noviembre 2004.

(3) "llamaré literalmente dispositivo, cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes...." Giorgio Agemben; Che cos'è un dispositivo?, Roma, Nottetempo, 2006.

(4) "Lo que yo denomino buscar una célula humana, es olvidar toda casa existente, todo código de habitación existente, todas las costumbres o tradición. Es estudiar con sangre fría las nuevas condiciones en las cuales nuestra existencia se desarrolla, es tener la osadía de analizar y saber sintetizar" Le Corbusier, Precisiones . Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo. Editorial Apóstrofe. Barcelona 1999

(5) Después de la llamada de atención de Bruno Zevi, en este artículo, es difícil entender de otra manera una relación creativa con el pasado.
Bruno Zevi, Después de 5000 años: la revolución, en rev. Lotus International, 104. Marzo 2000, pp. 52-55.



1.3- Qué se quiere decir

Con las fotografías utilizadas, tratamos de representar atmósferas, que tanto por el equilibrio de los elementos que la forman como de las intervenciones conscientes, espontáneas y circunstanciales de distintas personas que alteran el paisaje inicial, se caracterizan por su capacidad para hacer emerger, los elementos latentes de la situación fotografiada.

Estas fotografías tienen en común ese estado de latencia. Siendo de distinta naturaleza y localización, trascienden del lugar determinado y corresponden a un tipo de lugar, comparten cierta disponibilidad, posibilidad de continuidad en un modo de hacer. Estas imágenes ofrecen, como dice Didi-Huberman un estado de "conciencia contemplativa". Despiertan expectación sobre lo que puede ocurrir.

Se encuentran en una situación "de límite", en un equilibrio inestable, debido a la situación de latencia, donde queremos situar el modo de hacer del proyecto patrimonial que proponemos, volvemos a recordar el baile.

Para transmitir este estado, no se hace más que utilizar el dispositivo.

Trabajar en ese límite donde lo latente está presente

Este campo de posibilidades, puede ser el paso siguiente a ese proyecto inacabado que nos habla la UNESCO en su definición de Cultura

"...a través de ella (la cultura), el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones y crea obras que lo trascienden..." (1)

El Deposito de memoria de acontecimientos vividos acumulado en estos lugares (en estas fotografías), la experiencia del sitio, las intervenciones de una serie de personas, no necesariamente relacionadas entre sí, entran en juego en las posibilidades que nos ofrece la imagen

Nota, en el trabajo reciente de los artistas, Bleda y Rosa la emergencia del presente en el pasado supone su ejercicio conceptual en varias de sus series fotográficas, nosotros queremos con el dispositivo que proponemos dar otro paso y entender un modo de atención al Patrimonio por medio de posibles situaciones disponibles que ofrece este estado de latencia (2)

Se quiere proponer ese estado de "capa límite" en que se encuen-



tran las situaciones de las fotografías utilizadas como una cualidad, no es cuestión de "saber incorporar el pasado", sino de una manera de trabajar, donde aparecen esas realidades que bailan juntas, no se sabe quien es el presente o el pasado, porque todo es lo mismo. Volvemos al tiempo entendido como una experiencia global y abierta.

El equilibrio se rompe hacia otro equilibrio inestable después de cada experiencia vivida o acontecimiento ocurrido en el lugar...y así el proceso sigue siempre vivo y abierto.

Propongo un proyecto patrimonial que no trata de incorporar el pasado, pues como se ha dicho, se entiende el tiempo como un global. Sino de introducir ese punto de inestabilidad, o de alteración, donde las realidades se liberan, Está en trabajar esta capa límite, o "ese lugar que separa la superficie del jarrón del aire" (3).

Las situaciones fotografiadas son más o menos cotidianas y creemos que este modo de atención está presente. Estas escenas están formadas por la superposición de elementos que van creando una red....abierta.

Proponemos analizar estas imágenes desde esta superposición que constituye a cada una y sentir la alteración en el paisaje, debida a cada acción.

Se evidenciará observando el tiempo de cada intervención. Esta aparición no es casual y depende de la acción de una persona y de la conjugación de distintos tiempos.

"A veces las marcas tienen un significado, si alguien las sabe interpretar, las entiende. Pero muy a menudo tienes que pararte como desconocido...Me interesa ese trabajo de ir aceptando los resultados que van apareciendo."(4)

(1) Definición del término: Cultura, por la Unesco

(2) Bleda y Rosa, Ediciones Universidad de Salamanca. CAAC, Consejería de Cultura.

(2) John Berger

(3) "Poemas a mi muerte", Chantal Maillard. Madrid, La Palma. 1993

(4) Enric Miralles, conversación con Alejandro Zaera. El Croquis 1983-2000



2 Fotografía y fotografías

2.1 Por qué se opta por la fotografía

“ Pero con qué finalidad se hacen imágenes? ¿Con que finalidad se enfoca algo para tomarlo? Con la misma finalidad (con la misma intención) con la q se hace cualquier cosa: para convertir posibilidades en realidades concretas

La fotografía como enfoque de la vida (1)

“Queremos describir lo indescriptible: el texto instantáneo de la naturaleza. Hemos perdido el arte de describir la única realidad cuya estructura se presta a la representación poética: impulsos, propósitos, oscilaciones.” (2)

Podríamos tratar de justificar de mil maneras el uso de la fotografía, y gran parte del tiempo empleado en esta investigación ha estado en buscar una manera ortodoxa de explicar el porque se utiliza este medio. Una vez más, el medio, la fotografía es la que nos resuelve el dilema, y sería explicando porque se utiliza, a través de una serie. Nos referimos a la experiencia ante las reflexiones de una mujer anciana en un medio rural sobre su vida, en el capítulo ... si cada vez...de John Berger y Jean Mohr, (3). Pensamos que este capítulo explica mucho más de la vida de la mujer que cualquier experiencia leída o escuchada

“Estamos muy lejos de querer mistificar. Sin embargo, nos resulta imposible dar una clave verbal o una línea argumental a esta serie de fotografías. Hacerlo equivaldría a imponer un significado verbal único a la apariencia y de ese modo inhibir o negar su propio lenguaje. En sí mismas, las apariencias son ambiguas, con múltiples significados. Esta es la razón por lo que lo visual es asombroso y la memoria, basada en lo visual, es más libre que la razón.” (3)

Podríamos transcribirlo directamente, pues no encontramos mejor manera de describir el uso de la fotografía que esta serie y a partir de ahí construir nuestro propio discurso con nuestro dispositivo. En la lectura visual de este capítulo, también se están manejando otro modo de atención al tiempo, (4) difícilmente cuantificables de otra manera.

O simplemente podríamos argumentarlo con el título de otro capítulo, también de Berger: “el presente está solo”,

“Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismos el dominio de su soberanía. Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible, exista de



forma autónoma, aunque este ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible, no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella"(3)
"Explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeado por él. Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. Todas las tardes vemos ponerse el sol. Sabemos que la tierra gira alrededor de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión"(4)

¿Y por qué nosotros usamos la fotografía?

.....si cada vez.....

el objetivo del documento, ya se ha dicho, es un modo de atención ante el patrimonio que creemos que propone una línea de trabajo. Esta forma de exponerlo se realizará con imágenes expuestas según un criterio elegido y con un mínimo de palabras.

La imagen nos permite una interrupción en la linealidad del tiempo, es la "magia" de las imágenes, una manera "mágica" de trabajar.

Cuando hablamos de que lo que tomamos como modelo es una fotografía, y dado el carácter "mágico" de la misma, estamos hablando de otro contexto para entender el tiempo, esto es lo que queremos extrapolar en este modo de ver del proyecto patrimonial. Ahí se encuentra la filosofía que la fotografía. Esta es necesaria para elevar la práctica fotográfica a otra conciencia, que ofreciendo un modelo para explicar en este modo de ver que pretendemos.

"el gesto fotográfico, es el gesto de la "duda fenomenológica" en cuanto que intenta aproximarse a los fenómenos desde varias perspectivas". Quizás este acercamiento es más cercano a la situación de latencia que nos explica el Patrimonio, o la magia de la que nos habla Flusser. Porque estas fotos utilizadas, aparte de captar este momento nos abren otra dimensión proponiendo un campo de acción a través de lo fenomenológico.



(1) Vilém Flusser , Una filosofía de la fotografía. Síntesis, Madrid 2001

(2) Osip E Mandelstam, Entretiens sur Dante, introducción al capítulo: Si cada vez... Otra manera de contar John Berger, Jean Mohr

(3) John Berger , Jean Mohr, Ibidem 133

(4) Para entender otra descripción del tiempo, del mismo autor, ver: "doce tesis sobre la economía de los muertos" John Berger, Páginas de la herida. Alfaguara, Madrid 1995

(5) John Berger , "Modos de ver" . Gustavo Gili. Barcelona 2000

(6) Este espacio-tiempo del mundo de las imágenes no es otra cosa q el mundo de la magia, un mundo que dado, q todo se repite, la imagen ubicada en el espacio tiempo y con suma de dos intenciones, la del fotógrafo y la del contemplador, esta fuera de la linealidad de la historia en la que nada se repite y todo tiene causas y acarrea consecuencias. Por ejemplo en el mundo histórico el amanecer es la causa del canto del gallo, mientras que en el mágico el amanecer significa el canto del gallo y el canto del gallo significa el amanecer. El significado de las imágenes es mágico." Vilém Flusser , Una filosofía de la fotografía. Síntesis, Madrid 2001



2.2 Qué tipo de fotografía se han buscado

“El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo. Podría decirse que la fotografía está tan cerca de la música como de la pintura” (1)

Esta es la naturaleza de las fotos que hemos elegido y que hemos hecho

Partimos de una fotografía hecha aparentemente de manera inconsciente y que ha estado presente todo este tiempo en nuestro imaginario, sin saber verdaderamente por qué e ignorando que forma parte de toda una circunstancia cultural, muy ligada a la pulsión y nacida de un concepto por determinar, en ese momento.(2) A partir de aquí y tras pararnos a ver el por qué nos interesa, proponemos una serie que nos ayude a explicar este estado de latencia que consideramos tan cerca de la situación patrimonial. (3)

Sólo dos imágenes con las que jugamos en este punto de la investigación, han sido escogidas, desde este estado de la aparente intuición, las otras, la mayoría, han sido hechas por nosotros recientemente, una vez tenido claro este entramado cultural en el que estamos inmersos y esas latencias que queremos destacar como posibilidades del proyecto patrimonial.

“La fotografía no tiene un lenguaje propio, aísla, presenta y preserva un momento tomado de un continuo. El lenguaje en el que opera la fotografía es el lenguaje de los acontecimientos” (1) y el uso que le damos no es el recuerdo de lo ausente, como está muy presente en muchos autores, sino la presencia de esa latencia.

Estas fotografías encontradas, han llenado nuestra expectativa, intrínseca a la voluntad de mirar. “La cámara completa el semi lenguaje de las apariencias y articula un significado inequívoco. Cuando esto sucede, nos encontramos de repente como en casa en medio de las apariencias, igual que nos sentimos como en casa con nuestra lengua materna” (5)



(1) John Berger , Sobre las propiedades del retrato fotográfico. Gustavo Gili
Pensamos en las fotografías en cuanto obras de arte, en cuanto pruebas de un
verdad particular, en cuanto réplicas exactas (...). Cada fotografía es, en rea-
lidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una
visión total de la realidad. De ahí el papel crucial de la fotografía en la lucha
ideológica y de ahí la necesidad de que entendamos un arma que estamos
utilizando y que pueda ser utilizada contra nosotros"

(2) Nota: Esta imagen fue tomada en Pompeya, en Abril del 2000, durante la
realización del proyecto fin de Carrera en Roma, y como elemento clave del
proyecto que allí se gestó.

(3) "Así pues, la percepción como toda fuente de placer deviene un estímulo
para la comprensión inteligente del mundo. Nos conecta con el exterior
proponiéndonos ejemplos para ejercitar nuestra capacidad comparativa y así
consolidar lo que sabemos y, al mismo tiempo abrimos a formas perceptivas
nuevas. La contemplación de obras de arte constituye uno de los dominios
más sofisticados para avanzar por este camino" Eulalia Bosch, El placer de
mirar. El museo del visitante. Actar, Barcelona 1998

(4) John Berger , Sobre las propiedades del retrato fotográfico. Gustavo Gili

(5) John Berger, Jean Mohr, Otra manera de contar. . Mestizo, Febrero 1997



3-Dispositivo

3.1- Introducción. Por qué un dispositivo

"haber pensado el tiempo con un montaje de elementos heterogéneos" (1)

"La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de Historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo puro, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascos, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte" (2)

La pulsión ante la imagen de Pompeya, era una llamada de atención, que nos ha conducido a utilizar y analizar la fotografía como elemento clave en nuestra investigación. En el paso siguiente y tras detectar lo que podía encerrar ese primer avance, montamos este dispositivo, más o menos intuitivo y como parte de un proceso de trabajo, con otra serie de imágenes que comparten el estado de latencia, que antes describíamos.

Nosotros mismos en nuestro proceso de trabajo, y antes de plantear cual podría ser el formato de la investigación, hemos participado en el juego que propone.

Por qué un dispositivo

"esa incapacidad para contar la historia del Arte, como se contaría una serie ordenada de acontecimientos" (3)

"La obra de la cultura y por tanto de la acción patrimonial, no consiste tanto en la propia perpetuación, como en asegurar las condiciones de nuevas experimentaciones y cambios" (4)

Marc Augé- "El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres. Esta descripción puede aspirar a la objetividad o a la evocación poética, indirecta, metafórica. El poder de las palabras es necesario cuando quien ha visto se dirige a quienes no han visto. Para que las palabras tengan el poder de hacer ver, no es suficiente con que describan o traduzcan: es preciso, por el contrario que soliciten, que despierten la imaginación de los otros, que liberen en ellos el poder de crear, a su vez, un paisaje." (5)



- (1) Didi-Huberman. Ibidem p 437
- (2) Marc Augé, El tiempo en ruinas. Gedisa. Barcelona 2003
- (3) Didi-Huberman. Ibidem p 419
- (4) Zygmunt Bauman, La cultura como praxis La cultura como praxis. Paidós, Barcelona. (2002)
- (5) Marc Augé, Ibidem p 86



3.2 ¿Que es lo que hacemos al practicar esta disciplina?

Nos ayuda a explicar nuestro modo de mirar, intentamos hacer un pensamiento por imágenes y tras haber trabajado con ellas, concluimos que la magia de las imágenes de la que nos habla Flusser, supone la herramienta adecuada. Es un almacén visual.

Necesitamos un tiempo pausado, el dispositivo nos lo proporciona, capta nuestra atención de forma puntual, para multiplicarla. Es un sistema que nos ayuda a superponer tiempos.

Tenemos delante un atlas en el que poder ir introduciéndonos para darle continuidad en un proceso posterior, tanto a la imagen como a la palabra, y finalmente a lo que propone. Su propia naturaleza nos lleva a seguir construyendo.

“la lectura de estos manuscritos, resulta decepcionante, para quien busque en ellos un marco doctrinal claramente formulado; en estos textos, el autor (...) se entrega a una experiencia teórica, está hecha con repeticiones, con grandes pasajes en el vacío, silencios, intervalos...(1)

(1) Didi-Huberman. Ibidem p 422



3.3 Sobre los textos en el dispositivo

“lo que se intenta construir, seguirá siendo ineludiblemente fugaz, pasajero, transitorio, volátil...inacabado, por lo tanto, siempre volviendo a empezar” (1)

Una serie de textos breves, se introducirán en este atlas acompañando a la imagen, como si de evocaciones se tratara. Una manera de decir lo mismo, con la misma naturaleza que la se comparte con la imagen Así como Warburg cogía sus fotos en los distintos paneles, con pequeñas pinzas, así debe ser el escrito a la serie....

El texto determina el intervalo, el tiempo que queramos establecer entre una foto y otra, entre una página y otra establece la longitud del texto.

Si es demasiado largo, puede romper el global de la expresión fotográfica. Nuestro gesto reside además, en estas pequeñas intervenciones como si de haikus se tratara, invitando al espectador a abrir más esa matriz en continua evolución.

¿Cómo hace el q se enfrenta al texto? y no hablamos solo de trabajar con la palabra, sino de crear una estructura, un ritmo q responda al dispositivo

La simple duda de cómo introducir y trabajar el texto, forma ya parte del mismo

(1) Didi-Huberman. Ibidem p 423



3.4 Dispositivo

Imagen: una superficie con significado, cuyos elementos interactúan mágicamente

Información: combinación improbable de elementos

Juego: actividad que es un fin en sí

Magia: forma de existir correspondiente al eterno regreso de lo mismo

Memoria: almacén de información

Objeto: cosa que se nos opone, que nos "objeta"

Objeto cultural: objeto informado.

Posthistoria: reducción de los conceptos a representaciones

Programa: juego de combinación con elementos claros y distintos

Traducir: Cambiar de un código a otro, por tanto: cambiar de un universo a otro

Universo: 1) la totalidad de las combinaciones de un código; 2) la totalidad de los significados de un código

.....infinito, inabarcable (1)

(1) Flusser Ibidem p79



Dispositivo

Elección de las fotografías

No cualquier imagen nos vale, existe un límite muy sutil pero muy claro para detectar cuando en alguna de ellas, la situación de latencia ha dejado de estar presente. Esto ocurre en paralelo en el proyecto patrimonial, si no el dispositivo no tendría validez. El dispositivo quiere expresar esto y con estos ritmos, lo que estamos es evidenciándolo. El proyecto patrimonial es catalizado desde el dispositivo.

Utilizamos de esta manera las fotografías para hacer evidente, esa latencia. Permitimos así que sea posible seguir trabajando en el dispositivo, como medio de proyección del individuo-espectador sobre el objeto patrimonial.

"lo que se intenta construir, seguirá siendo ineludiblemente fugaz, pasajero, transitorio, volátil...inacabado, por lo tanto, siempre volviendo a empezar"

Este proceso se expone consecutivamente en las distintas imágenes.

(1)Ibidem Didi Huberman p 423



Pompeya, Italia





Abril de 1995





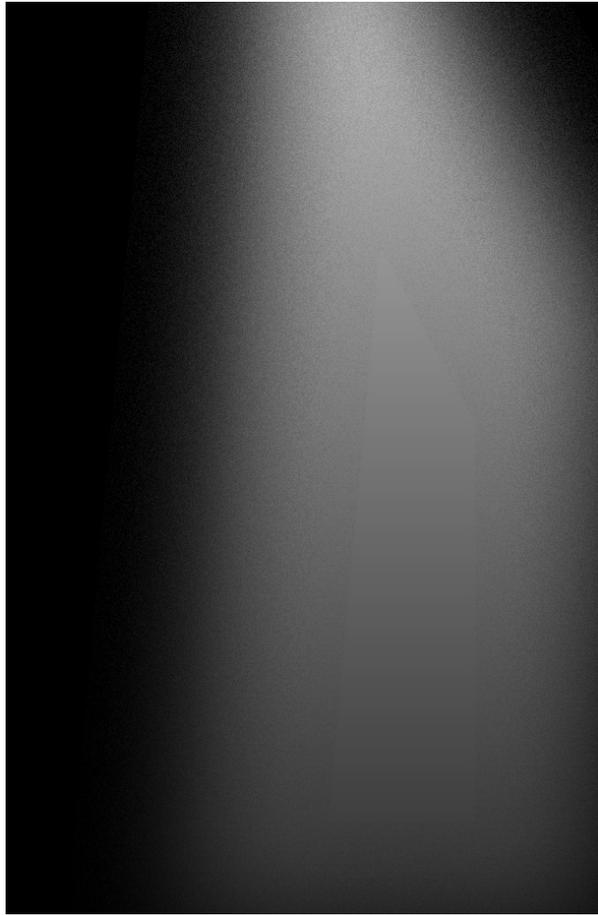
Siglo IV a.C.





Siglo IV a.C.





El origen







Eggum, Noruega

Imagen- Intervalos

Escogemos unas imágenes concretas y no otras, de distintos tiempos y de distintas localizaciones.

Excepto una de ellas, son todas tomadas en diferentes viajes. Han sido escogidas porque detectamos esa similitudes a las que hemos llamado latencias, las consideramos validas como modo de atención al Patrimonio, Jugamos con ellas

La latencia es consecuencia de actitudes personales en espacios y tiempos concretos que abstraemos y descontextualizamos en unos intervalos propuestos. Página a página. El tiempo de los intervalos depende de cada espectador.

Es la latencia inherente al patrimonio, al proceso inacabado vital desde el que sugerimos la esencia de esta libre evolución del hecho patrimonial.

El dispositivo evidencia y libera esta cualidad para que el espectador la desarrolle desde su conciencia distante, del momento y lugar que se tomo la imagen.



28 de agosto de 2010



27 de agosto de 2010



3 de julio de 2000



Último período glacial



Intervalos

Al igual que Warburg, coloca sus fotografías en un espacio elíptico, como modo de hacer presente su archivo visual, nosotros, descomponemos la foto y espaciamos temporalmente sus acontecimientos, entendiendo cada intervención personal, en cada página y sobre un fondo blanco, en el que las imágenes se expanden. Todo se abre hacia el lugar que cada espectador desee, abriéndose así su propio camino como parte creadora del hecho patrimonial. Para luego contrastar la imagen definitiva con otra manera de entender el tiempo, evidenciándolo utilizando para ello un fondo negro.

En el fondo negro, todo converge, todo se une desde la mirada del espectador. Es una ventana, una concentración de acciones que aúna diferentes realidades en una misma dimensión, la del Patrimonio global e inacabado.

"La unidad cromática pone en escena todas las heterogeneidades posibles" no estamos viendo una secuencia de elementos de los que se compone la foto sino el otro producto, donde aparece el tiempo del baile y el tiempo de la imagen el diálogo entre las dos, se hace patente.

El dispositivo es una manera de expresar, un contenido no presente físicamente experimentando, algo, que trasciende de la imagen del hecho patrimonial hacia el espectador, convirtiéndolo en catalizador de las latencias expuestas.

(1)Ibidem Didi Huberman p 413



Turtagro, Noruega

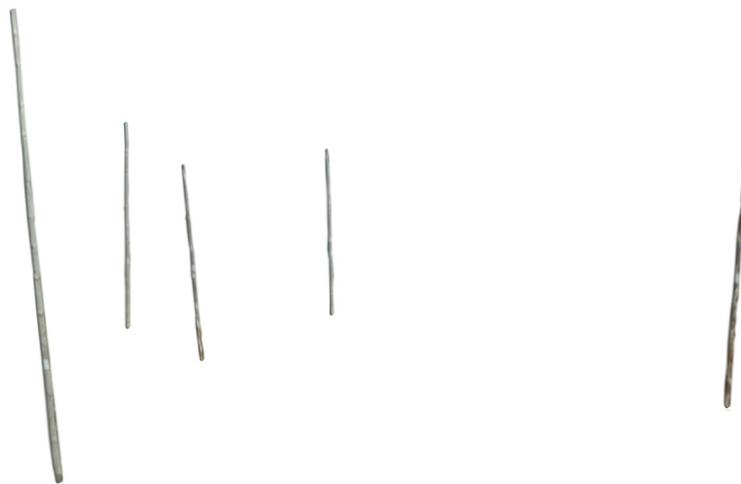


3 de agosto de 2003





29 de julio de 1973





Agosto de 1970





Era Mesozoica







Intervalos

La pausa entre una imagen y otra, la propone los intervalos: "como red de bisagras figuradas que organizan el sistema entero de la representación"(1)

Sin intervalo, no aparecen los objetos.

El intervalo es el tiempo que el espectador emplea en pasar la siguiente hoja. Se estirará más o menos reduciendo el tiempo, haciendo que la obra suene distinto en cada espectador...como si de un acordeón se tratara. Es el tiempo de tomar conciencia o conciencias, ya que a diferentes espectadores este estímulo lo llevará a diferentes lugares.

Al mostrar así las imágenes trascendemos de su propio significado, quizás la contemporaneidad está en esta manera de enseñar las cosas.

El sistema, no trata de reducir la complejidad sino de mostrarla, exponerla, desplegarla, lo que supone: construirla. (2), desde la sencillez de la evocación y la descontextualización, para en un siguiente paso entenderla como un fotograma más que como una realidad autónoma (3)

(1)Ibidem Didi Huberman p 452

(2)Ibidem Didi Huberman p 448

(3)Giorgio Agemben. P-A Michaud 1999, pp 45-42



Piazza Armerina, Sicilia





25 de junio de 2010





Primavera de 1995





285 d.C.





Era Cenozoica





Lago Lemán, Suiza



Fecha de la imagen

los elementos seleccionados, no son más que distintas acciones, van apareciendo de una manera cronológica. Datar el momento en que aparece cada acontecimiento no hace más que situarlo temporalmente y mostrarlo como una realidad viva, ese es el tiempo de la imagen

Podemos definir nuestras imágenes, como auténticos paisajes naturales, que deben todos algo, a las diversas acciones del hombre.

“Esta presencia de la mirada, que produce el paisaje, presupone otras presencias, otros testigos, otros autores”, desde las intervenciones en el lugar evidenciadas en el dispositivo, hasta la construcción del intervalo por el espectador-constructor (1)

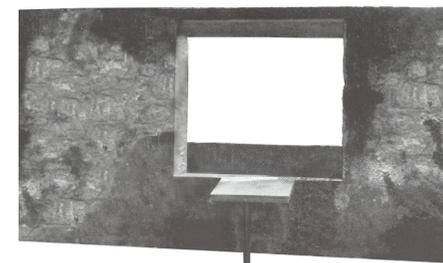
(1)Ibidem Marc Augé p 85



15 de agosto de 1989



Verano de 1989



Primavera de 1923



Último período glacial



Posibilidades del dispositivo

“no se trataba solamente de recapitular una obra, sino de desplegarla en todos los sentidos con el fin de descubrir sus posibilidades aún desapercibidas”(1) sus posibilidades están en un posible aprendizaje de la visibilidad patrimonial, mediante el modo de atención previo a la mirada que proponemos.

La coherencia (dinámica) de nuestro gesto reside en hacer desaparecer momentáneamente los objetos, en ser conscientes de la realidad de cada uno, descontextualizando para contextualizar

Lo que tenemos delante, trasciende sobre la forma de lo que se está haciendo y hace trascender al espectador de una realidad hacia otra, donde participa activamente. Pasa de ser espectador a ser constructor, tomando conciencia de la acción en un tiempo y lugar concreto,

Para darle valor y actualizarla de la mano del espectador, trascienden ambos de la realidad establecida hacia una nueva que se va construyendo. La experiencia del espectador hace que el dispositivo cobre sentido.

(1)Ibidem Didi Huberman p 416



Lofoten, Noruega



26 de agosto de 2010





13 de julio de 2000

|
|
|
|
|



25 de mayo de 1960





Último período glacial







Ladakh, India



Naturaleza del dispositivo. Carácter de la fotografía.

Lo que estamos haciendo no es un álbum. Un álbum, son imágenes, "metidas en cajas", "privadas por tanto de sus propias capacidades de metamorfosis y de sobre determinación". La naturaleza de la imagen es otra "cuanto más se mira, más densas e intrincadas parecen las relaciones. Las imágenes parecen salir, al mismo tiempo en direcciones diversas, parecen, en ocasiones explotar como fuegos artificiales. Incluso los "paquetes de imágenes" saturados poseen ese carácter de cohetes lisos para explotar. Se hace patente, entonces, que el atlas Mnemosyne, más que ilustrar una interpretación preexistente sobre la transmisión de imágenes, ofrece una matriz visual para desmultiplicar sus órdenes posibles de interpretación" (1)

"esto era par Warburg el atlas Mnemosyne: un modo de tener a mano, toda una multiplicidad de imágenes, una herramienta práctica para saltar fácilmente de una a otra" (2)

El fin es entender la simultaneidad de tiempos, el medio, la alteración que se produce ante cada acción, el resultado, la grata convivencia, que es el proyecto patrimonial,, como si de un baile se tratara Este sistema, nos hace percibir mejor otras relaciones entre las cosas que las cosas mismas, por ese motivo también, no se le pone música al baile...

(1)Ibidem Didi Huberman p 420

(2)Ibidem Didi Huberman p 426



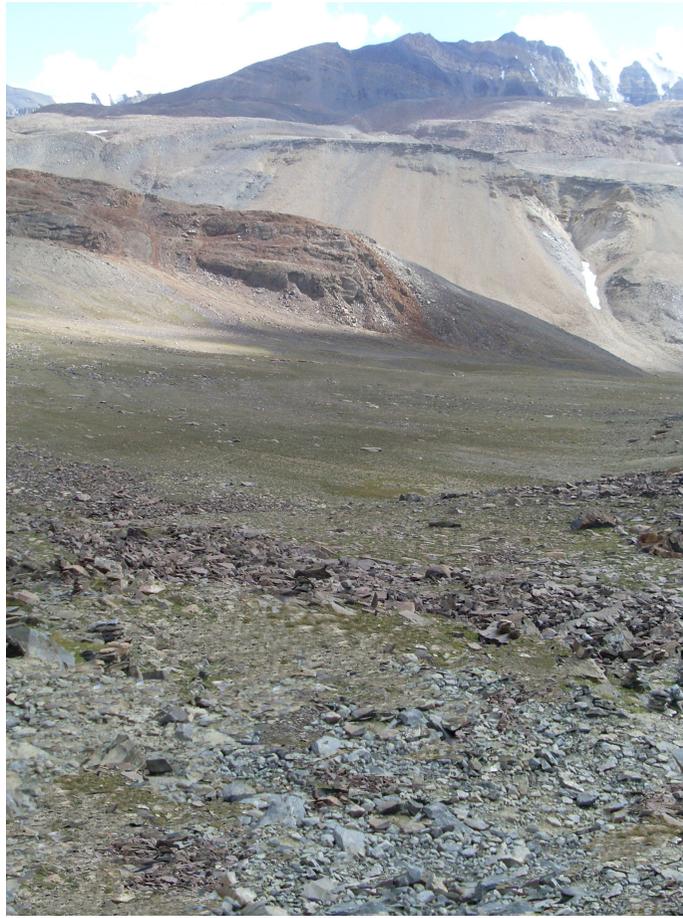
1 de agosto de 2008



30 de junio de 2008



3 de mayo de 2006



Época del Pleistoceno





"Cuando contemplé las misteriosas escalinatas y las fachadas en ángulo del Convento de Santo Domingo, junto al cual me tocó construir el Centro de Arte Contemporáneo de Santiago; cuando subí a las plataformas invadidas por la vegetación y contenidas por muros semiderruidos; o cuando entré en el cementerio y vi desde lo alto del robledal los tejados y las mil torres de Santiago, me sentí ante todo cohibido. Llovía: se me mojaron los zapatos, la ropa y el cuerpo: el agua corría desordenadamente por todas partes.

Me mostraron documentos preciosos y viejas fotografías. Un escultor arrancaba del granito figuras religiosas, como en la Edad Media. Fuimos encontrando y desenterrando canales de granito, restos de tubos carcomidos, caminos de agua, minas, fuentes, escalones enterrados hace mucho tiempo, y capiteles de algún convento desaparecido; fuimos encontrando el lugar donde colocar cimientos y alzar paredes, donde cubrir, impermeabilizar y abrir huecos, dejando entrar la luz."

Álvaro Siza. De granito eterno. Viaje al otro lado del Miño. A&V 41. Madrid 1993







4-Proceso

4.1 De dónde venimos

Creemos necesario paramos en el punto donde nos encontramos y observar lo que se ha venido haciendo hasta llegar aquí.

El proceso está muy ligado a una experiencia docente, que inició en el curso 2005-2006, para continuar dos años más tarde (1). En un primer paso a la investigación, y como forma de expresar de manera más o menos clara nuestras intenciones, se elaboró un mapa, donde se reunió todo el material que estaba sobre nuestra mesa de trabajo. Empezamos a utilizar sin saberlo, un primer dispositivo como herramienta que mejor se ajustaba a nuestra manera de expresar y entender la Arquitectura.

Sobre este primer dispositivo emergían, tanto imágenes que partían también de la intuición y sin saber todavía por qué estaban relacionadas con la imagen de Pompeya, así como fragmentos de textos manejados durante el curso que se encontraban cerca de nuestras intenciones. Sobre estas imágenes se volcaban también una serie de preguntas absolutamente básicas, que ha habido que responderse una a una, imagen por imagen para llegar al punto donde nos encontramos.

Nota: Muchas de las imágenes manejadas en este paso, responden al estado de "lo disponible" que se expondrá más adelante, en el documento.

Como podemos ver en las páginas siguientes, la visión del mapa está ordenada en una secuencia clara:

Imagen matriz-imágenes asociadas-preguntas básicas-textos utilizado durante el curso y de lecturas en paralelo, relacionados intencionalmente por unas líneas curvas dispuestas de manera arbitraria. El paso penúltimo del dispositivo establece una relación entre imagen, texto y línea.

Sin saberlo en aquel momento, lo que proponía el dispositivo era un campo de investigación en el que nos situamos ahora.

La conclusión final, es la que se presenta en la última imagen, y es la última cita de Chantal Maillard en el libro "Matar a Platón".

No solo está ahí por su significado sino, por lo que encierra, la forma de presentar un texto con dos lecturas en paralelo, dos historias, dos tiempos, bailando también a la vez. (2).

Con el trabajo de investigación que presentamos ahora, nos intro-



ducimos en un paso anterior a éste último del primer dispositivo, con imágenes ya intencionadas y mirándolas, tras el análisis, más cerca, ya del todo recortadas, "como el volumen que queda en la mirilla al mirar a través de una puerta, o como si de un caleidoscopio se tratara"

(1) Nos referimos a la docencia compartida durante dos cursos académicos en el Departamento de Teoría, Historia y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica de Arquitectura de Sevilla,

(2) Chantal Maillard, *Matar a Platón*. Ed Tusquets 2004. Más allá de lo que nos quiere expresar en el texto, superpone dos tiempos distintos con dos relatos en paralelo a lo largo de todo el texto.

















4.2 Experiencia docente

Como aplicación práctica de este trabajo, se llevo a cabo una primera experiencia docente, compartida con los alumnos y como forma de explicarnos un caso concreto un tanto complejo.

Nos referimos a: "Il giardino dei passi perduti", Instalación efímera que realiza Peter Eisenman en el año 2004 en la intervención de Carlo Scarpa en Castelvecchio:

"Una forma de trabajar con tiempos simultáneos que nos lleve a preguntarnos: ¿Cuál es el proyecto original: el castillo, Scarpa o Eisenman?" (1).

En este ejercicio, y dada precisamente la superposición de tiempos nos fue fundamental estudiar las dos intervenciones en paralelo, entendiendo que pertenecían a una misma naturaleza.

Así, introducíamos, esta vez imágenes de las dos actuaciones en el mapa y con escritos en un primer paso de los dos autores, para someterlos en un paso posterior a los textos que habíamos utilizado de manera genérica.

En el proceso de estudio de la intervención entendimos que necesitaba otras escalas y otros métodos para entenderlo por ambas partes. Por eso lo introducimos en el dispositivo.

Se expusieron los distintos mapas en clase y se trataba de que los alumnos se movieran a través de ellos, para entregar al final un mapa propio con lo que habían ido recogiendo a lo largo del curso.

(1) "Peter Eisenmann, I Giardino dei passi perduti". Ed Marsilia, Catálogo de la muestra del mismo nombre





5Están disponibles.....

Nota: (Sobre el título del documento)

En este punto y tras avanzar con el juego, definimos el título del trabajo.

¿Por qué:

"Las estancias disponibles:
un modo de atención al Patrimonio", ¿

Proponemos por tanto "un modo de atención" como llamada previa a una mirada al patrimonio, como también nos indica Elías Torres para definir su proceso de trabajo, como "modo de atención a la luz". (1)

Desde esta mirada, al paisaje, a la estancia, como forma "inconsciente" (2) de relacionarnos con el medio, y porque nos gusta pensar que este modo de atención, ofrece sino disponibilidades.

Nos lo indica en un contexto similar Bruno Zevi (3) y siempre Juan Navarro Baldeweg (4)

Con el dispositivo se pretende, además de enunciar ese modo de atención, ofrecer un mapa para darle continuidad al trabajo. Como conclusión, lo que hacemos es continuar con las líneas de investigación, mediante esa disponibilidad. Nos gustaría estudiar a fondo esas situaciones en las q la latencia q a nuestro modo de ver configura el proyecto patrimonial están presentes.

Estás arquitecturas, han sido elegidas también como fruto de una pulsión, por lo tanto habrá que someterlas a un estudio más detallado. Quizás introducirlas en el dispositivo para seguir construyendo el entramado cultural en que nos encontramos

Están disponibles:

-Santa María degli angeli en Roma, la construcción de un alzado, o simplemente la forma de entenderlo

-la Capella Pazzi en Florencia, quizás es una manera de volver a definir la "escala"

-Miralles, porque el tiempo es para él un material más en la construcción

-Miguel Ángel, por todo

-Melinda y Melinda de Woody Allen



- El jardín de Santo Domingo de Bonaval
- San Carlino y Bernini
- Santo Stefano Rotondo en Roma
- Caracalla y Le Corbusier
- il giardino dei passi perduti
- el sol del membrillo de Víctor Erice y Antonio López
- Kazuyo Sejima y el límite
- y siempre y en todo, el Panteón

“Tal es la magia de las bibliotecas: todo reposa como perlas y corales en el fondo de los estantes, pero nada muere jamás por completo, todo está a la espera de ser reconocido, releído un día para un nuevo valor de uso. Toda biblioteca tiene sus eclipses, pero mientras no sea completamente quemada, puede dar los frutos más inesperados en las ramas aparentemente más secas”

(1) (Elías Torres, Luz cenital. Publicaciones COAC, Noviembre 2004.

(2), Nos cuestionamos, en este proceso de investigación, esta “inconsciencia”, pues vuelve a ser una llamada de atención a descubrir el entramado cultural en el que nos encontramos inmersos.

(3) en el artículo antes citado de Bruno Zevi, y tras hacer un análisis del estado que atravesaba la arquitectura, enuncia algunas situaciones susceptibles de seguir trabajando en ellas, desde este título.

(4) “La lámina de barro, la cera endurecida, (...) contienen mensajes disponibles”. Juan Navarro Baldeweg, en el primer párrafo del primer capítulo de: “La Habitación vacante” expone de una manera descriptiva, lo que nosotros hemos querido llamar “latencias”
La Habitación vacante, Juan Navarro Baldeweg, Pretextos 1999

(5) Didi-Huberman. Ibidem 465







Bibliografía

Eulalia Bosch, El placer de mirar. El museo del visitante. Actar, Barcelona 1998

Peter Eisenmann, I Giardino dei passi perduti". Ed Marsilia, Venecia 2003

Georges Didi Huberman, La imagen superviviente, Hª del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Abada

Vilém Flusser, Una filosofía de la fotografía. Síntesis: Madrid 2000

John Berger , Jean Mohr, Otra manera de contar . Mestizo, Febrero 1997

John Berger , "Modos de ver". Gustavo Gili. Barcelona 2000

John Berger , Sobre las propiedades del retrato fotográfico. Gustavo Gili

John Berger, Páginas de la herida. Alfaguara, Madrid 1995

Bleda y Rosa, Ediciones Universidad de Salamanca. CAAC, Consejería de Cultura.

Elías Torres, Luz cenital. Publicaciones COAC, Noviembre 2004.

Le Corbusier, Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo. Editorial Apóstrofe Barcelona 1999

Chantal Maillard. Poemas a mi muerte.. Madrid, La Palma. 1993

Chantal Maillard. Matar a Platón. Tusquets 2004

Enric Miralles. El Croquis. Madrid 1983-2000

Zygmunt Bauman, La cultura como praxis La cultura como praxis. Paidós, Barcelona. (2002)

SANAA. Revista el Croquis. Madrid 1983-1984

Escritos al Oído. John Cage. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. 1999. Murcia

Marc Augé, El tiempo en ruinas. Gedisa. Barcelona 2003



Le Corbusier. Una pequeña casa. Reedición Ed Infinito, Buenos Aires
2006

Juan Navarro Baldeweg, La Habitación vacante. Pretextos 1999

James Ackerman, La Arquitectura de Miguel Angel. Celeste 1997





















