

Analogías del habitar

Sobre la relación entre espacio y lenguaje

Eva Antelo Mata
Máster en Producción Artística Interdisciplinar
Tutora: Silvia López Rodríguez

A mis padres, por considerar mis estudios una prioridad y facilitarme siempre su continuación;

a mi tutora Silvia, por su constante apoyo y aportaciones a este proyecto;

y sobre todo, a mis compañeras y compañeros por ayudarme a crecer como persona y como artista, por sus aportaciones, por el trabajo en común, por la buena convivencia, por el optimismo y compañerismo, por los buenos momentos, por mantener el contacto a pesar de que el confinamiento haya truncado el desarrollo del máster; pero poniendo otro *sobre todo* encima del anterior *sobre todo*, por su amistad;

gracias, de verdad.

índice

abstract 5

obras 6

proyecto 21

analogías: 22

sobre construir - redactar: 24

sobre habitar - leer: 28

la textualidad en el arte contemporáneo: 31

sobre el límite: 33

colectividad. párrafos y hormigón: 35

procesos 37

exposición 39

otros referentes 41

bibliografía 43

bibliografía: 44

webgrafía: 46

videografía: 47

créditos de las imágenes: 48

El proyecto parte de la interrelación entre los conceptos de espacio y lenguaje; más concretamente, de la oposición de los pares casa vs. hogar y escritura vs. voz, y la equiparación análoga de hogar y voz, casa y escritura. Mediante la búsqueda de puntos en común que permitan sostener esta propuesta y del empleo de la analogía como método, se profundiza en el habitar como concepto, lenguaje, límite, domesticidad y construcción urbanística. La resolución plástica de este planteamiento es eminentemente interdisciplinar, utilizando distintas técnicas según las necesidades de cada pieza. Esta es una memoria del nacimiento de un proyecto que tendrá continuidad en el tiempo, a pesar de la finalización del máster.

O proxecto parte da interrelación entre os conceptos de espazo e linguaxe; máis concretamente, da oposición dos pares casa vs. fogar e escritura vs. voz, e a equiparación análoga de fogar e voz, casa e escritura. Mediante a procura de puntos en común que permitan soste esta proposta e o emprego da analoxía como método, profundízase no habitar como concepto, linguaxe, límite, domesticidade e construción urbanística. A resolución plástica deste plantexamento é eminentemente interdisciplinar, utlizando distintas técnicas segudo as necesidades de cada peza. Esta é unha memoria do nacemento dun proxecto que terá continuidade no tempo, a pesares da finalización do mestrado.

This project arises from the interrelation between space and language; more specifically, from the opposition of the pairs house vs. home and writing vs. voice, and the analogue comparisons home and voice, house and writing. Through searching common points which could be able to hold up this proposal, as well as employing the analogy as a method, inhabiting is going to be furthered as a concept, language, limit, domesticity and urban construction. The project's plastic resolution is eminently interdisciplinary, utilising different techniques following the needs of each piece of work. This is a report on the beginning of a project which will continue on time, despite this master's ending.

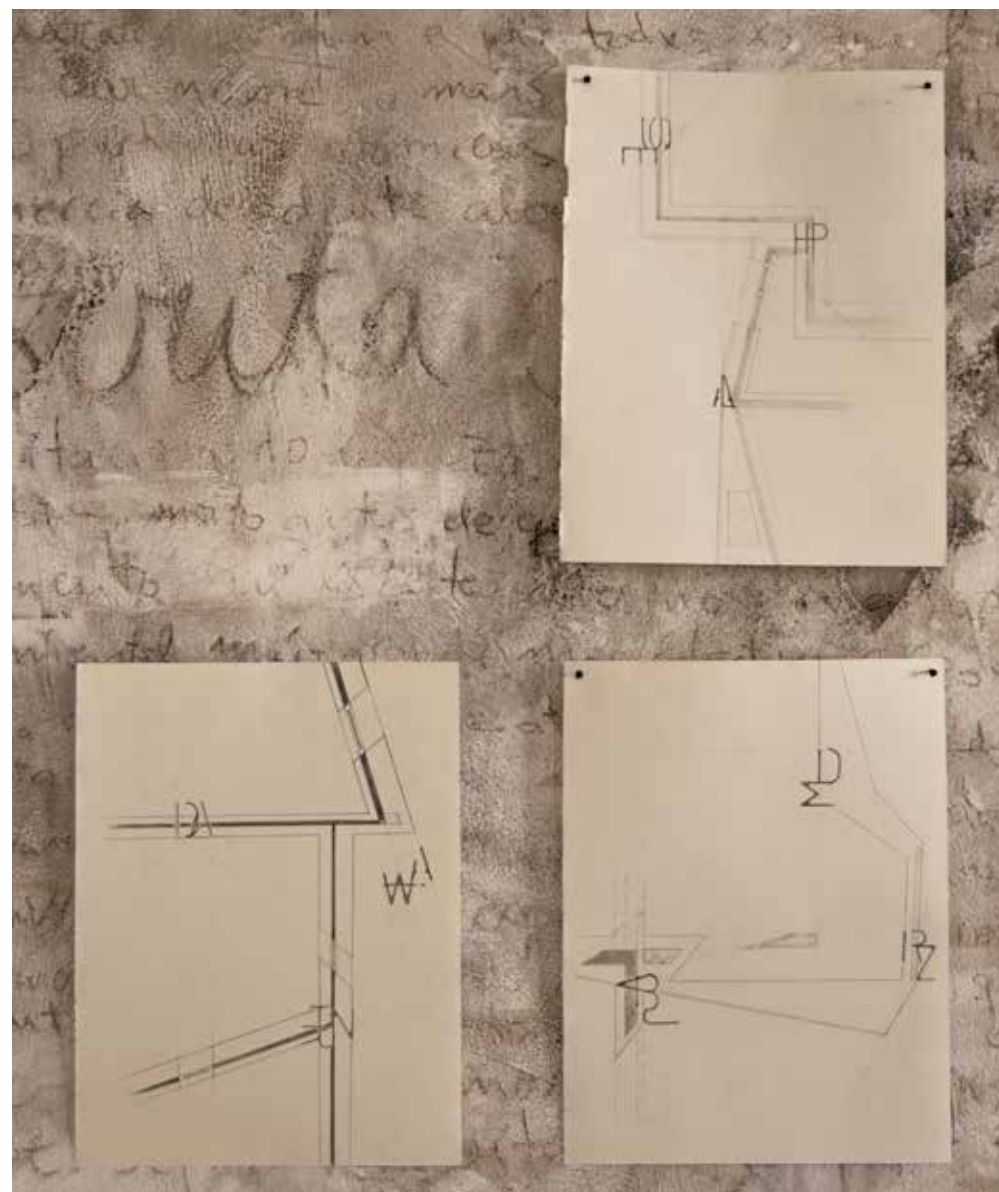
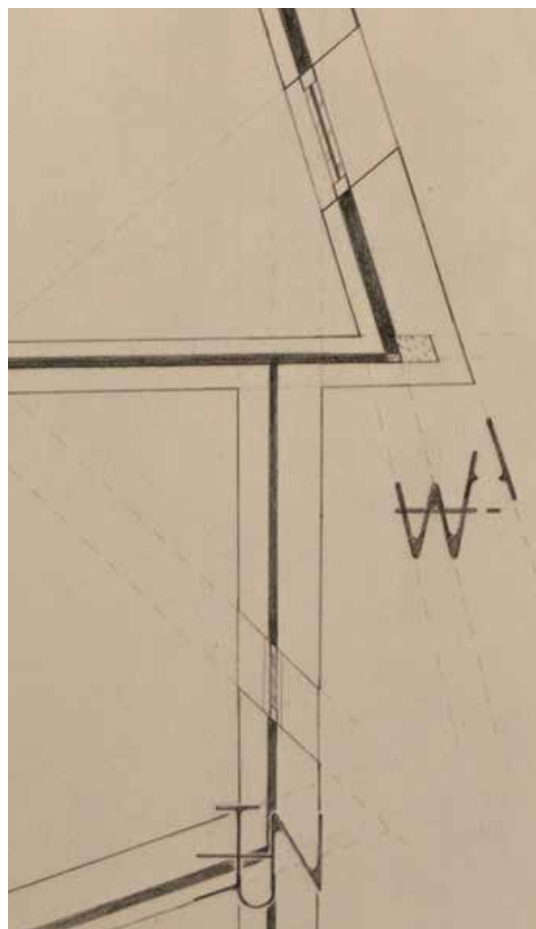
palimpsesto

carbón y agresión en pared
3,5 x 3,2 m



por la tangente

grafito sobre papel 120g, serie
21 x 29,7 cm (cada uno)



Ø (conjunto vacío)

fotografía digital
medidas variables





cómo llegar (after Perec)

impresión en papel
29,7 x 42 cm

recto₁

abstruções

recto

dereita



1



4





polisemia de un signo

libro de artista
medidas variables



canción triste de lo nunca habitado

vídeo monocanal en mp4_códec H264
color, estéreo
1920 x 1080 px

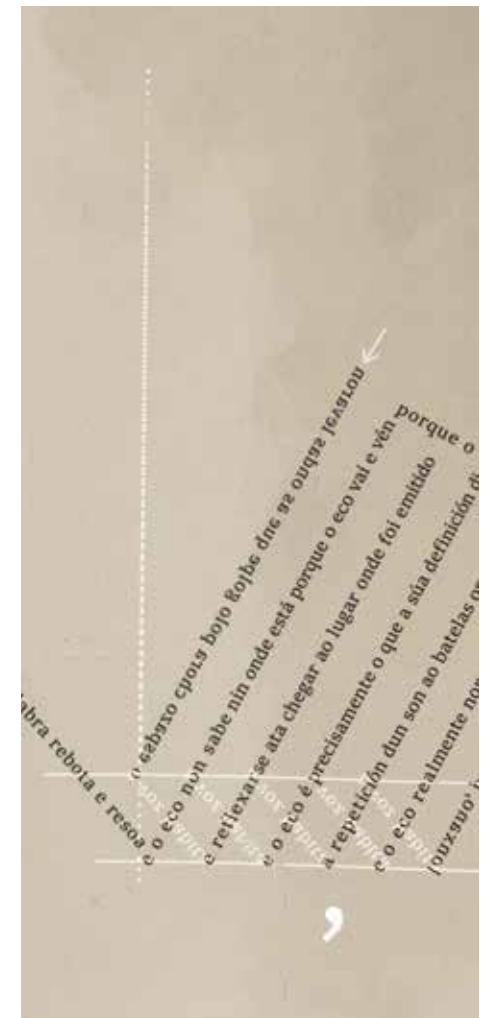
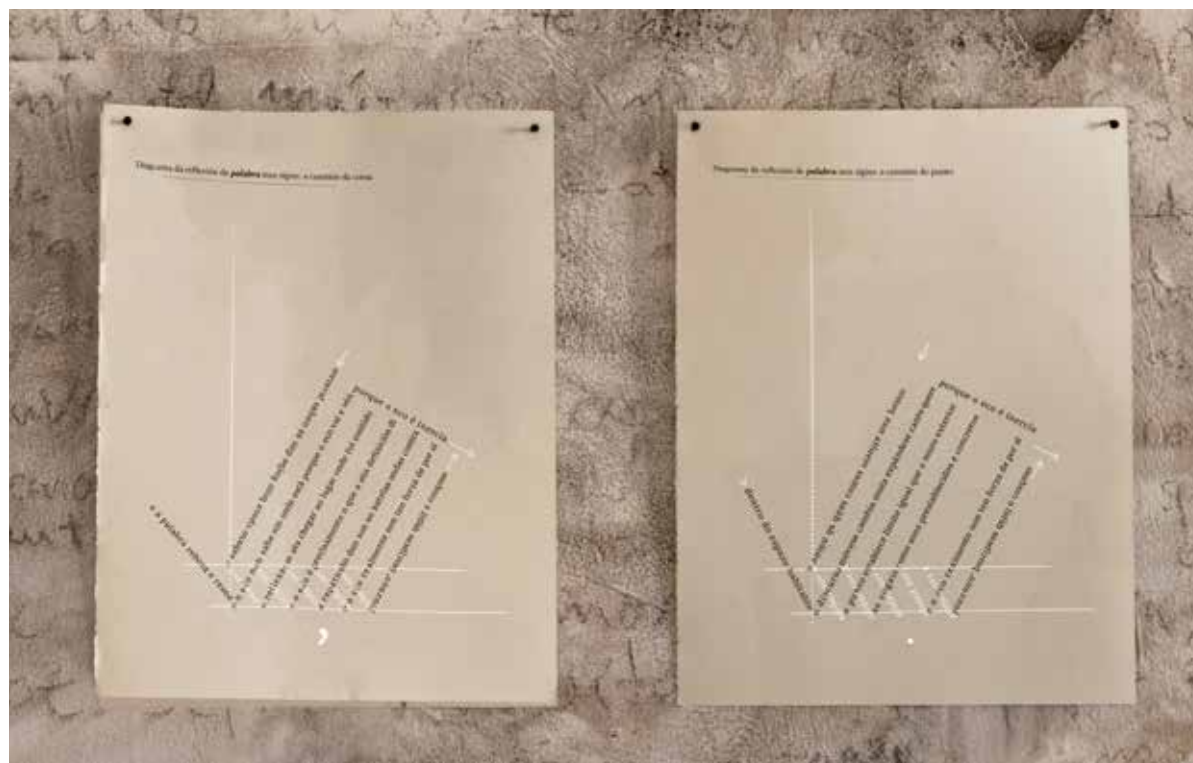
<https://vimeo.com/420004525>



reflexión de palabra en un signo

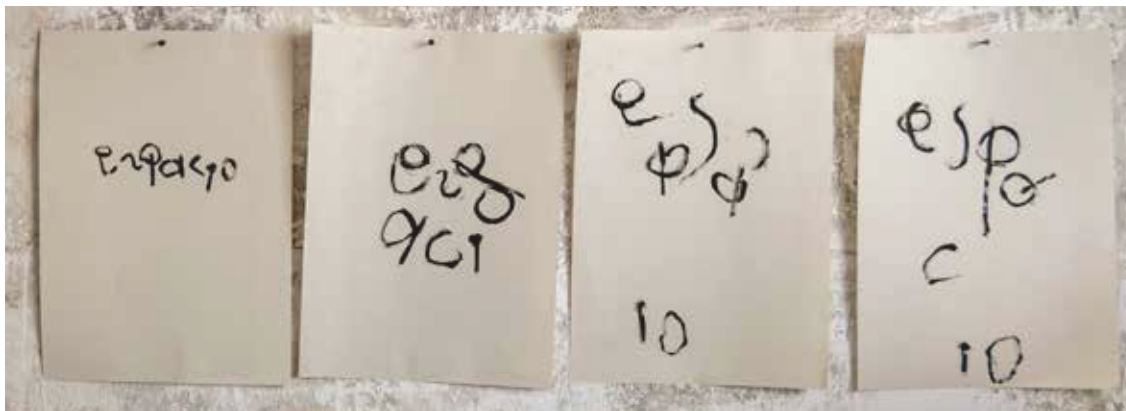
impresión y serigrafía sobre papel

21 x 29,7 cm



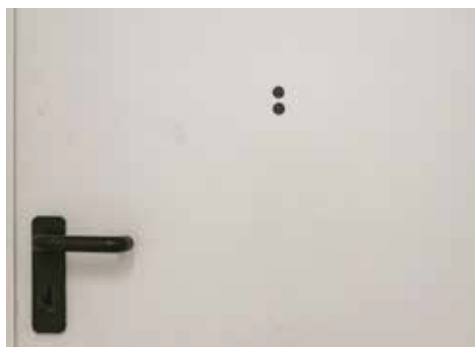
variaciones de [espacio]

instalación, técnica mixta
medidas variables



espacio ortográfico

impresión en vinilo de corte
5 x 3 mm (cada una)



el patio de mi casa

collage tridimensional
35 x 25 cm



vestigios

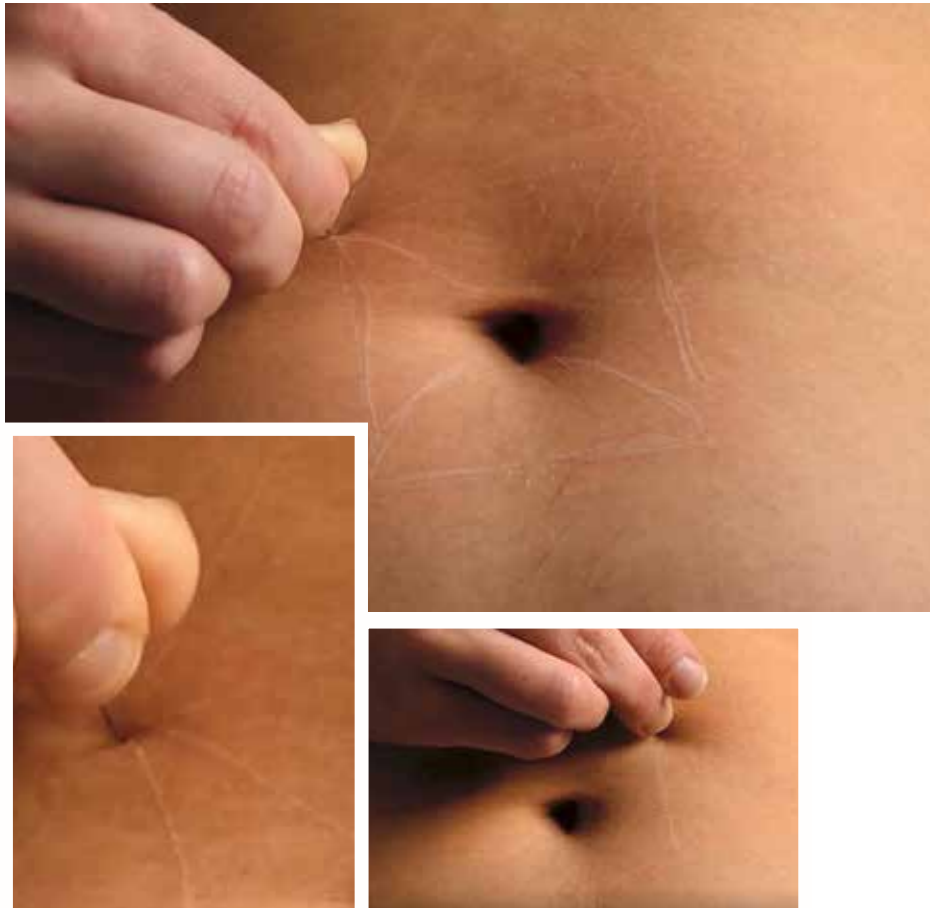
transfer en cerámica e impresión
medidas variables



built from scratch

vídeo mp4_códec H264
color, estéreo
1920 x 1080 px

<https://vimeo.com/419689550>



y después digerir lo aprendido (I)

vídeo mp4_códec H264
color, estéreo
1920 x 1080 px

<https://vimeo.com/431197721>



y después digerir lo aprendido (II)

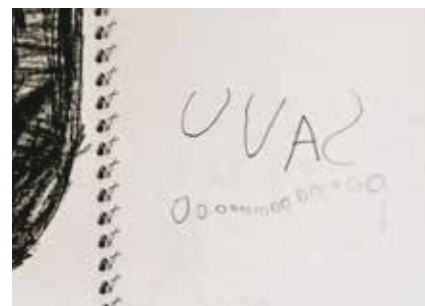
cuaderno infantil, 2002/03
medidas variables



¡ POLO MEU DENTE DE PAT (PRATA) _____
VOU COMER UNHA TOUPA CON AT (NATA) _____ !

¡ POLO MEU PELO DE ARIN (ARNEIRO) _____
VOU COCER A OUTRA EN IN (VINO) _____ !

¡ E POLO MEU RABO DE LON (LEON) _____
VOU ASA-LA OUTRA NUN EON (FOGÓN) _____ !



descripción del proyecto



analogías

Comparación o relación entre varias cosas, seres o conceptos mediante la razón; señalando características generales y particulares comunes que permiten justificar la existencia de una propiedad en uno, a partir de la presencia de dicha propiedad en los otros.¹

espacio__lenguaje
+
analogía
+
límite

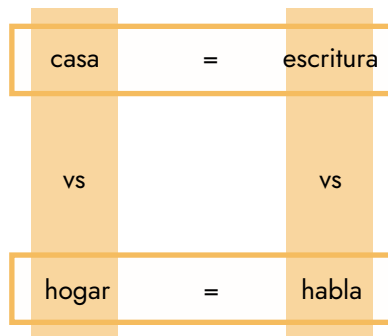


fig.1. Esquema de conceptos.

La utilización de la analogía como método y recurso a lo largo de este proyecto se debe a su gran versatilidad y amplitud de posibilidades. Foucault (1997: 29) dice de la analogía que «su poder es inmenso, pues las similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas; basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones». Permite, además, relacionar desde las distintas unidades que los componen hasta las disciplinas de conocimiento propias de cada ámbito (gramática y arquitectura, normativización lingüística y legislación urbanística, etc.). Como ejemplo: si un espacio es habitable, y espacio es igual a texto, entonces un texto también es habitable: de este silogismo surge la habitabilidad como leitmotiv del proyecto; aunque sobre el habitar hablaremos más adelante.

La búsqueda de similitudes entre aspectos relativos a espacio y lenguaje, respectivamente, comienza por aquellos más cercanos a la cotidianeidad: hogar y habla, casa y escritura. Hogar y habla tienen en común organicidad,

intangibilidad y volubilidad; no pueden ser concebidos sin vida humana: un hogar sin habitar no es más que una edificación, el habla no puede existir sin una voz que la pronuncie. Citando a Karpf (2014: 50-55) «*Made out of breath, they are insubstantial. Unlike visual images, the voice exists only in time and cannot be frozen as it starts it also dies away.*»

Casa y escritura, por otra banda, comparten permanencia, tangibilidad, y sujeción a unas normas más rígidas; son inorgánicas y perdurables. Además, es posible encontrar ciertas equivalencias entre los procesos de elaboración de un texto y la construcción de una casa, entendiendo ambos como planos, proyectos para ser vividos y experimentados: hablamos de lectura y habitabilidad, respectivamente. Que ambos se sirvan de un sistema de normas y convenciones que aseguran su viabilidad; se formen por la combinación y repetición de unidades básicas y tengan estructuras diferentes según la región geográfica a la que pertenezcan, ayuda a reafirmar esta proposición.

¹ Definición extraída de Wikipedia. (2020, 20 junio). *Analogía*. Recuperado 21/06/2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Analog%C3%ADa#cite_note-1



fig. 2. Dan Graham, *Homes for America* (fragmento), 1966-67 [MoMA New York]. Un claro referente en *ø* (conjunto vacío).

² Los títulos de las obras contienen hipervínculos a las mismas. Por si el visor de pdf no permite su uso, se indicará el número de página en el texto.

³ El éxodo rural y las migraciones han jugado un papel muy importante en la perpetuación de una situación diglósica. Quienes se iban y mejoraban su situación económica adoptaban el castellano como lengua habitual, pues "habían visto mundo"; era sinónimo de cultura y prestigio social. A día de hoy, "tener mucho acento" mantiene su connotación despectiva: se enlaza con el rural, la incultura y se suele utilizar con fines humorísticos.

⁴ *Personas según la lengua en la que hablan habitualmente: en gallego siempre: 2003, 42,98% vs. 2018, 30,33%. Personas según la lengua en la que escriben habitualmente: gallego: 2003, 14,52% vs. 2018, 16,64%. Datos del Instituto Galego de Estadística (IGE).*

Mencionaba en la introducción la oposición introducida entre casa y hogar, y habla y escritura. Son conceptos íntimamente ligados, inherentes el uno al otro, y se utilizan en ocasiones como sinónimos (volver a casa, hablar por whatsapp, por ejemplo). Sin embargo, el origen de este proyecto tiene lugar precisamente en torno a la ausencia de una de las partes. Me refiero a *ø* (conjunto vacío) y *Canción triste de lo nunca habitado* (véanse pp. 9, 14 de esta memoria)², donde se documentan fotográficamente 6 viviendas vacías, ubicadas en tres localidades próximas, en el noroeste de Galicia. Fueron construidas por emigrantes de la última ola migratoria entre finales de los 80 y mediados de los 90, con la esperanza de volver al pueblo tras haber conseguido ahorrar algo de dinero para vivir cómodamente. Reúnen todas las condiciones que una casa necesita para ser habitable, pero 20 años después, continúan desocupadas: sus virtuales ocupantes ya se han afincado en el país que los recibió (en la mayoría de los casos, este país es Suiza).

Muy relacionado con lo anterior por cuestiones sociohistóricas³, la situación actual del gallego era (y es) un punto importante del trabajo. Tras la aprobación de su normativa en 1982 y la promulgación de la ley de normalización en

1983, el porcentaje de hablantes habituales de esta lengua ha disminuido considerablemente. Sin embargo, gracias a la educación, mantiene cierta presencia escrita: baja el número de personas que lo hablan, pero sube en cuanto a su uso escrito.⁴

Es posible observar cierto paralelismo entre estas dos situaciones: en ambos casos se han erigido estructuras que no albergan aquello para lo que fueron construidas; formas sin contenido a las que el desarrollo de los acontecimientos ha privado de su *raison d'être*. Casa sin hogar, escritura sin habla: la potencia que contenían estas ausencias fue la chispa inicial de este proyecto. En un primer momento, esto me llevó al terreno del abandono, a una estética de la ruina, y al empleo de estrategias de agresión como en *Palimpsesto*, *Built from scratch*, o *Vestigios* (ver pp. 6, 17, 19). Un enfoque que partía de un lugar emocional ligado a la pérdida y la destrucción, e ineficaz tal y como apuntaron las profesoras M. A. Díaz y B. Montalvo: *ø* (conjunto vacío) y *Palimpsesto* ni se complementaban ni estaban claramente conectadas, pues una era vestigio de una vida gastada mientras la otra era una vida no usada. El discurso seguía una dirección opuesta a la deseada: plantear un nuevo proceso de construcción.

sobre construir - redactar

La investigación de este proyecto empezó en el terreno del lenguaje, en torno al signo lingüístico, la escritura, y el habla. La primera chispa saltó de una observación de la profesora invitada Carmen Pardo, que sugirió relacionar las casas vacías con la lengua vaciada, tal y como se menciona en la página anterior. Tras una infructuosa incursión en la semiótica (aunque la profesora B. Machuca ya me previó de ello), resolví abandonar esta disciplina, pues no me ayudaba en la producción. Me interesaba más su aplicación a lo humano, y no tanto la hiperabstracción que estos manuales proporcionaban. Aun así, sí que pude extraer ciertos puntos importantes para continuar. Foucault (1997: 275) afirma que si la palabra puede figurar en un discurso es porque:

medio de la cual define y asegura su coherencia propia la lengua.

La relación entre arquitectura y escritura es más habitual de lo que puede parecer en un principio. A lo largo de esta investigación, he comprobado que hay autores que utilizan estos términos como metáforas en uno u otro caso; por ejemplo, al tratar las relaciones entre libro y ciudad (tema sobre el que se profundiza en el capítulo [Colectividad: párrafos y hormigón](#)), o las palabras del arquitecto Adolf Loos: «“la buena arquitectura puede ser descrita, pero no dibujada” e incluso “la buena arquitectura puede ser escrita. Es posible escribir el Partenón”.»⁵

*En su introducción de *Ins Leere gesprochen*, Loos cita un párrafo de Grimm en el que no solo identifica las mayúsculas con el “ornamento”, sino que expresa la supresión de este ornamento en términos de arquitectura: “si hemos eliminado de nuestras casas los aleros y las cornisas, y nos hemos desempolvado el cabello, ¿por qué deberíamos guardar tales escombros en nuestra escritura?”. Si Grimm y Saussure hablan del*

⁵ Colomina cita a Loos en *Regarding Economy*, una recopilación de Bohuslav Markalous de varias conversaciones mantenidas con Loos, trad. Francis R. Jones, en Max Risselada (ed.), *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*, Delft, Delft University Press, 1988, p.139.

[...]obedece a un cierto número de leyes estrictas que rigen de manera semejantes todos los demás elementos de la misma lengua; tanto que la palabra no está ya vinculada a una representación sino en la medida en que forma parte de antemano de la organización gramatical por



fig. 3. Diagrama del signo lingüístico en Saussure: significado como representación mental, significante como imagen acústica.

lenguaje en términos arquitectónicos, casi todo Loos puede leerse en clave lingüística. (Colomina, 2010: 66).

La estructuralidad y lo visual también juegan un papel importante en esta premisa:

La división radical que [F. Saussure] establece entre las palabras expresadas oralmente y las palabras escritas queda como una oposición espacial entre interior y exterior, donde la escritura es la imagen, la representación, el exterior, el vestido, la fachada, la máscara del discurso: "escribir "encubre" la apariencia del lenguaje, no es un vestido para el lenguaje, sino un disfraz. (Colomina, 2010: 38)

Arquitectura y escritura son así estilos aplicables a una edificación y a un texto, estéticas a elegir mediante las cuales se transmite información sobre su tiempo, lugar, e historia: la arquitectura ampulosa del rococó tiene su reflejo en el estilo literario de la época; o la influencia árabe en Andalucía visible tanto en la presencia habitual de arcos de herradura en el interior de muchos hogares, como en los grafemas necesarios para la correcta transcripción fonética del habla andaluza.⁶

Una vez comprendido lo anterior, los procesos de construcción de una casa y de elaboración

de un texto se confirman como piedra angular del trabajo, como clave a partir de la cual continuar con la producción artística. Uno de los objetivos principales consistía en el desarrollo de un sistema de representación lingüístico-espacial que hibridase ambos conceptos, haciendo posible (y comprensible) la relación análoga establecida. Una especie de "traducción", fundamentada en la búsqueda de equivalencias, abstracción de funciones y realizando una comparativa entre las partes. Por ejemplo: los muros y paredes de una casa son límites, interrupciones en la continuidad de un espacio; su equivalente en el texto serían las comas y puntos. Los paréntesis se utilizan para hacer una aclaración en medio de una oración; las ventanas aclaran el espacio, permitiendo la entrada de luz: «Una ventana está hecha para dar luz, no para ventilar!»⁷. En resumen, los signos ortotipográficos encuentran su homólogo en los distintos elementos arquitectónicos base: ambos marcan los límites del habla/hogar.

La serie 7 cuartos para un no-poema (ver p.7) ha sido creada a partir de estas premisas, dando lugar a una tipología que podría denominarse como "planos para la construcción de un texto": el espacio habitable dentro de una edificación será ocupado por las palabras, ima-

⁶ Colectivo Er Principito Andalüh. *Propuesta ortográfica del andaluz (E.P.A.)*.

⁷ Cita de *Précisions*, Le Corbusier en Colomina (2010: 209). En el pie de página, se apunta: "La etimología de la palabra inglesa window nos desvela la combinación entre wind y eye. Como Georges Teyssot ha señalado, la palabra es una combinación de "un elemento del exterior y un aspecto del interior".

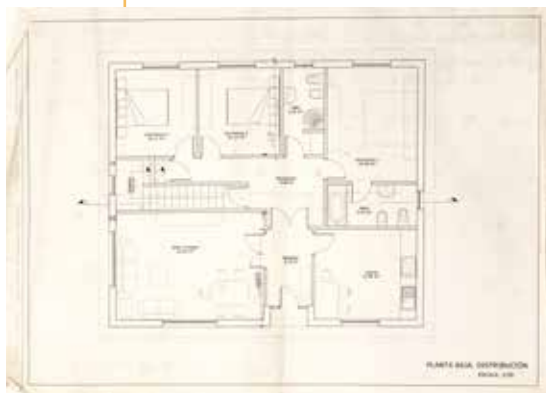
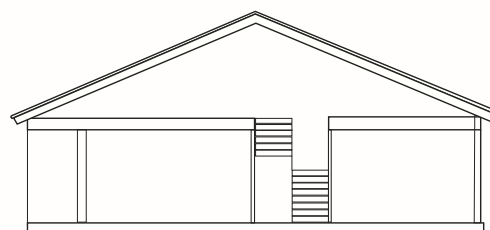


fig. 4. Plano arquitectónico de vivienda unifamiliar. Distribución de planta baja con anotaciones, 2003.

ginando que la dirección del discurso hablado cambia al rebotar las ondas sonoras en los signos ortográfico-constructivos citados. Como modelo para estas piezas, se han utilizado tanto planos arquitectónicos auténticos (ver fig. 4) como bocetos realizados sobre una edificación concreta, por ejemplo una de las casas incluidas en *o (conjunto vacío)*.

Un aspecto a destacar es que la serie anterior se centra en el desarrollo en planta del edificio y la distribución de sus espacios, pero olvida el alzado, la verticalidad. Cómo trasladar la altura al texto y viceversa es una cuestión que sigue sin estar cerrada a día de hoy. En un primer acercamiento, empecé utilizando una tabla de intersecciones entre los elementos horizontales y los verticales, pero el resultado era dema-



SECCIÓN ESQUEMÁTICA

fig. 5a.



fig. 5b.

? a casa nunca habitada non refuxia. ... nunca o fixo. ...
nunca o fará sen fogar é
só paredes non lle importa;
a ninguén non protexe a ninguén soa ela soa cae desaparece,
amolece e... . e... en longos lustros escacha e...
en cada fragmento habita,
unha posibilidade nostálgica de ter sido só queda
soa ela soa o síntoma inequívoco do baleiro dunha casa é. ... a caída do tellado. ?

fig. 5c.

siado complejo y difuso, generaba demasiados interrogantes y muy pocas soluciones.⁸

Después, probé equiparando el sujeto de una oración con los cimientos, lo horizontal; y el predicado con el alzado, considerándolo como algo construido sobre el sujeto: «*el sujeto es aquello que constituye la base de un ulterior desarrollo que dará lugar al predicado*»⁹. Tras algunas experimentaciones poco satisfactorias (ver fig. 6 en la página siguiente), decidí dejarlo y tratar de resolver las incógnitas planteadas observándolas desde otra perspectiva.

⁸ 5a, 5b y 5c son pasos de un mismo proceso: la figura 5a es el plano sección de una vivienda, el punto de partida. En la tabla 5b, se inscriben los elementos arquitectónicos en horizontal (de izq. a dcha.) y en vertical (de arriba a abajo), imitando la forma de lectura occidental. La figura 5c traduce a texto y condensa los resultados.

⁹ Cita de JESPERSEN, Otto en <https://www.oposinet.com/temario-de-lengua-castellana-y-literatura/temario-5-lengua-castellana-literatura/tema-16-relaciones-sintcticas-sujeto-y-predicado-2/>

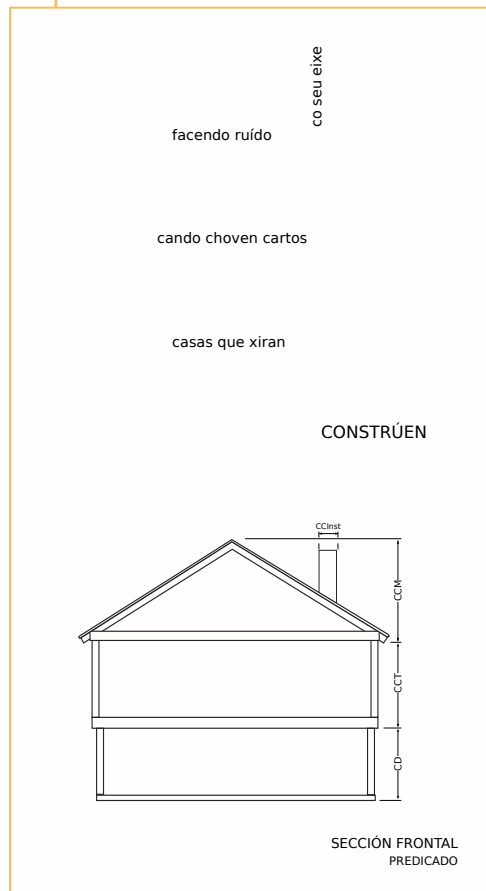


fig. 6. Pruebas con la verticalidad y el predicado, como un caligrama de Apollinaire. Esta opción queda descartada porque no me interesa tanto la estructura física del texto en la página sino la estructuralidad intrínseca a la escritura.

¿Qué es un tejado trasladado a un texto?
¿Cómo indicar el tamaño de una habitación mediante los recursos de la escritura?

Poesía y prosa, ¿las construcciones derivadas de ellas deberían mostrar diferencias?

Si la respuesta anterior es sí, ¿cómo influye la longitud de un verso en el espacio?

¿Y la rima? ¿Es equiparable a un estilo arquitectónico (es decir, algo estético) o es más una cuestión estructural?

Sobre las diferencias entre poesía y prosa, he encontrado algo de ayuda en la bibliografía: Morey (2015: 88) señala:

Evitar cierta realidad de andamiaje, establecido en torno a esa arquitectura espontánea y mágica no implica la falta de potentes cálculos y sutiles, [...] El almacén intelectual del poema se disimula y subsiste -tiene lugar- en el espacio que aísla las estrofas y entre el blanco del papel: significativo silencio que no es menos bello de componer, que los versos.

Y más adelante:

[...]la poesía es verbal, siempre lo ha sido, y puede decirse que en ello reside su grandeza. "el secreto se revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla. El hablar solo dice secretos en el

éxtasis, fuera del tiempo, en la poesía. La poesía es secreto hablado, que necesita escribirse para fijarse, pero no para producirse. El poeta dice con su voz la poesía, el poeta siempre tiene voz, canta o llora su secreto. El poeta habla, reteniendo en el decir, midiendo y creando en el decir con su voz, las palabras. Se rescata de ellas sin hacerlas enmudecer, sin reducirlas al solo mundo visible, sin borrarlas del sonido. Pero el escritor lo graba, lo fija ya sin voz. Y es porque su soledad es otra que la del poeta. (Morey, 2015: 302).

Si unimos esta reflexión con la consideración de un escrito como un "proyecto para ser vivido y experimentado", pensado para acoger una futura voz, o la apreciación del profesor G. Robles de las casas y lengua vacías como "deseos fracasados", la poesía se queda fuera de este sistema de traducción construcción-texto. Al contrario que la prosa, no necesita de los signos de puntuación para organizar y limitar el espacio que contiene; los cambios de verso y el espacio en blanco de la página ya cumplen esta función. Además, en el poema, la voz es primera y luego ella misma establece sus propios límites: se forma el espacio tras la entrada en escena de la voz, y no a la inversa. Por todo ello, no es posible aplicar las mismas directrices que se han desarrollado en el resto del trabajo.

sobre habitar-leer:

Al final del primer párrafo de [Analogías](#), mencionaba la habitabilidad como *leitmotiv* del proyecto, y proponía su inclusión entre las características atribuibles a un escrito.

Haciendo uso de la propiedad de la analogía que permite aplicar las características de uno de los términos al otro, podríamos afirmar que dado que un espacio es habitable, un texto también lo es. Citando a Pardo (1991: 15): «*La idea de concebir el lenguaje como espacio se complementa en seguida con la idea de concebir el espacio como lenguaje*».

ocupar-okupar: atentar contra la norma ortográfica como símil de la no doblegación ante las leyes sobre la propiedad: capitalismo y academia. Mercantilizar el hogar: alquiler, 2^{as} residencias, especulación urbanística, hipotecas. La economía exige magnitudes, exige medir la habitabilidad y el valor del hogar futuro. El vocabulario para anunciar casas, fracaso descriptivo. No expresa espacio: imágenes 2D, medidas en m², palabras planas. ¿Cuánto cuesta habitar?

En la misma línea, Bachelard (2005: 44) afirma que «*tiene sentido decir, en el plano de una filosofía de la literatura y la poesía en que nos situamos, que "se escribe un cuarto", "se lee un cuarto", "se lee una casa"*». También anteriormente citaba las palabras de Loos sobre la correspondencia entre la arquitectura y la escritura.¹⁰

Marco (2015: 108) recoge parte de la filosofía de Ulises Carrión (otra de las figuras referentes en este trabajo) con respecto a la relación texto y espacio:

[...]Un libro es una secuencia de espacios.

[...]Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos. El hecho de que un texto esté contenido en un libro, procede sólo de las dimensiones de este texto; o, en el caso de una serie de textos cortos (poemas, por ejemplo), de su cantidad.

[...]Un libro puede ser el continente accidental de un texto, la estructura del cual es irrelevante para el libro: estos son los libros de las librerías

¹⁰ Ver p. 22.



fig. 7. Ulises Carrión - S. t., collage, tinta y papel sobre cartón. ca. 1972.

y bibliotecas. Un libro también puede existir como una forma autónoma y autosuficiente, incluyendo también un texto que enfatice esta forma, un texto que es una parte orgánica de esta forma: aquí empieza el nuevo arte de hacer libros.

[...]Hacer un libro es actualizar su propio ideal secuencia espacio-tiempo por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, ya sean verbales o de los otros.

[...]Durante años, muchos años, los poetas han explotado intensamente y eficientemente las posibilidades espaciales de la poesía. Pero solo la llamada "concreta", o más tarde, poesía visual, lo ha declarado abiertamente.

[...]El espacio es la música de la poesía no cantada.

[...]El espacio existe fuera de la subjetividad. Si dos temas comunican en el espacio, entonces el espacio es un elemento de esta comunicación. El espacio modifica esta comunicación. El espacio impone sus propias leyes en esta comunicación. Las palabras impresas están aprisionadas en el tema del libro.

[...]El libro más hermoso y el más perfecto del mundo en un libro con solo páginas en blanco, de la misma manera que el lenguaje más completo es aquel que se extiende más allá de las palabras que un hombre puede pronunciar. Cada libro del nuevo arte busca este libro de

absoluta blanqueza, de la misma manera que cada poema busca el silencio.

Habitar es la meta final al construir una casa, es lo que le confiere el carácter de hogar. Y como una pescadilla que se muerde la cola, la creación de nuevo texto depende en gran medida de que ese habitar reúna las condiciones necesarias: «—la prosaica conclusión— de que hay que tener quinientas libras al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas o poemas.» (Woolf, 2001: 75).¹¹ El silencio en el hogar y la posibilidad de estar a solas es fundamental para el proceso, pues:

Si el escritor es necesario es, ante todo, porque escritor es aquel que es capaz de comunicar -de poner en común- lo que halla en la soledad, lo que sólo en la soledad se halla. [...]¿Y de qué diremos que esta sedienta esa soledad? ¿Diremos que de soledad sonora, del advenimiento sonoro de la soledad sobre el blanco del papel, de la contemplación de su advenimiento en esa íntima lejanía que le abre la distancia ante el papel, en esa exterioridad que es también la del lector que lee? (Morey, 2015: 315-318)

Aquí entra en juego otro punto interesante: la lectura como vivencia del texto. Foucault (1997: 46), en relación al proyecto enciclopédico

¹¹ Me parece importante tener en cuenta que Woolf habla desde su experiencia como mujer y escritora en los albores del s. XX. Es posible que muchos de sus coetáneos hombres no necesitasen pestillo para evitar ser molestados mientras escribían.

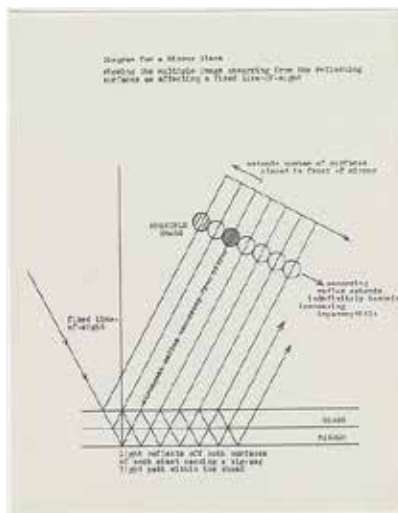


fig. 8. Ian Burn - Diagram for a mirror piece, 1967. La pieza *Reflexión de palabra en un signo* es una reinterpretación de esta obra: imagen y luz son sustituidas por texto, intentando esquematizar cómo la solidez atribuida a los signos ortográficos (puntos, comas, etc.) provocaría que el habla rebotase al chocar. (ver p. 15).

del s.XVI, indica que «tal entrelazamiento del lenguaje y las cosas, en un espacio común, supone un privilegio absoluto de la escritura [...] la aparición de una literatura que ya no se hacía para la voz.»

Volviendo a Morey (2015: 216), en el pie de página:

La generalización de la lectura privada y silenciosa es condición de posibilidad de un ámbito nuevo de experiencia que trastoca profundamente la alianza entre las palabras y las cosas, abriéndola en la dirección que va a constituir el espacio de nuestra modernidad. Recordemos tan sólo, a título de ejemplo, tres de las dimensiones de esta nueva experiencia que halla en la lectura privada y silenciosa su instancia mayéutica: la experiencia de un nuevo modo de religiosidad (Lutero); la de una nueva forma de racionalidad apoyada en la subjetividad como principio (Descartes y discurso del método); la de una nueva narrativa prosaica de nuestra experiencia del mundo (cuyo modelo será la forma "novela") enfrentada a la magia de las antiguas "leyendas" (literalmente "cosas para ser leídas"), criminalizadas ahora como obra de la sinrazón (las andanzas de Quijote y Sancho).

Demasiados verbos entre cuatro paredes agobian: la escritura es un proyecto de habitabilidad, tiene en cuenta el espacio necesario para habitar cómodamente. Cuando demasiadas voces pronuncian las palabras escritas/previstas en un hogar, deja de ser refugio para convertir-

se en cárcel. Sobrepoblado, el habla ha superado a lo escrito. No hay soledad suficiente para escribir/vivir, no es posible descansar de los ataques verbales y la verborrea constante. El habla nos atosiga.¹²

La lectura silenciosa es proteger el propio espacio personal, es garantizar la privacidad, es soledad disfrutada. Compartir aquello que se lee equivale a convivir con otras personas en un mismo hogar. La experiencia difiere en el oyente y en el lector: quien escucha recibe un espacio ya ocupado por una voz; quien lee ofrece su forma de habitar el texto, está invitando a su hogar a las personas receptoras. En la infancia, el abandono del papel de oyente (pasivo) por el papel de lector activo es indicativo de la voluntad del infante de ser independiente, un momento clave en el proceso de madurez emocional. Además, la importancia innegable de manejar la palabra escrita a la hora de desenvolverse en sociedad convierte la alfabetización en algo fundamental para acceder al conocimiento de primera mano.

El espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo. (Perec, 2003: 139).

¹² La involución del refugio y la belicidad doméstica vuelve a mencionarse más adelante, en la p. 33

la textualidad en el arte contemporáneo

¹³ La pos-verdad (*post-truth* en inglés) alude a la manipulación de la verdad basada en priorizar sentimientos sobre hechos. La veracidad de las afirmaciones no se cuestiona cuando reafirma y apoya las convicciones individuales, aunque no coincidan con la realidad. Ante la abrumadora cantidad de información que se le muestra diariamente, al usuario medio le resulta más atractiva aquella que encaja con sus ideas. Los populismos y las organizaciones de extrema derecha hacen un uso muy eficaz de la pos-verdad, aprovechando la gran velocidad con la que se expande este tipo de contenido creado específicamente para llamar la atención. Un caso claro en España es el grupo "político" Vox, muy relacionado con la difusión de bulos de tendencias fascistas mediante aplicaciones de mensajería instantánea. Resulta fundamental el libro *Post Truth: The New War on Truth and how to Fight Back*. D'ANCONA, Matthew (2017). London: Ebury Press.

Al inicio de su tesis doctoral, Marco (2015: 7-8), resalta el auge de lengua y palabra como cuerpo central de la obra en el arte contemporáneo. Algunas de las posibles causas a las que alude son: la creciente discursivización de las artes y su mayor rigor a nivel teórico, la sobrecundancia de la imagen, la crisis del 2008, que puso de manifiesto lo insostenible de la producción artística a escala monumental, o el fin de las disciplinas como tal en el arte.

La palabra escrita siempre ha gozado de una veracidad incontestable, muy superior a la palabra hablada, algo especialmente tangible ahora debido a la globalización, *mass media* y las redes sociales: la transmisión de información, noticias; incluso las conversaciones informales se realizan por escrito con mucha más asiduidad. Karpf (2014: 50-55) dice: «*the arrival of the printed word marginalised the voice, making it less important than the image and the written word, as if it belonged to an earlier, more primitive stage of human development and evolution.*»

Fenómenos sociales como la *pos-verdad*¹³ se han servido de esta predisposición general para tergiversar la opinión colectiva y su interpretación de los sucesos. En *LTI: la lengua del Tercer Reich: apuntes de un filólogo*, Klemperer alertaba sobre la poderosa influencia que ejerce el lenguaje sobre la percepción de la realidad: ninguna palabra es inocente. También se está señalando a los algoritmos de recomendaciones de las redes sociales como polarizadores de opinión, responsables en gran medida de la creciente radicalización que tiene lugar a día de hoy.

En otro orden de cosas, sobre el observable empobrecimiento lingüístico y la omnipresencia de anglicismos relacionable con la globalización, Augé (2005: 113) alega: «*el debilitamiento lingüístico general es más imputable a la necesidad de un vocabulario generalizado que a la contaminación y subversión de una lengua por otra.*» Por todo esto, me resulta más que comprensible el regreso a la verbalidad como medio, casi como queriendo poner fin al



fig. 9. Mel Bochner - *Language is not transparent*, 1969. Bochner es otro de los artistas conceptuales de la misma generación que J. Kosuth, I. Burn o R. Barry.

desahucio de la palabra para intentar habitarla de nuevo.

Tanto el realizador de imágenes como el escritor de los textos reconocen a la perfección lo íntimamente ligados que están ambos mundo, y por ello, cuando ambas instancias u oficios confluyen en la misma persona, resulta lógico que ésta se interrogue acerca del proceso e investigue formas de interacción de ambos lenguajes, para ahondar -como en un juego- en límites menos previsibles para esa relación [...] una simultaneidad cuya recepción por el espectador necesariamente genera la creación de un tercer texto, como resultado interpretativo de la comprensión de las dos partes implicadas[...] un espacio de asimilación donde ninguno impera o destaca, al contribuir ambos con un tipo de recepción: la visual y la mental. (Geles, 2008: 88-89).

La textualidad en el arte plantea la cuestión de la legibilidad en el objeto artístico: ¿cuál es su rol? ¿Debe considerarse algo primordial o anecdótico? Blesa (2011: 18-19) opina que «sería una tremenda ingenuidad situarse ante tal objeto en la posición del lector o del crítico literario [...] tomar el cuadro sin más como si fuese un poema o un texto lingüístico». El componente plástico que adquiere la escritura acaba por subordinar al significado de la lectura; la letra ocupa un nuevo rol, desplazando a los sujetos

tradicionales de la figuración artística del foco de protagonismo.

Marco (2015: 47) nombra la exposición *January 5-31* como un momento importante en el desarrollo de la textualidad aplicada al arte contemporáneo. En ella participaron Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner, y fue calificada como exposición-catálogo:

El January Show era provocativo porque sugería lo que podía ser el arte: un encuentro estructural con el lenguaje en el que la forma podía conocerse a través de su enunciado como idea. En cada una de las obras se insta en el lenguaje como el vehículo mediante el cual comunicar una idea sobre el arte o una idea dentro de un contexto artístico, aun cuando la presencia real de la obra existiera hipotética o endémicamente en forma de documentación o enmarcando su ausencia física. (Morgan, 2003: 35)

sobre el límite

Otro concepto muy presente en este proyecto es el límite: hogar y voz necesitan ser delimitados para evolucionar a refugio y habla, respectivamente. Un refugio (u hogar) se define precisamente por ser un espacio limitado, cuya adecuación a la escala humana permite que sea habitable. Colomina (2010: 203) introduce la idea de «domesticación de la vista», parafraseando a Le Corbusier (1954): «la finalidad de la pared que se ve desde aquí es bloquear la vista [...] pues el paisaje omnipresente en todos los lados, abrumador, provoca un efecto fatigante a la larga.»

Lo mismo ocurre con la voz: sin estipular y concretar ciertos sonidos como fonemas, sería inviable aprehender significados en el río de sonidos vocálicos. El límite funciona como elemento organizador y muro de carga: separa y divide en pequeñas unidades conceptos demasiado abstractos o sobredimensionados; soporta todo el peso del sistema a desarrollar. Los límites del refugio, muros y paredes, nos protegen de lo inmenso y lo desconocido,

"fuera del límite la representación no existe [...] la inmensidad es terrible", citando al profesor Garcerá. De la firmeza y opacidad del mismo depende nuestra privacidad y seguridad, y sobre todo, la posibilidad de descansar:

[...]cacofonías de tanta palabra dicha para salir del paso frente a las interpelaciones que nos lo cierran, ecos deformados de una palabrería exangüe en la que se nos ha ido la vida del día sin alcanzar a recogerla a la altura justa que diera la medida del animal de palabra que somos. ¿Qué sería de nosotros sin las soledades del sueño que nos ponen a resguardo durante unas horas, fuera del apremio? (Morey, 2015: 310).

Sin embargo, el confinamiento domiciliario que estamos viviendo actualmente me ha obligado a repensar el rol del límite en el refugio. La sensación de protección mutó en agobio y encierro, y en algunos casos ha desembocado en el desarrollo del "síndrome de la cabaña", que en resumidas cuentas se traduce en un apego excesivo al refugio, dificultando la



fig. 10. Rachel Whiteread - *House*, en 193 Grove Road, London E3, 1993.

recuperación de la vida cotidiana y las interacciones sociales. Es importante resaltar que no se trata de un trastorno psicológico como tal.¹⁴

La imposición de la domesticidad y la reclusión en el hogar desde una perspectiva histórica y de género. Ahora la mayoría ocupa un rol tradicionalmente femenino: esperar en casa “a salvo” mientras que el soldado-héroe resuelve la situación “con valentía y sacrificio”. El exterior: peligro y anhelo. Vocabulario militarizado, cotidianidad beligerante, insistir en *resistencia* y no *resiliencia*: ¿intento de proteger una masculinidad frágil al permanecer en el hogar? La casa como trinchera, vivir en un búnker y los *espacios vetados* que sugirió la profesora invitada Mar Rancedo. Domesticidad bélica, jerarquías y violencia.

La definición básica que LeCorbusier da de la idea primordial de casa [...] no habría tenido nada de extraordinario si no hubiera incluido el aspecto de la mirada. Para LeCorbusier, ver es la actividad primordial de la casa. La casa es un artefacto para ver el mundo. La protección, la separación del exterior, la proporciona la capacidad de la ventana para transformar el amenazante mundo exterior en una imagen tranquilizadora. Las imágenes rodean, envuelven y protegen al habitante. (Colomina, 2010: 20).

La manera en la que la artista Rachel Whiteread trata el interior de un hogar ha servido de referencia en el desarrollo del proyecto, en especial sus trabajos *Ghost* y *House* (ver fig. 10). El espacio habitable, antes intangibilidad, se vuelve impenetrable, sólido; ya no necesita límites para definirse. Sobre esta inversión de la percepción, Colomina (2006: 152) expone:

Whiteread se vio de repente en la posición de alguien que por primera vez contemplara su obra y pudo ver que la única posición para esa contemplación está dentro de la pared. El interruptor de la luz invertido es lo que la pared ve. Contemplar un vaciado de Whiteread no es ser puesto en un espacio arquitectónico o en el exterior de éste. Más bien se trata de ser colocado dentro de la pared, como un testigo del espacio, adoptar por un momento el papel de la pared.

¹⁴ «El Síndrome de la Cabaña hace alusión al temor y vivencias desagradables que se activan en relación a la exposición real o mental a todo lo que conlleve salir de casa y de la situación estrictamente actual, optando así por la reclusión como forma de vida deseada ante la percepción de seguridad que conlleva.» Vega A., en <https://www.consalud.es/>

colectividad. párrafos y hormigón

La ciudad de los signos es una ciudad que nos habla, pues los signos son el medio de comunicación primordial. Muchas ciudades hay, que se han vuelto mudas [...] su arquitectura se ha vuelto incapaz de transmitir significados y valores simbólicos. Sin embargo hay ciudades en las que los propios edificios que la componen, te explican su vida, su función, te hablan de lo que contienen, haciendo del conjunto de las fachadas de la ciudad, un auténtico abecedario de símbolos. (López, 2009: 3).

Considerar el libro como análogo de la ciudad parece lo más lógico después de equiparar un texto a una casa. Un núcleo de población, o ciudad, contiene un conjunto de textos, una mirada de formas de habitar que debido a su convivencia en un mismo espacio acaban compartiendo características y conformando comunidades. Augé (2005: 111) afirma: «el signo de que se está en casa es que se logra hacerse entender sin demasiados problemas y que se logra seguir las razones de los interlocutores sin explicaciones largas». La identidad se construye colectivamente, cimentada en el arraigo a un

determinado tiempo y lugar que configura tanto el lenguaje como la arquitectura. Las viviendas y demás edificaciones se transforman y evolucionan a la vez que el idioma. En ellas se lee la historia del sitio, se encuentran reminiscencias de las distintas culturas que ahí han habitado o influido, y no menos importante, es posible observar las distintas transformaciones sociales que se han ido sucediendo:

Otros como Matt Mullican han descubierto que el habitante de la ciudad, recorre con su mirada las calles, como si fueran páginas escritas de un libro, viendo una relación directa entre el lenguaje y la arquitectura; así que él mismo ha configurado un vocabulario propio y específico, hecho de signos y pictogramas para realizar su propia estructura urbana. (López, 2009: 5).

Igual que en el caso de la escritura y la voz o la casa y el hogar, el diseño urbano se significa cuando es habitado, vivenciado. Volviendo a Augé (2005: 85), él alega que «los caminantes son los que transforman en espacio la calle



fig. 11. *Legible City* fue presentada en 1989 en Nagoya, Japón.

definida como lugar (geométricamente hablando) por el urbanismo.»

Mallarmé (2002: 94), va más allá e imbuje de recorrido espacial al libro: «*El libro, expansión total de la letra, debe extraer de ella, directamente, una movilidad*». Movilidad aplicada la página: quizá los párrafos funcionen como manzanas de edificios, o el interlineado defina la amplitud de las calles, y los capítulos sean barrios. ¿Podríamos entonces considerar que un mapa callejero es un índice de un libro, y viceversa? Sobre esto, López (2009: 8-9):

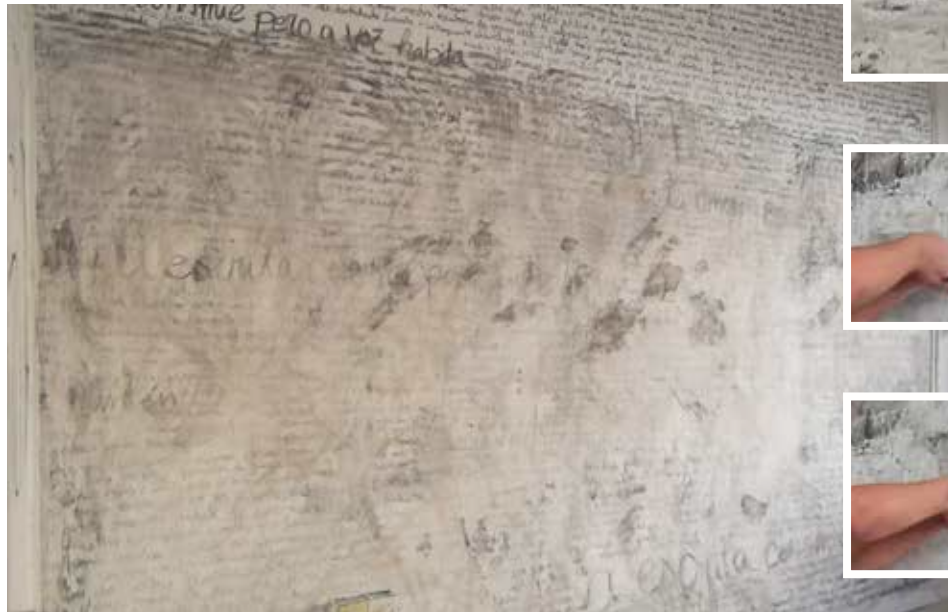
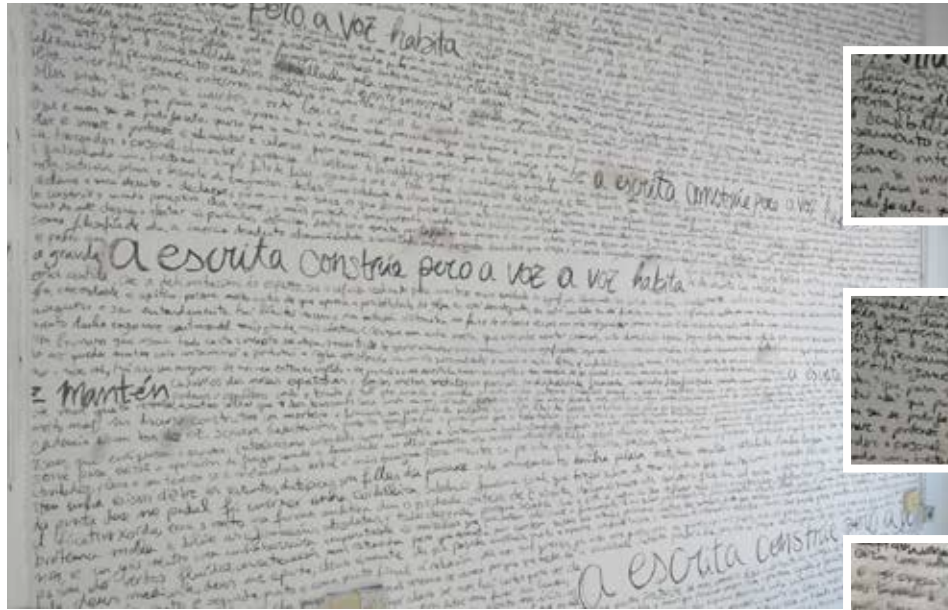
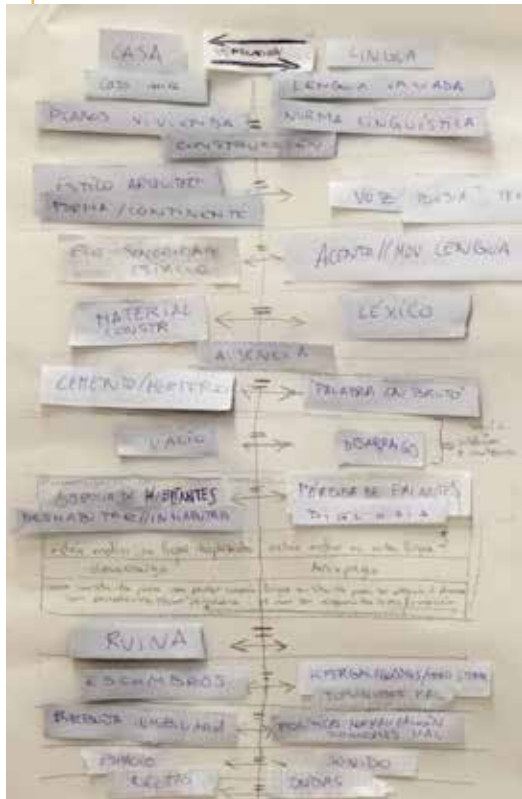
Hemos roto el concepto de escala y eliminado la información de superficie encontrada en las ciudades, condicionando la masificación de información y obligándola a pasar por filtros poético-artísticos, tratando de transcribir la realidad desconocida de las ciudades en un mapa, cuya voluntad sería el de ser un instrumento de lectura del mundo entero. Por tanto, una operación de cartógrafos de las ciudades del mundo, la que hemos pretendido, estableciendo un sistema de referencias o un mapa de hitos que nos han guiado por el gran libro que configura la ciudad.

El trabajo *Legible City*, de Jeffrey Show y Dirk Groeneveld (fig.11), combina las nociones de movilidad y mapa textual. Utilizando una tecno-

logía muy puntera para la época, el espectador se montaba en una bici que le permitía recorrer virtualmente una ciudad de palabras tridimensionales.¹⁵ Utilizaban planos de ciudades reales como New York o Amsterdam y textos relativos a dicha ciudad, cuyas letras estaban escaladas de acuerdo a la altura real de los edificios.

¹⁵ La diferencia principal entre el planteamiento de este proyecto y *Legible City* es que las palabras son lo que recorre el espacio, etéreas, intangibles, y no tridimensionales y sólidas.

proceso



exposición

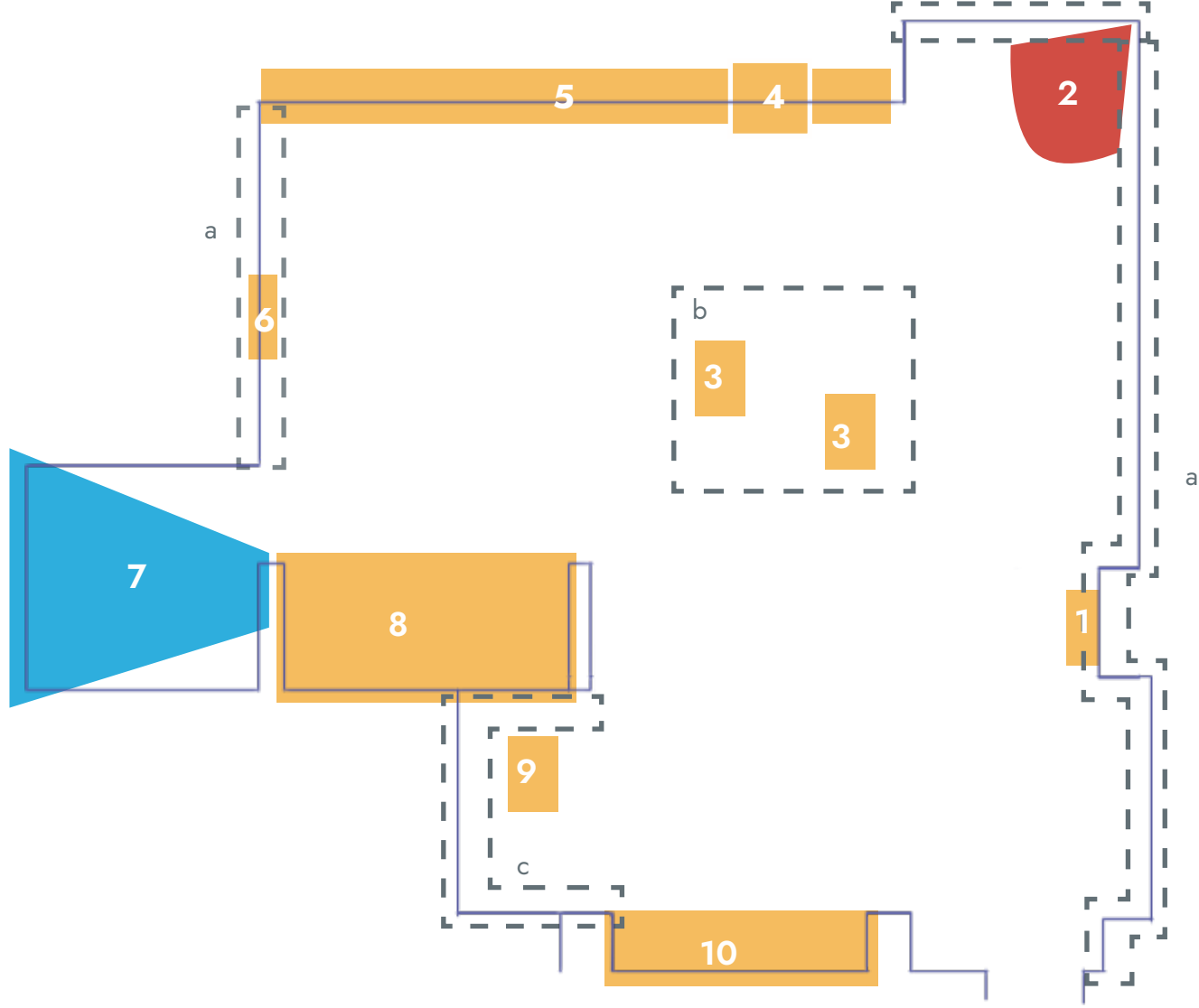




fig. 12. Imagen extraída del catálogo *Rachel Whiteread: transient spaces*. Interior de una casa durante el proceso de vaciado.



fig. 13. Félix González-Torres, *Untitled (Placebo)*, sobre la tragedia del SIDA. Invitaba al público a llevarse los caramelos que componen la obra.

Como modelo para la hipotética exhibición de este proyecto, utilizaré la Sala de Exposiciones de la Facultad. La escenografía de la exposición (indicada con a en el plano anterior) remitirá al proceso de construcción de una vivienda, con una estética similar a la fig. 12; como si aún no estuviesen finalizadas todas las paredes de la sala; un espacio crudo. Se construirá un armazón en madera para emular las típicas estructuras de sujeción de la pared cuando el cemento no ha fraguado todavía.

La propia hoja de sala será una pieza, parte de la exposición: formato *flyer* con las instrucciones para la traducción texto-espacio, invitando a participar en el proyecto; en un guiño al trabajo de Félix González-Torres (ver fig. 13).

b se refiere al espacio que ocuparán dos mesas tipo tablero sobre dos o más caballetes. Suelen utilizarse para visualizar cómodamente los planos arquitectónicos y realizar anotaciones si así es necesario: por ello, aquí se mostrará la serie 7 cuartos para un no-poema (designados como 3). En la misma línea, c emulará un espacio de descanso y cotidianeidad con mobiliario acorde a la simulación.

1: *built from scratch* reproducido en una pantalla a la altura del ombligo.

2: una pieza aún no realizada, consistente en un altavoz oculto por una acumulación de

cemento en polvo. Se reproducirá una grabación de una conversación/monólogo, editada de tal forma que no sea entendible pero haga vibrar las membranas del altavoz y con ellas, la montaña de cemento. Inspirada en *I am sitting in a room* de Alvin Lucier.

3: ver b.

En el nº 4, se situará *Por la tangente* sobre el 5: aquí se repetirá el proceso de *Palimpsesto*, pero con un texto diferente y exclusivo de esta sala. Para la última parte, la agresión, se dejará una rasqueta para que el público que así lo desee pueda intervenir la pieza.

6: aquí irán *Y después digerir lo aprendido*, partes I y II.

7: proyección de *Canción triste de lo nunca habitado*. Para mejorar su visualización, se separará esta pequeña sala con una cortina opaca, de material aún por determinar.

8: Las fotografías de la serie *ø* y también *Vestigios*.

9: aquí se colocarán *n'abolira jamais l'habiter* y *Polisemia* de un signo.

10: cerrando el recorrido, *Reflexión de palabras* en un signo.



fig. 14. L. Camnitzer - Forma determinada por la conexión de los puntos externos del texto describiendo la forma. 1972-1974



fig. 15. W. Martin & P. Muñoz - Blind House #12.

Francys **Allys**: *The green line*. Límite y frontera, barreras entre habitabilidades enfrentadas.

Javier **Artero**: *Skyline*. Tiempo, contemplación, lentitud como en *Canción triste de lo nunca habitado o ø* (conjunto vacío).

John **Baldessari**: *I will not make any more boring art* y su abecedario de arte, relacionable con Y después digerir lo aprendido (II).

Luis **Camnitzer**: en la retrospectiva *Hospicio de utopías fallidas* hay muchas obras que me resultan especialmente interesantes, como por ejemplo la que se muestra en la fig. 14.

YOUNG-HAE **CHANG** HEAVY INDUSTRIES: texto vivo, acelerado como la contemporaneidad.

Livia **Daniel**: *Una habitación propia*, una sala cubierta de impresiones de chats.

Eva **Díez**: *Lugares de ausencia o Renacer*.

Dora **García**: texto hipertexto, la escritura como expansión, interconectada: narrativa hipertextual.

Patricia **Gómez** y María Jesús **González**: *A la memoria del lugar*. Pensaba aplicar la técnica que ellas utilizan en sus obras en *Palimpsesto*, para poder trasladar y conservar el trabajo, además de otorgarle una nueva lectura al espacio; pero el confinamiento frustró mis planes.

Hans **Haacke**: *Castillos en el aire*. Sobre el proyecto de ensanche de Vallecas, en Madrid. Especulación urbanística, viviendas no-hogares.

Cristina **Iglesias**: creación de espacios, espacios en crudo que aíslan y protegen a la vez.

Emily **Jacir**: *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948* o *Where we come from*

Mary **Kelly**: la voz, la escritura, y la construcción de espacios. *The Ballad of Kastriot Rexhepi*.

Alison **Knowles**: *A house of dust*, un proyecto poético de poesía computerizada que constaba de 4 listas de palabras combinadas mediante una matriz aleatoria. Cada una de las listas contenía términos que describían los atributos de una casa: materiales, ubicación, luz, y habitantes. En 1968, se tradujo en una estructura física.



fig. 16. Fina Miralles - *Paisatge*. 1979



fig. 17. Joe Deal - *Site documents*. 1984-86.



fig. 18. Lygia Pape - *New House*, 2000.

Eva **Lootz**: la palabra como elemento transversal siempre presente, construir a partir de ahí.

Walter **Martin** & Paloma **Muñoz**: *Blind Houses*. Sobre la casa búnker, privacidad y exposición. el límite constante. (fig. 12).

Eva and Franco **Mattes**: *Exhibition title change*.

Fina **Miralles**: *Paisatge* (fig. 13.), juego entre ingravidez y lo telúrico.

Falke **Pisano**: *A Sculpture turning into a conversation*.

Nada **Prlja**: tanto *Euro/after M. Abramovic* como la obra original para *Built from scratch* (p.17)

Martha **Rosler**: *The Bowery in two inadequate descriptive systems*.

Ed **Ruscha**: fotolibros como *Twenty-six Gasoline Stations* o *Every Building on The Sunset Strip*.

Robert **Smithson**: *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*.

Ian **Strange**: investigación sobre hogar como calidez y refugio, cuestionando estas nociones. Su obra es increíblemente afín a mis intereses, tanto a nivel formal como teórico.

Grupo **Zaj**: Juan Hidalgo: *Viaje a Argel*, Esther Ferrer.

Art & Language: Mel Ramsden, Joseph Kosuth, Terry Atkinson, Sarah Charlesworth,

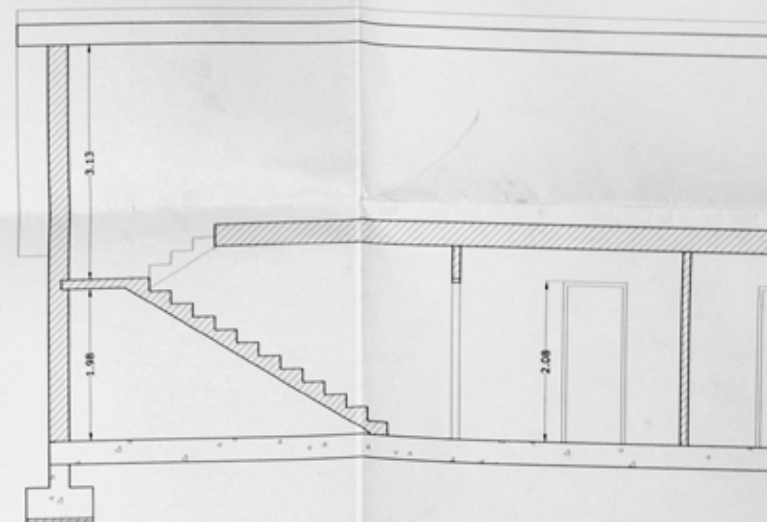
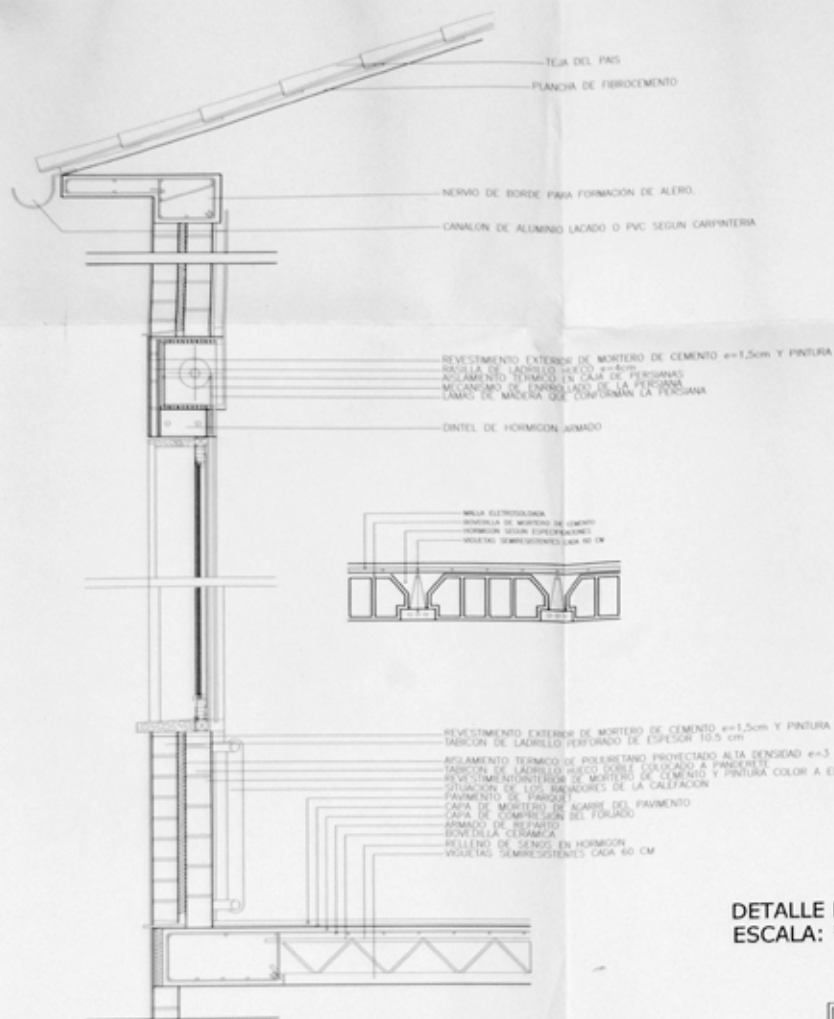
Beau Geste Press: editorial alternativa, especializada en libros de artista. Otro concepto de libro.

Grup de Treball: *Treball col·lectiu que consisteix en verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa*.

Neo-concretismo y poesía concreta brasileira: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape (fig 15.)

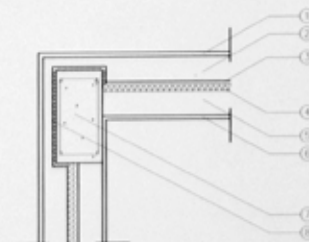
New topographics: abandonar la observación romántica del paisaje apostando por lo aparentemente banal, la urbanización y los procesos de industrialización. Joe Deal (fig. 14), Lewis Baltz: el paisaje como poder.

OuLiPo: *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Taller de Literatura Potencial). Buscaban nuevas formas de crear literatura, sirviéndose en muchas ocasiones de las matemáticas; explorar el lenguaje.



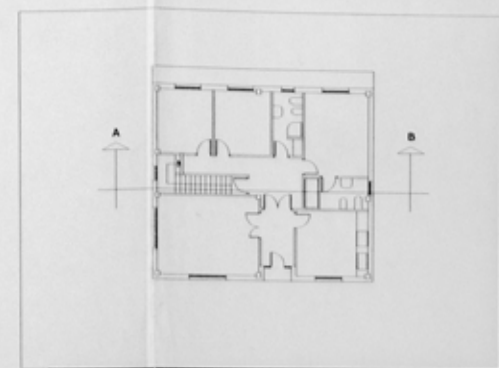
SECCION A-B
ESCALA: 1/50.

DETALLE DE CERRAMIENTO EXTERIOR
ESCALA: ***



LEYENDA

- 1 REVESTIMIENTO A BASE DE MORTERO MONOCAPA O SIMILAR.
- 2 FABRICA DE LADRILLO PORFIRADO DE 10,5 CM DE ESPESOR.
- 3 CAMARA DE AIRE DE 1 CM DE ESPESOR.
- 4 AISLAMIENTO TERMICO DE 3 CM DE ESPESOR A BASE DE POLIURETANO.
- 5 FABRICA DE LADRILLO HUECO DOBLE A PANDERETE.
- 6 ENFOSCADO CARA INTERIOR DE 1,5 CM DE ESPESOR.
- 7 PILAR DE HORMIGON DE DIMENSIONES 20X40 CM.
- 8 AISLAMIENTO PARA ROTURA DE PUNTE TERMICO DE 1,5 CM DE ESPESOR.



ESQUEMA DE REFERENCIA

bibliografía

- ALEXIEVICH, Svetlana. (2015).** *La guerra no tiene rostro de mujer*, New York: Penguin Random House.
- ÁLVAREZ, Rosario, Xosé Luís REGUEIRA, y Henrique MONTEAGUDO. (1986).** *Gramática Galega*, Vigo: Galaxia.
- ART & LANGUAGE (group) y MUNDER, Heike (ed.) (2006).** *Homes from Homes II: Art & Language*, Zürich: Migros Museum für Gegenwartskunst.
- AUGÉ, Marc y Margarita MIZRAJI (trad.) (2005).** *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, Gaston. (2005).** *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BIOY, Adolfo y Jorge Luis BORGES. (2003).** *La invención de Morel* (5ª ed.), Madrid: Alianza.
- BLESA, Túa. (2011).** *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca: Delirio.
- CABAÑAS, Kaira M. (ed.) (2012).** *Espectros de Artaud: lenguaje y arte en los años cincuenta*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CROW, David. (2007).** *No te creas una palabra*, Barcelona: Promopress.
- Colectivo Er Prinçipito Andalûh. (2019, 11 octubre).** *Propuesta ortográfica del andaluz (E.P.A)*. Recuperado 29 de mayo de 2020, de <https://andaluhepa.files.wordpress.com/2019/10/propuesta-de-ortografc3ada-andaluza-epa-actualizada-2019-docx.pdf>
- COLOMINA, Beatriz. (2006).** *Doble exposición*, Madrid: Akal.
- (2010).** *Privacidad y publicidad*, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- D'ANCONA, Matthew. (2017).** *Post Truth: The New War on Truth and how to Fight Back*, London: Ebury Press.
- DANTO, Arthur C. (2002).** *La Transfiguración Del Lugar Común*, Barcelona: Paidós.
- DENNISON, Lisa y Craig HOUSER (2001).** *Rachel Whiteread: transient spaces*. Weinheim: Beltz Verlag.
- , Nancy SPECTOR y Joan YOUNG (2000).** *Lawrence Weiner: NACH ALLES/AFTER ALL* (Artist's Book, ed. bilingüe). Berlín: Deutsche Guggenheim Berlin.
- FOUCAULT, Michel. (1997).** *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid,: Siglo XXI.
- GELES, Mit. (2008).** *El tercer texto: imagen y relato*. València: Universidad Politécnica de Valencia.

- GIMÉNEZ, Carmen (comisaria). (1997).** *Cristina Iglesias*. New York: Guggenheim Museum.
- GOODMAN, Nelson. (2010).** *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.
- GROUPE μ (2010).** *Tratado del signo visual: Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- KARPF, Anne. (2014).** 'The Human Voice and the Texture of Experience' in *Oral History*, vol.42, no.2, pp.50-55. Oral History.
- KLEMPERER, Viktor y Adan Kovacsics (trad.) (2005).** *LTI: la lengua del Tercer Reich: apuntes de un filólogo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- LE CORBUSIER, Charles-Édouard J.G. (1954).** *Une petite maison*. Editions d'architecture: Zürich.
- LÓPEZ, Silvia. (2009).** Las ciudades y los signos. En *El atlas del Gran Jan. La poética de la ciudad, su percepción y representación en el arte contemporáneo : el artista contemporáneo como habitante de la ciudad*. Granada: Universidad de Granada.
- MALLARMÉ, Stéphane. (2002).** *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- (2016 versión).** *Un lance de dados jamás abolirá el azar (Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard)*. trad. F. Estrada & S. Bernal. (Bilingüe ed.). Guadalajara (México): Ámbar cooperativa editorial.
- MARCO, María José. (2015).** "Keywords": el retorno al texto como práctica artística en la era de la hipertrofia visual: la escritura como producción de subjetividad, campo expandido y espacio de intersección (Tesis doctoral). Universidade de Vigo.
- MARINA, José Antonio. (2006).** *La selva del lenguaje: introducción a un diccionario de los sentimientos (6ª ed.)*. Barcelona: Anagrama.
- MOREY, Miguel. (2015).** *Pequeñas doctrinas de la soledad (2ª ed.)*. Madrid: Sexto Piso.
- MORGAN, Robert C. y María Luz Rodríguez. (2003)** *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid. Akal.
- PARDO, José L. (1991).** *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- PEREC, Georges. (2003).** *Especies de Espacios (3ª ed.)*. Barcelona: Montesinos Editor, S.A.
- PICABIA, Francis (2011).** *Poemas*. Ciudad de México, México: Alias.
- SELBY, Aimee (ed.) (2009).** *Art and Text*. London: Black Dog Publishing.
- SMITHSON, Robert (1967).** *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*. Recuperado de http://pdf-objects.com/files/Essay_Robert-Smithson-A-Tour-of-the-Monuments-of-Passaic.pdf
- WOOLF, Virginia y Laura PUJOL (trad.) (2001).** *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral. (Original 1929)
- ZAYA, Octavio (comisario). (2018).** *Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BARRUETA, Elena. (2010). *New Topographics, una nueva mirada.* | IVASFOT. En <https://www.ivasfot.com/new-topographics-una-nueva-mirada/> [Consulta: 09/06/2020]

CORTÉS, Nacho y Andrea VEGA. (22/05/2020). *El Síndrome de la Cabaña o el miedo a salir de casa tras el confinamiento.* En https://www.consalud.es/pacientes/especial-coronavirus/sindrome-cabana-miedo-salir-casa-confinamiento_79643_102.html [Consulta: 09/06/2020]

Fundación Museo Jumex. (s. f.). *Aprendiendo a leer con John Baldessari.* En <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/88-aprendiendo-a-leer-con-john-baldessari> [Consulta: 09/06/2020]

GONZÁLEZ, Laura. (19/02/2017). *Tema 16 Relaciones sintácticas: sujeto y predicado.* En <https://www.oposinet.com/temario-de-lengua-castellana-y-literatura/temario-5-lengua-castellana-literatura/tema-16-relaciones-sintcticas-sujeto-y-predicado-2/> [Consulta: 07/06/2020]

Instituto Galego de Estadística. (s. f.). *Uso habitual e inicial do galego.* En http://www.ige.eu/web/mostrar_actividade_estadistica.jsp?idioma=gl&codigo=0206004&num_pag=4 [Consulta: 04/06/2020]

RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y Eva LOOTZ. (2003). *Materiales para la construcción de una palabra que se deshace en la boca.* En http://www.evalootz.net/textos/rodriguez_materiales.pdf [Consulta: 02/06/2020]

UbuWeb - Visual Poetry. (s. f.). En <http://www.ubu.com/vp/> [Consulta: 09/06/2020]

Wikipedia contributors. (11/04/2020). *Normativa oficial do galego - Wikipedia, a enciclopedia libre.* En https://gl.wikipedia.org/wiki/Normativa_oficial_do_galego [Consulta: 04/06/2020]

SHAW, Jeffrey et al. (s. f.). *Legible City.* En <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city> [Consulta: 09/06/2020]

<https://www.0100101110101101.org/>

<http://www.doragarcia.net/#>

<http://www.evadiez.es/>

<http://www.falkepisano.info/>

<https://www.finamiralles.com/>

<http://www.francisalys.com/>

<http://www.javierartero.es/>

<https://www.martin-munoz.net/>

<http://www.monicaalonso.com/>

<https://www.nadaprlja.com/>

<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/>

<https://www.yhchang.com/>

videografía

BESTUÉ, David - CENDEAC (17/04/2018). *Dar sentido* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2d-1yZjx4fmw&t=4027s> [Consulta: 24/05/2020]

CALDERÓN, Isa y Lucía LIJTMAER (29/03/2020). *Deforme Semanal Ideal Total: Confinadas* [Audio en podcast]. Recuperado de <https://open.spotify.com/episode/1ZqlhPWFKkVmbadq6E1Gyy> [Consulta: 21/05/2020]

La Claqueta PC, Manny Films, Irusoin, Moriarti Produksioak (Productores) y GARAÑO, Jon, Aitor ARREGI y Jose Mari GOENAGA. (Directores). (2019). *La trinchera infinita* [Película]. España:

Metrópolis - RTVE. (25/01/2017). *Eva Lootz* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-eva-lootz/5569726/> [Consulta: 01/06/2020]

Metrópolis - RTVE. (19/08/2013). *Pintura otra* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-pintura-otra/1698762/> [Consulta: 21/04/2020]

Museo Reina Sofía. (02/04/2012). *Hans Haacke. Castillos en el aire* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://vimeo.com/39620887> [Consulta: 02/06/2020]

STRANGE, Ian - TED (06/2018). *Home is where the art is* [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.ted.com/talks/ian_strange_home_is_where_the_art_is [Consulta: 11/06/2020]

créditos de las imágenes

- fig. 2.** Dan Graham's Homes for America - Unlocking the madness. (22/01/2020). En <https://publicdelivery.org/dan-graham-homes-for-america/> [Consulta: 02/06/2020]
- fig. 3.** <https://avinvestigacion.files.wordpress.com/> [Consulta: 09/06/2020]
- fig. 7.** Archivo Lafuente. (s. f.). En <https://www.archivolafuente.com/coleccion/ulises-carrion/> [Consulta: 08/06/2020]
- fig. 8.** Wikiart.org. (1967). Diagram for a mirror piece - Burn, Ian. En <https://www.wikiart.org/es/ian-burn/diagram-for-a-mirror-piece-showing-the-multiple-image-1967> [Consulta: 02/06/2020]
- fig. 9.** WikiArt.org. (12/11/2012). Language Is Not Transparent, 1969 - Mel Bochner. En <https://www.wikiart.org/en/mel-bochner/language-is-not-transparent-1969> [Consulta: 09/06/2020]
- fig. 10.** Cohen, A. (24/09/2018). Rachel Whiteread's «House» Was Unlivable, Controversial, and Unforgettable. En <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable> [Consulta: 08/06/2020]
- fig.11.** Shaw, J. et al. (s. f.). Legible City. En <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/> [Consulta: 09/06/2020]
- fig. 12.** Taylor, M., Berlin, D. G., & Deblonde, G. (2001). Rachel Whiteread: transient spaces. Weinheim, Alemania: Beltz Verlag.
- fig. 13.** «Untitled» (Placebo), 1991 - Felix Gonzalez-Torres - WikiArt.org. (2012, 9 octubre). En <https://www.wikiart.org/en/felix-gonzalez-torres/untitled-placebo-1991> [Consulta: 15/06/2020]
- fig. 14.** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2018). Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas. Madrid, España: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- fig. 15.** Martin, W., & Muñoz, P. (2016). Blind House #12 [Fotografía]. En <https://www.martin-munoz.net/blind-house/bzi5axgsgoj-5j5e6tlsg2tyco8af36> [Consulta: 09/06/2020]
- fig. 16.** Miralles, F., & Fundació Miró. (1979). Paisatge [Instalación]. En https://www.finamiralles.com/muntatges-c4g?lightbox=image_1an3 [Consulta: 09/06/2020]
- fig. 17.** Deal, J. (1984–1986). The Site Documents [Fotografía]. En <http://www.artnet.com/artists/joe-deal/site-documents-portfolio-of-25-H1wccN3TAAEOS4uwfrytlQ2> [Consulta: 08/06/2020]
- fig. 18.** Wikiart.org. (04/09/2012). New house - Lygia Pape [Instalación]. En <https://www.wikiart.org/es/lygia-pape/new-house-2000> [Consulta: 09/06/2020]

Mockups de Freepik.com