

EDURNE GONZÁLEZ IBÁÑEZ
2012

El mundo de abajo

Aproximaciones a la connotación
simbólica de lo subterráneo a través
de la exploración artística desde
el recorrido, la memoria y la acción.



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

El mundo de abajo.

Título de la tesis:
El mundo de abajo.
Aproximaciones a la connotación simbólica de lo subterráneo
a través de la exploración artística desde el recorrido, la memoria y la acción.
ISBN: 978-84-9860-833-5

Autora:
Edurne González Ibáñez.
Personal Docente Investigador de la U.P.V.-EHU.
(Período 2007-2011).

Programa de doctorado:
Laboratorio de prácticas artísticas. Panorama cero.
Departamento de Dibujo.
Facultad de Bellas Artes. U.P.V.-EHU.

Directora:
Rita Sixto Cesteros.

Finalización:
2012.

El mundo de abajo.

Índice.

1. El mundo de abajo.

Cuestiones preliminares. 15

·Introducción. 19

·Hipótesis y metodología. 22

2. El espacio subterráneo.

Fundamentos para la investigación. 30

·Sobre el espacio. 34

·Formas de conocimiento del espacio. 42

·Fenomenología del espacio. 47

·Sobre lo subterráneo. 52

·Catalogación de los espacios subterráneos. Documentación gráfica. 55

 Espacios subterráneos primigenios. 55

 Acción geológica. 55

 Construcción animal. 63

 Espacios de la arquitectura subterránea. 70

·Sobre cartografía y espacios subterráneos. 92

·El análisis del espacio subterráneo. En los estratos leemos el tiempo. 103

 -Pasado. 104

 Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica /

 Roma Sotterranea / Berliner Unterwelten.

 -Presente. 107

 Habitantes del subsuelo / Alcantarillado Japón / Bunker Arquitectura.

 -Futuro. 111

 El archivo fotográfico de Bill Gates / Bóveda Global de

 Semillas de Svalbard / Acelerador de hadrones LHC.

3. La exploración de lo subterráneo como práctica artística.	
Evolución, proyectos e intervenciones artísticas.	114
·Salto histórico: del rito al arte.	118
-Pintura parietal del Paleolítico Superior, exploradores de la oscuridad.	119
-Exploradores subterráneos de las cuevas urbanas contemporáneas.	130
-Ars Subterranea.	136
-Untergunther.	138
·Sobre las exploraciones.	140
-El papel del artista y definición de la práctica.	142
·Exploraciones subterráneas desde el Recorrido.	149
-Desde el recorrido.	150
-Serie Accesos.	152
-Serie Postales / Paisajes.	164
-La montaña invertida.	194
-Caso práctico I: Paris - Palerme. Dialogues l'au-delà. (Anexo)	198
-Serie Minas.	202
-Desde el recorrido por Ojos Negros de Diego Arribas hacia... <i>"Arte, industria y territorio"</i> .	220
·Exploraciones subterráneas desde la Memoria.	230
-Desde la memoria.	232
-Serie mapas del tesoro.	234
-Caso práctico II: Beijing Underground City. (Anexo)	238
-El Museo Mausoleo de Javier Utray y Domingo Sánchez Blanco... un ejercicio de memoria.	248
·Exploraciones subterráneas desde la Acción.	260
-Desde la acción.	262
-Serie Agujeros.	264
-Serie Montículos.	274
-Caso práctico III: Vaciando-se. (Anexo)	280
-Todo es Museo... Todos somos artistas, de Cai Guo-Quiang, resignificar un espacio subterráneo desde la acción.	286
·Lo subterráneo desde la mirada del Otro:	298
-Como paisaje / Como cuerpo / Como lo invisible e inconsciente.	300

4. La connotación simbólica de lo subterráneo.

Ejemplos y reflexiones.	302
·Referentes y relaciones simbólicas de lo subterráneo.	306
·El animal simbólico.	309
·La idea de lo subterráneo contenida en la experiencia colectiva; el universo estratificado.	313
·Características, acciones, lugares y lecturas simbólicas de lo subterráneo.	328
-Sobre las características.	329
-Sobre los lugares.	332
-Sobre las acciones.	338
-Sobre las connotaciones.	348
·Alusión subterránea en prácticas artísticas contemporáneas.	361
-Génesis / Final: Ana Mendieta - Sophie Calle.	362
-Refugio / Trampa: Vito Acconci - Eduardo Chillida.	370
-Orden / Caos: Micha Ullman - Diego Perrone.	378
-Movimiento / Reposo: Abraham Poincheval & Laurent Tixador - Martin Kippenberger.	385

5. Conclusiones.

·Síntesis de relaciones simbólicas de lo subterráneo.	392
·Revisión final.	395
·Mapa de conceptos desde los que seguir trabajando.	404
·Bibliografía.	406
·Fuentes de las imágenes.	412
·Agradecimientos.	419

1. El mundo de abajo. Cuestiones preliminares.

1.El mundo de abajo

Cuestiones preliminares

1. El mundo de abajo. Cuestiones preliminares.



Exploración desde el Recorrido. "Sin título". 70x50 cm. Calama, 2010.

El mundo de abajo

Seguro que para muchos caminar sobre la tierra, sobre la arena, sobre la hierba... es más placentero que transitar sobre el asfalto, la gravilla, los adoquines, las baldosas...

Existen numerosos formatos para continuar con la complicada elaboración de la alfombra que vamos tejiendo sobre la Tierra, un pachtwork que configura superficies con distintas texturas para desplazarnos, para habitar...

En muchas ocasiones, no importa lo que se entierre debajo, es difícil que rompa la alfombra y pueda volver a resurgir, a no ser que el (des) uso le otorgue a la naturaleza el tiempo suficiente para romper la frontera impuesta y vuelva a emerger el paisaje primero.

La superficie de la Tierra va quedando oculta bajo el suelo inventado, suelo cotizado, especulado, entramado que construimos, desgastamos y volvemos a construir. Suelo que agota la superficie, que se acumula, que crece de estatura, que esconde puertas que van a dar a estructuras y pasadizos, laberintos desconocidos que están bajo nuestros pies. El mundo de abajo sustenta y da infraestructura a la ciudad en superficie. Donde el ojo no ve, se esconde un espacio paralelo dominado por seres comedores de desechos que habitan ciudades de tuberías, cables, conductos, túneles... agujeros en el suelo firme, huecos hacia la profundidad, hacia las entrañas; senderos que se esconden en rutas popularmente desconocidas y, no por ello, no exploradas.

El mundo de abajo pasa inadvertido, solo frente a la zanja a cielo abierto somos capaces de ver.

Desde la revisión y recopilación de imágenes invocamos a nuestra memoria e imaginación a sumergirse en una lectura más amplia de lo subterráneo que abarca cuestiones complejas y transversales que nos conducirán a un recorrido onírico y simbólico.



Introducción.

Este trabajo de investigación tiene su origen en la mirada al suelo, el plano por donde nos desplazamos, desde el que construimos y habitamos. Desde la exploración que proponemos se aprecian huecos, fisuras, entradas a lo que hay debajo. Ese potencial de lo oculto bajo tierra es el motor que impulsa esta tesis, con el objetivo de aproximarnos a su connotación simbólica mediante el proceso de aglutinar imágenes de diversas procedencias, reflexiones teóricas, alusiones al trabajo de artistas y a través de las propuestas artísticas personales.

Cuando evocamos lo subterráneo no dimensionamos a priori la cantidad de referencias que ponemos en juego. Pero si revisamos, por ejemplo, las disciplinas que lo estudian, entonces comprendemos que se trata de una problemática densa que precisa de una revisión profunda para poder tomar conciencia de su carga poética y su evocación onírica.

Una de las primeras actividades llevadas a cabo por los seres humanos prehistóricos fue la labor de recolección; explorar y recoger lo que la tierra ofrecía. En el Neolítico aparece la agricultura, la primera forma de intervenir en los procesos naturales. Desde los albores de la humanidad hasta la actualidad, encontramos vínculos que ligan nuestras actividades a la observación del suelo y el subsuelo.

En el campo de la ciencia encontramos que la Geología estudia la forma tanto exterior como interior del globo terrestre y la naturaleza de las materias que lo componen. Dentro de esta disciplina existen numerosas especialidades encargadas del análisis de los distintos fenómenos, comportamientos y formaciones de la tierra: Espeleología, Estratigrafía, Geodinámica, Mineralogía, Paleontología, Sismología y Vulcanología. Desde la Geología se atiende al estudio de la tierra como si fuese un organismo vivo, investigando su forma y comportamiento exterior, pero también el funcionamiento interior que es el causante de la mayoría de los cambios drásticos en la superficie del planeta, por lo tanto, en la transformación del paisaje.

Otra ciencia que nos adentra en el subsuelo examinando los restos que encontramos en él, es la Arqueología. Estudios técnicos como la Ingeniería Civil y la Arquitectura, abordan el comportamiento de los materiales y las formas de proyectar y construir en los espacios bajo tierra y, por supuesto, valoran los sistemas de anclaje al suelo de todos los tipos de construcciones. La arquitectura subterránea es, además, una disciplina concreta que potencia construcciones, aparentemente, más respetuosas con el medio ambiente.

En el mundo de abajo también encontramos laboratorios de ensayos y pruebas. Otros proyectos están vinculados al subsuelo por la seguridad y garantía que ofrece a la hora de construir cámaras acorazadas y de aislamiento.

El espacio bajo tierra también se ve regulado por el Derecho que se encarga de las disposiciones legales y la capacidad de actuación sobre él.

Desde el campo de las humanidades, los filósofos, los antropólogos, los sociólogos, los artistas... reflexionan acerca del subsuelo desde otras miradas que cuestionan y proponen ideas sobre la ciudad y el territorio, su organización y sus posibilidades.

Desde la interacción profesional de las diferentes disciplinas, observamos la proliferación de estructuras y colectivos de diversa índole. Algunos encuentran su objeto de estudio en la recuperación de los espacios subterráneos abandonados o en desuso. Así pues, a lo largo de esta tesis quedan recogidas por ejemplo las labores de la asociación *Roma Sotterranea* y de la sociedad *Berliner Unterwelten*, ambas dedicadas a la investigación de las estructuras subterráneas de la ciudad.

Este tipo de organizaciones tienen como referencia y finalidad tanto la investigación de los espacios y construcciones que están bajo el asfalto, como la difusión de los mismos organizando visitas y encuentros didácticos.

Desde otra perspectiva, el subsuelo se presenta como escenario para llevar a cabo actos que tienen que ver con la privación de libertad como secuestros en sótanos o zulos, llegando, en otros casos, a convertirse en el espacio donde hacer desaparecer los cuerpos de los asesinados en diferentes circunstancias.

A partir de los sucesos relacionados con los detenidos desaparecidos durante periodos de conflictos políticos, existen agrupaciones que trabajan por el reconocimiento público de ciertos procesos históricos y la recuperación de la memoria a través del hallazgo de los restos de familiares o amigos que fueron asesinados en tiempos de guerra o dictadura. Familiares y allegados van reencontrándose con sus muertos, desenterrando y sacando a la luz historias que algún día fueron escondidas bajo tierra.

En muchas partes del mundo todavía dependen de la exploración del subsuelo para sobrevivir, por ejemplo buscando pozos de agua o desactivando minas antipersona.

En otras ocasiones lo que se esconde bajo los adoquines se convierte en lugar de interés turístico, por ejemplo París mantiene especialmente activo el interés por su inframundo, donde existe la posibilidad de sumergirse bajo tierra y visitar las catacumbas de manera oficial o contactando con exploradores clandestinos.

También existen otras actividades lúdicas que relacionamos con lo subterráneo, los buscadores de tesoros en la playa provistos de un detector de metales recorren los arenales orientados por un sonido que les haga cavar para hallar pequeños tesoros como monedas u objetos olvidados por los bañistas.

Lo subterráneo ha estado presente en la cosmogonía, en los mitos y leyendas creados sobre el origen del mundo, identificándolo con el Hades, el Infierno... lugar donde habitan los seres oscuros. También es el lugar donde el cuerpo encuentra su descanso eterno, convirtiéndose en espacio sagrado y para el recuerdo.

El espacio bajo tierra se presenta como una realidad transdisciplinar compleja, espacio de surgimiento, donde tienen su origen actividades relacionadas con la recolección, producción y extracción de alimentos y recursos, las que están vinculadas con la construcción de los espacios de tránsito, habitables y conmemorativos. Sin olvidar las instalaciones subterráneas que dan cobijo a las infraestructuras generadoras de energía, a las surgidas por objetivos militares y otras con finalidades científicas.

La complejidad de una aproximación simbólica al espacio subterráneo está claramente precedida por la cantidad de referencias y actividades que llevamos a cabo pensando o actuando en o desde el subsuelo.

Es el lugar de partida pero también de cese; desde donde todo comienza y donde todo acaba.

Esta investigación pretende agrupar multiplicidad de imágenes y referencias de distinta índole con el propósito de situar al lector ante un panorama amplio. Desde la labor documental de recopilación, la exploración desde la práctica artística personal y el análisis de ciertas propuestas de artistas contemporáneos, se persigue dotar de las claves necesarias para llevar a cabo a lo largo del proceso de tesis una aproximación a la connotación simbólica que otorgamos a lo subterráneo.

Hipótesis y metodología.

El origen de esta tesis se encuentra vinculado al programa de doctorado “Laboratorio de prácticas artísticas. Panorama cero” y a su línea de investigación definida bajo la propuesta: “Creación como investigación”. Ésta asume la búsqueda de un sistema de trabajo propio que formule como metodología la práctica artística, la cual, ofrece una reflexión y una recontextualización de los conceptos que estudia y plantea, construyendo una mirada desde el sujeto creador.

La carga personal y cultural del artista se proyecta sobre el modo de hacer, propiciando que se elaboren a lo largo del proceso de búsqueda e indagación parámetros propios de modo y estilo que proporcionan una forma de desarrollo, que dota de sentido a la investigación y permite flexibilidad en los planteamientos. La manera de proceder que presentamos no pretende encajar la investigación en marcos preestablecidos, sino dejarla abierta, predispuesta a replantearse en cualquier momento.

Por lo tanto, esta manera de entender la investigación incluye la subjetividad del artista como valor de su formulación, reconociendo en cada acto cognitivo la singularidad del individuo.

Como afirma el artista y docente Juan Luis Moraza, la investigación en artes discurre entre la frontera de la deliberación consciente y la latencia inconsciente (1), esta perspectiva facilita la proposición de métodos particulares que responden a las necesidades específicas y no se ajustan a un modelo prefijado.

“Investigación, en arte, significa intensificación e indagación; implica disposiciones psicoperceptivas, disposiciones técnicas, disposiciones formalizadoras, disposiciones de transmisión, pero no implica necesariamente la adecuación a ciertos protocolos típicos de un “proyecto”. (...) Al proyecto se le presupone una congruencia basada en la predeterminación de objetivos, métodos, y un eventual balance de resultados. (...) La indagación artística pertenece menos al tipo de investigación discreta y finalista más prototípicamente científica, y más a un tipo de investigación continua. La elaboración artística consiste más en un proceso que en un proyecto”. (2)

A partir de estas consideraciones, la tesis pretende ofrecer una visión basándose en la elaboración de un método establecido desde la creación artística, con el objetivo de realizar una aproximación a los valores simbólicos que culturalmente atribuimos a los espacios subterráneos.

(1,2) MORAZA, Juan Luis. Capítulo: “Aporías de la investigación en arte. Notas sobre el Saber.” en: *Notas para una investigación artística*. Actas de las Jornadas tituladas: La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos 2007–2015. Pontevedra, 2007. Págs.44 y 43.

Nuestra labor, por lo tanto, no aspira a la elaboración de una teoría específica en torno a lo subterráneo, ni tampoco pretende definir los niveles formadores de la imagen simbólica de lo que está bajo tierra.

Nos valemos del concepto de *exploración* como eje fundamental desde el cual articular la investigación. El uso cotidiano de este término hace relación al descubrimiento que se establece a partir del hallazgo de espacios desconocidos, y también extiende su significación al hecho de revisar lo conocido abordándolo desde distintas perspectivas, disciplinas o a través de otros métodos para generar diversas o novedosas interpretaciones.

Nuestra labor se define desde su segunda acepción en la que se recorre con nuevos ojos, revisando lo existente. El objetivo de este trabajo no consiste en descubrir espacios inéditos sino en ahondar en las evocaciones que elaboramos a partir de la vivencia o la referencia a los lugares estudiados.

El hilo conductor y la primera hipótesis con la que trabajamos pretende constatar como metodología el concepto de exploración propuesto. Entendido como herramienta crítica capaz de establecer un procedimiento para la práctica artística investigadora. Con el objetivo de realizar un reconocimiento de los espacios citados, haciendo posible una interpretación simbólica mediante una lectura activa que piensa, sondea, busca, indaga, rastrea, contrasta, explica, registra, documenta y archiva. A la vez que permite la posibilidad de establecer un modo de plantear y resolver la producción de obra.

Explorar significa acercarse, reconocer un lugar, implica una acción permanente, surge de una actitud abierta, flexible, que construye y dota de sentido un espacio.

El uso de esta idea como base de la metodología proporciona un marco conceptual desde el que operar, para abordar el acercamiento a lo subterráneo posibilitando entender su dimensión y complejidad teórica.

La forma en la que han sido llevadas a cabo las exploraciones ligadas tanto a la producción de obra como al reconocimiento de lugares, conlleva un cuestionamiento permanente que atiende a las particularidades vinculando: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Para abordar este conjunto de relaciones, estructuramos varios ejes desde los que operar:

- El recorrido: andando, reconociendo y resituando.
- La memoria: rememorando, reviviendo y resurgiendo.
- La acción: valorando, significando y revelando.

Tanto al enfrentarse a un desafío creativo como a un espacio por reconocer, consideramos importante realizar un recorrido para elaborar una idea originada por la experiencia de los sentidos para, a la vez, desarrollar un ejercicio de memoria que conduce a una revisión de los conocimientos adquiridos, de lo existente y lo vivido, elaborando una reflexión que, finalmente, se materializa en la acción. En ella se plantea un objetivo, llegar a un punto establecido o variar el resultado según el desarrollo previo, y finalizar consolidando una observación que presente una aportación.

Por lo tanto, la exploración y sus fases como fundamentos de la metodología empleada se expresan en la lectura de este trabajo a través de sus partes y la proponen como sistema desde el que aunar y sustentar tanto lo práctico como el contexto teórico, considerando como primera hipótesis esta forma de plantear la investigación. Una de las interrogantes por resolver es si el modelo propuesto es válido como método para la creación y la investigación que pretende aproximarse a una problemática concreta, en este caso, el análisis de los espacios subterráneos y sus evocaciones.

Además de la cuestión que indaga sobre la práctica artística como forma de conocimiento, la hipótesis central que se plantea y que desarrollaremos a lo largo de este proceso es si lo subterráneo condensa una connotación simbólica específica atribuida culturalmente, y si podemos confirmar esas constantes en el análisis de distintas referencias subterráneas que aparecen en la obra de algunos artistas contemporáneos que propondremos como ejemplos.

Partimos de la idea de que las cualidades evocadoras están contenidas en la mirada del observador y la construcción que realiza de ellas, y entendiendo por connotación simbólica el conjunto de ideas y relaciones que los seres humanos somos capaces de vincular y proyectar a partir de una realidad y que no están contenidas específicamente en el referente.

Tal y como expresa Gilbert Durand en su obra "La imaginación simbólica" parafraseando a Paul Ricoeur:

"El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio. (...) Todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo cósmico (es decir, extrae de lleno su representación del mundo visible que nos rodea); es onírico (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen (...) la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último -poético-, o sea que también recurre al lenguaje". (3)

(3) DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires, 2000. Pág. 15.

Para argumentar nuestra propuesta aplicamos ciertos aspectos de los principios propuestos por el psiquiatra Carl G. Jung en su teoría sobre los arquetipos, que trata sobre la existencia de una estructura común a todos los seres humanos, un inconsciente de carácter universal, que asegura la similitud de la experiencia y la creación imaginativa. (4)

Las preguntas planteadas a raíz de este punto nos permiten cuestionarnos la importancia de la experiencia y el valor del inconsciente colectivo y cómo influyen en la evocación simbólica que vivenciamos al hacer referencia a los espacios bajo tierra.

No buscamos encontrar respuestas sino generar interrogantes que nos acerquen a entender la amplitud del tema abordado:

¿La experiencia individual está marcada por estos filtros instaurados en nuestro inconsciente que pueden condicionar nuestra vivencia como sujetos?, ¿podemos hablar sin temor a equivocarnos de ciertos valores simbólicos constantes asignados a lo subterráneo culturalmente?, ¿su connotación, responde a una estructura similar en todas las sociedades?...

En ese mismo sentido y haciendo referencia a los estudios de David Lewis William, arqueólogo e investigador, nos basamos en su tesis sobre la neurología humana y como ésta condiciona nuestra experiencia sensible y, por lo tanto, la concepción de ideas sobre el mundo. Para entender su propuesta ahondaremos en sus estudios sobre las actividades simbólicas llevadas a cabo en distintos puntos del planeta durante el Paleolítico Superior en las cuevas y que se asemejan a las realizadas por pueblos de sociedades primitivas que distan considerablemente en el tiempo. (5)

En líneas generales, para cuestionar nuestra hipótesis sobre la existencia de ciertas constantes atribuidas a lo subterráneo culturalmente, plantearemos una revisión de los lugares subterráneos desde varias perspectivas y aglutinaremos diversas referencias, siguiendo la idea de Norberto Feal, arquitecto y docente, a quien le resulta imposible definir la idea de ciudad sino es mediante la acumulación de imágenes y la concepción multidisciplinar.(6) De este modo, propondremos un análisis a través de la multiplicidad de alusiones que condensan la característica multirreferencial del objeto de estudio, con el fin de dibujar un mapa de conceptos que genere una aproximación desde la que podamos visualizar sus diversas constantes.

(4) JUNG, Carl G. *Arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1970.

(5) LEWIS-WILLIAMS, David. *La mente en la caverna*. Ediciones Akal. Madrid, 2005.

(6) FEAL, Norberto. Artículo: "*La ficcionalización del territorio*". En bifurcaciones [online]. Núm. 4, 2005. (URL: <www.bifurcaciones.cl/004/Feal.htm>. ISSN 0718-1132).

Esta tesis pretende a lo largo de sus partes recoger aquellas fases contenidas en la exploración como método práctico de producción de obra y como forma de análisis de los espacios bajo tierra. Es por esto que, después del primer capítulo dedicado a cuestiones preliminares, el segundo capítulo titulado “El espacio subterráneo. Fundamentos para la investigación” alude a un recorrido, y comienza con una revisión del concepto de espacio a través de las reflexiones de Abraham Moles y Elisabeth Rohmer, autores de “Psicología del espacio”, diversas consideraciones del antropólogo Edward T. Hall, así como del psicólogo Robert Sommer, y del escritor George Perec, entre otros. Elaboraremos una tipología que agrupa, a partir de una estructura, referencias visuales de carácter subterráneo. Cuando se realizan catalogaciones siempre se corre el riesgo de dejar algún elemento fuera o aplicar un criterio que tal vez no sea el más adecuado. Según G. Perec la clasificación nunca funciona porque eligiendo una pauta de orden se dejan otras posibilidades fuera:

“Cuán tentador es el afán de distribuir el mundo entero según un código (...) dos hemisferios, cinco continentes, masculino y femenino, animal y vegetal, singular y plural (...). Lamentablemente no funciona, nunca funcionó, nunca funcionará.

(...) En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias; la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta; (...) la enumeración me parece, antes de todo pensamiento, la marca misma de esta necesidad de nombrar y de reunir sin la cual el mundo carecería de referencias para nosotros”. (7)

Teniendo en cuenta esta afirmación de Perec hacemos una propuesta de orden a pesar de que aplicando unas variables dejemos otras fuera. Es por esto que nuestra recopilación de imágenes pretende congregar la diversidad de los lugares por estudiar, siendo conscientes de la incapacidad para mencionarlos todos o, tal vez, siguiendo la tentación de olvidar algunos para poder dejar la cuestión abierta.

En el siguiente capítulo titulado “La exploración de lo subterráneo como práctica artística. Evolución, proyectos e intervenciones artísticas” comenzamos haciendo un repaso de los antecedentes de la exploración subterránea: desde las primeras hasta las más contemporáneas manifestaciones y formas de actividad simbólica, realizando un ejercicio de memoria que nos permita contextualizar los referentes estudiados.

(7) PEREC, Georges. *Pensar, clasificar*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1986. Pág. 110 y pág. 119.

Algunos de los autores en los que nos basamos en estas páginas son David Lewis-William y la fotógrafa y escritora Julia Solis.

Después de esta revisión, nos adentraremos en la exposición de la obra personal llevada a cabo a lo largo del proceso, ordenada a partir de los ejes trabajados: recorrido, memoria y acción.

Cada una de estas secciones del tercer capítulo viene precedida por una serie de términos y verbos claves, un esquema que ayuda a situarnos a la hora de abordar y trabajar cada concepto, a la vez que facilita la lectura y comprensión de la tesis.

Esta serie de mapas conceptuales pretende recoger y sintetizar las nociones principales que impulsaron mi forma de proceder como artista.

Nos remiten a la enumeración elaborada por Richard Serra sobre acciones que se pueden llevar a cabo en la materia, e incluso nos puede recordar a la lista de Roukes para la estimulación del pensamiento creador. (8)

Para finalizar cada apartado donde se presenta la obra propia, hacemos alusión a proyectos artísticos que hemos considerado de interés por su vinculación con el entorno bajo tierra y por las posibilidades que ofrecían a la hora de relacionarlos con los ejes principales de esta investigación.

De este modo, relacionamos con el *recorrido* la iniciativa “*Arte, industria y territorio*” de Diego Arribas, con la idea de *memoria* “*Museo Mausoleo*” de Javier Utray y Domingo Sánchez Blanco y vinculado a la *acción* el “*Bunker Museo*” de Cai Guo Quiang.

A través de la referencia a estas intervenciones artísticas entendemos que se complementa esta parte de la tesis estableciendo un diálogo entre el trabajo personal con el de otros creadores.

(8) Entre los años 1967 y 1968, el escultor americano, Richard Serra elaboró una lista de acciones que se pueden realizar en la materia. Verbos que implican operaciones sencillas pero a través de su combinación configuran procesos más complejos, que nos pueden hacer entender la manera de *hacer* del artista. “Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself” (1967–1968) Richard Serra [online]. (<http://www.cosasdearquitectos.com/2011/10/listado-de-verbos-acciones-sobre-la-materia-para-relacionar-uno-mismo-richard-serra/>).

Por otro lado, la lista de Roukes plantea una serie de operaciones que podemos aplicar a través de un listado de verbos con el objetivo de experimentar diferentes posibilidades en la manipulación de una imagen, por ejemplo. Este listado se puede emplear de manera sistemática con el objetivo de mejorar las capacidades creativas del individuo y con el tiempo ir elaborando e incorporando métodos propios. “Desarrollo gráfico del método Roukes. Comentado por José Fuentes y Concha Sáez, profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca” [online]. ([http://212.128.130.23/eduCommons/humanidades/la-imagen-multiple-y-procesos-de-la-obra-grafica/contenidos/4.Material%20de%20clase-Temas%20\(5\)/Tema%205/Tema%205-OCW/desarrollo_grafico_del_metodo_roukes_concha_saez_y_jose_fuentes](http://212.128.130.23/eduCommons/humanidades/la-imagen-multiple-y-procesos-de-la-obra-grafica/contenidos/4.Material%20de%20clase-Temas%20(5)/Tema%205/Tema%205-OCW/desarrollo_grafico_del_metodo_roukes_concha_saez_y_jose_fuentes)).

Para llegar a la cuarta parte encabezada por el título “La connotación simbólica de lo subterráneo. Ejemplos, reflexiones y conclusiones” basada en la idea de acción, en la que realizaremos un ejercicio de análisis de los conceptos que se han ido elaborando a lo largo del proceso de tesis y sintetizaremos las referencias simbólicas que consideramos se ponen en juego al evocar los espacios bajo tierra.

En el desarrollo de este capítulo se plantean los lugares, las características, las acciones y las relaciones oníricas de lo subterráneo a través de la referencia a Carl G. Jung, al pensador Gaston Bachelard, y al etnógrafo Marc Augé. Las reflexiones extraídas entorno a la carga poética se argumentan a través de la puesta en valor de las formas universales de concepción del mundo estratificado, así como a través del análisis e interpretación de la diversa y heterogénea alusión a lo subterráneo en determinadas obras de diferentes artistas contemporáneos como Ana Mendieta, Sophie Calle, Diego Perrone, Abraham Poincheval y Laurent Tixador, Eduardo Chillida y Micha Ullman.

Entendiendo el arte como sistema de construcción simbólica centraremos nuestra atención sobre el papel que desempeña el artista, consolidando y/o renovando las estructuras simbólicas de la sociedad en la que se inserta, reflexionando sobre si el artista es un sujeto operante que reproduce ciertas constantes que ya están instauradas en el inconsciente colectivo y en qué medida contribuye a crear nuevos significantes que posibilitan el enriquecimiento de la experiencia colectiva.

Como anexos a este documento se presentan tres casos prácticos que se elaboran desde la perspectiva y producción personal realizando un ejercicio de inmersión en lugares concretos. Todos ellos aparecen recogidos de manera escueta en el tercer capítulo de esta tesis y a la vez se presentan de forma extendida como anexos independientes.

El objetivo de que aparezcan por “duplicado” consiste en que tanto los casos prácticos como la tesis se puedan leer y comprender por separado:

·*Exploración desde el recorrido. Las catacumbas de París y Palermo.*

En la que se presenta una selección de fotografías de las criptas acompañadas de un texto fruto de las experiencias vividas en los inframundos de ambas ciudades. Una reflexión desde la vivencia de lo subterráneo.

·*Exploración desde la memoria. La Ciudad Subterránea de Beijing.*

Una beca de residencia me dio la oportunidad de vivir en China durante casi tres meses, a lo largo de los cuales desarrollé un proyecto que se centraba en la exploración de la Ciudad Bunker de Beijing.

A través de la memoria colectiva e individual construí mis propias referencias visuales e ideas en torno al bunker clausurado al público desde el 2008, generando un acercamiento a lo subterráneo desde la evocación producida en el otro.

-Exploración desde la acción. Hospital de San Martín en Las Palmas de Gran Canaria.

El Colectivo LimpiArte, del cual soy miembro, realizó una labor de resignificación del lugar mediante la limpieza y recuperación del suelo de una de las salas del hospital. Éste llevaba años clausurado y se encontraba en un proceso de transformación para convertirse en centro cultural.

En esta exploración lo subterráneo se presenta como una intervención para profundizar en la materia y en las relaciones simbólicas con el lugar donde se inserta.

Por otro lado, desde mi perspectiva como artista e investigadora pude aprovechar otros espacios del Hospital de San Martín para tomar instantáneas que han formado parte de mi obra independientemente de la labor conjunta del colectivo.

Por último, y también en forma de anexo (solo en el formato digital que acompaña esta tesis) se recopilan las evocaciones surgidas a raíz de plantear un trabajo sobre lo subterráneo a un grupo de alumnos de primer curso de la Facultad de Bellas Artes de la U.P.V-EHU.

En él se reúne la reflexión en conjunto sobre los diversos referentes que ponemos en juego cuando hacemos presentes los espacios que se encuentran bajo tierra y que nos conducen a entender la problemática propuesta desde perspectivas que lo amplían, complementándolo.

Para finalizar este proceso y con el objetivo de constatar los puntos de anclaje desde los que continuar en un futuro estudiando las posibilidades de lo subterráneo como temática abordada a partir de la línea de investigación propuesta, realizaremos una revisión del conjunto para condensar y replantear algunos conceptos trabajados.

2. El mundo de abajo. **El espacio subterráneo.**

2.El espacio subterráneo

Fundamentos para la investigación

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.

Comenzamos haciendo un repaso de los conceptos: espacio y subterráneo, fijando la perspectiva desde la cual nos situamos, para pasar a realizar una catalogación de lugares bajo tierra atendiendo a su origen: acción geológica, construcción animal y arquitectura humana, y su funcionalidad: refugio, infraestructura, obtención de recursos, desplazamiento, almacenamiento y acción conmemorativa.

Tras la tarea descriptiva, la definición y el establecimiento de una tipología, esta parte recoge brevemente algunas anotaciones sobre diferentes formas de representación de este tipo de espacios.

Finalizando el bloque, analizaremos el contenido de los estratos del territorio como unidades de información superpuestas, que conservan restos del pasado pero también albergan actividad contemporánea además de proyecciones futuras.

Esta toma de contacto con la problemática abordada en la investigación favorece la visualización de múltiples lugares y referencias que están englobadas dentro del concepto de lo subterráneo que trabajamos, y propone al lector una mirada sobre las mismas.

Una observación desde la que generar un marco e idea generales desde las que operar con mayor profundidad en páginas posteriores.

Espacio:

Del lat. *spatium*. Según la etimología la palabra espacio proviene del latín *spatium* y se refiere a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. (1)

Según la Real Academia de la Lengua Española encontramos numerosas acepciones:

1. m. Extensión que contiene toda la materia existente.
2. m. Parte que ocupa cada objeto sensible.
3. m. espacio exterior.
4. m. Capacidad de terreno, sitio o lugar.
5. m. Transcurso de tiempo entre dos sucesos.
6. m. Tardanza, lentitud.
7. m. Distancia entre dos cuerpos.
8. m. Separación entre las líneas o entre letras o palabras de una misma línea de un texto impreso.
9. m. Programa o parte de la programación de radio o televisión. Espacio informativo.
10. m. Impr. Pieza de metal que sirve para separar las palabras o poner mayor distancia entre las letras.
11. m. Impr. matriz (letra o espacio en blanco).
12. m. Mat. Conjunto de entes entre los que se establecen ciertos postulados. Espacio vectorial.
13. m. Mec. Distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo.
14. m. Mús. Separación que hay entre las rayas del pentagrama.
15. m. ant. Recreo, diversión.

(1) GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Fondo de cultura económica. México, 2001. Pág. 210.

Sobre el espacio

Falta de espacio,
buscar espacio, recorrer el es-
pacio, conquistar el espacio, heredar
un espacio, comprar un espacio, alquilar un
espacio, cartografiar el espacio, replantear el
espacio, proyectar el espacio, diseñar el espacio,
modelar el espacio, iluminar el espacio,
dejar espacio, dar espacio, habitar un espacio,
perder espacio...

Espacio interior, espacio vital, espacio libre, espacio
público, espacio privado, espacio marítimo, espacio
aéreo, espacio exterior, espacio planetario, espacio
sideral, espacio restringido, espacio de tiempo,
espacio informativo, espacio muerto,
espacio imaginario,
ciber espacio ...

Contenido en cualquiera de nuestras experiencias vitales, todas estas frases o expresiones toman su sentido partiendo de diferentes apreciaciones y consideraciones sobre el espacio. Algunas de ellas están basadas en la vivencia directa, otras en la indirecta, e incluso aluden a la jurisprudencia del mismo.

El espacio está unido al tiempo, conceptos inseparables. Desde este binomio se puede analizar cualquier realidad, algunas más espaciales que temporales y viceversa. El espacio es extensión, el tiempo secuencia, aunque el primero es más evidenciable y el segundo es casi una abstracción, ambos constituyen el escenario de la vida.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.

A lo largo de la historia de la humanidad el espacio se ha concebido como escenario de la vida.

Razón de coherencia del mundo,
la mitología y la religión se han encargado de ilustrarlo,
considerándolo el primer acto de creación.

Desde el origen del ser humano,
la reflexión sobre el espacio es una constante.
Desde la ciencia y la filosofía la cuestión sobre su
naturaleza se ha presentado como una ardua
tarea por resolver.

Ambas buscan fórmulas y teorías para comprender
su complejidad, pero cuando lo experimentamos
directamente, estamos restringidos por los
umbrales de nuestros sentidos
que son los que nos proporcionan nuestra experiencia
sensorial y condicionan nuestro aprendizaje.

El marco perceptual nos permite aproximarnos
al espacio de una forma más o menos común a
todos los seres humanos,
pero la vivencia personal y la cultura
nos hacen relacionarnos con él de formas distintas.

DEFINICIÓN

ESPACIO: En filosofía antigua, el espacio fue discutido al hilo de la oposición entre lo lleno y lo vacío. Esta oposición es paralela a la que existe entre la materia y el espacio, (...) y a la que existe entre el ser y el no ser.

Según Platón, hay tres géneros de ser: Uno, que es siempre el mismo, increado e indestructible, invisible para los sentidos, que nada recibe de fuera ni se transforma en otra cosa: son las formas o las ideas. Otro, que está siempre en movimiento, es creado, perceptible para los sentidos y la opinión, y siempre llegando a ser en un lugar y desapareciendo de él: son las cosas sensibles. Otro, finalmente, que es eterno y no susceptible de destrucción, constituye el habitáculo de las cosas creadas, es aprehendido por medio de una razón espuria y es apenas real: es el espacio. (...) El nombre "espacio" se da a lo que luego es definido como receptáculo. Como el espacio carece de figura, las definiciones que pueden darse de él son, al parecer, solamente negativas: es lo que propiamente no es, sino que únicamente es llenado. (...) Puesto que el espacio es concebido por Aristóteles como "lugar" (...) Si el "lugar" aristotélico merece ser llamado "espacio", lo es únicamente en tanto que equivale a un "campo" donde las cosas son particularizaciones. En parte, las cosas están hechas, según Aristóteles, de "espacio", pero ello no significa que sean —como en Descartes— modos de un continuo espacial. (...) Los atomistas concibieron el espacio como "lo vacío"; el espacio no es una cosa, pues únicamente los átomos son

"cosas". Pero gracias al espacio puede concebirse el movimiento. (...)

Los estoicos concibieron el espacio como un "continuo" dentro del cual hay "posiciones" y "órdenes" de los cuerpos. (...) Durante la Edad Media, entre los escolásticos, las ideas sobre la naturaleza del propio espacio se fundaron en nociones ya dilucidadas en la filosofía antigua. (...) La opinión que predominó fue la aristotélica: la del espacio como lugar. (...) Una distinción importante fue la establecida entre espacio real y espacio imaginario. (...) En el Renacimiento tendieron cada vez más a concebir el espacio como una especie de "continente universal" de los cuerpos físicos. Este espacio tiene varias propiedades, entre las cuales destacan las siguientes: el ser homogéneo, el ser isotrópico, el ser continuo, el ser ilimitado, el ser tridimensional, y el ser homoloidal. Esta idea del espacio corresponde por un lado al modo como se conciben las propiedades espaciales en la geometría euclidiana y por otro a la concepción del espacio como infinito. (...)

En todas estas interpretaciones filosóficas, el espacio aparece como una realidad substancial o, como Kant dirá luego, como "cosa en sí". Estas interpretaciones encajaban con las ideas de los llamados "filósofos mecánicos", es decir, con las ideas de quienes mantenían que hay ciertas propiedades de los cuerpos físicos que son "primarias" (...) Newton definió: "El espacio absoluto, en su propia naturaleza, sin relación a nada externo, permanece siempre similar e inmóvil. El espacio relativo es una dimensión movible o medida de los espacios absolutos, que

nuestros sentidos determinan mediante su posición respecto a los cuerpos, y que es vulgarmente considerado como espacio inmóvil... Leibniz y su opinión famosa de que el espacio no es un absoluto, no es una substancia, no es un accidente de substancias, sino una relación. Sólo las mónadas son substancias; el espacio no puede ser substancia. (...) El espacio no es real sino ideal. (...) Boskovich examinó el problema del espacio a la vez como realidad y como idealidad: lo primero es el espacio como es, y lo segundo el espacio como es conocido (y, sobre todo, medido). (...)

Kant trata de explicar el modo como la noción de espacio es usada en la mecánica newtoniana sin por ello adherirse a la concepción realista de otros. (...) El espacio para Kant es (lo mismo que el tiempo) una forma de la intuición sensible, una forma a priori de la sensibilidad (...) Aquí es presentado el espacio "no como algo objetivo y real, sino como algo subjetivo e ideal". (...) En Hegel el espacio es una fase, un "momento" en el desenvolvimiento dialéctico de la Idea, la pura exterioridad de ésta. (...)

La idea del espacio ocupa un lugar destacado en todas las corrientes importantes del siglo XIX. (...) Durante el XIX ha sido frecuente examinar no sólo la naturaleza del espacio, sino también la cuestión del origen de la noción de espacio. Ha habido numerosas discusiones sobre el carácter absoluto o relativo, objetivo o subjetivo, del espacio, así como sobre el problema de las relaciones del espacio con el tiempo y la materia. Las distintas consideraciones de que ha sido objeto el espacio:

Desde el punto de vista geométrico, el espacio es considerado como "el lugar de las dimensiones", como algo continuo e ilimitado. Desde el punto de vista físico, el problema del espacio se relaciona íntimamente con las cuestiones referentes a la materia y al tiempo, y, en realidad, la respuesta a estas cuestiones afecta también, como en la reciente física, a la constitución geométrica. Se habla así en física de espacios pluridimensionales, hiperespacios, continuo espacio-tiempo. Desde el punto de vista gnoseológico, el espacio es examinado en cuanto clase especial de las categorías. Desde el ontológico, como una de las determinaciones de ciertos tipos de objetos. Desde el punto metafísico, el problema del espacio engloba el problema de la comprensión de la estructura de la realidad (...) Heidegger: "la espacialidad del espacio". (...) El espacio no está en el sujeto —como afirmaba el idealismo— el mundo está en el espacio —como sostenía el realismo—. Más bien ocurre que el espacio está en el mundo, por cuanto es el ser-en-el-mundo de la Existencia el que ha dejado "franco" el espacio. En la teoría de la relatividad generalizada, Einstein había unificado espacio-tiempo, materia y gravitación. Quedaba fuera el campo electromagnético, que Einstein incluyó en su teoría del campo unificado en 1953. (...) Los filósofos suelen desarrollar sus ideas sobre la noción del espacio de acuerdo con orientaciones más o menos "subjetivas" u "objetivas". Las orientaciones más "subjetivas" son a menudo de carácter psicológico y prestan atención a la experiencia del espacio por sujetos o por organismos.

Desde que somos concebidos lo habitamos, primero dentro del útero materno donde nos acoge y proporciona todo lo que necesitamos, brindándonos protección. A partir del nacimiento nos convertimos en habitantes de un espacio extenso, en el que se hace necesaria la labor del aprendizaje. Podemos aproximarnos a la idea de espacio mediante la experimentación directa: recorrerlo, habitarlo, dibujarlo, cartografiarlo... siendo imposible determinar una verdad absoluta. Conocemos de manera aparente y, a través de la experiencia de los sentidos, el contexto dimensional en el que nos movemos, donde habitamos, experimentando ciertas sensaciones que la Física es capaz de medir como la inercia, la gravedad... sin tener la necesidad de entenderlas científicamente.

En todas las actividades cotidianas del ser humano, el espacio desempeña una función de primer orden. Sentimos que se extiende a partir de nuestra frontera con el exterior, la piel. Normalmente no asumimos el propio cuerpo como espacio, no obstante, el dolor intenso, y las informaciones de los sentidos internos proporcionan claves directas sobre el cuerpo.

A partir de ahí, se articulan dos conceptos: el espacio interior (el cuerpo como contenedor) y el espacio que nos rodea (el territorio).

Podemos sentir calor, frío, vértigo... debido a las diferentes situaciones en las que nos relacionamos con el espacio circundante y que está sometido a leyes físicas. De este modo, no percibimos del mismo modo nuestro cuerpo cuando caminamos, nadamos o saltamos...

El cuerpo también aporta informaciones sobre sus necesidades, en consecuencia sentimos hambre, sed, necesidad de evacuar...

Para relacionarnos con el espacio circundante nos valemos de la información sensorial que es necesaria para desenvolvemos. Los sentidos nos proporcionan datos y así, nuestro conocimiento se construye desde la experiencia y el razonamiento.

Ambos conceptos, el cuerpo como contenedor y el espacio que nos rodea, están relacionados íntimamente por medio del intercambio y la incorporación de elementos sólidos, líquidos y gaseosos que operan en nuestro sistema metabólico.

Las características del espacio en el que se encuentra nuestro cuerpo nos influyen físicamente: la temperatura, la luz, el sonido, el olor... Y por otro lado, nuestra experiencia personal, estado anímico o de salud también influyen en la percepción y vivencia del espacio. Incluso una misma persona experimenta el mismo lugar de diferente forma según las variables.

Desde el origen del mundo el espacio es un componente básico de la vida. A través de su recorrido se encuentran respuestas a las necesidades, pero surgen también nuevos desafíos que comprender y resolver. La vida del ser humano está, inevitablemente, ligada al conocimiento del espacio adquirido a través de la experiencia proporcionada por el estar, el habitar, el recorrer, el explorar, el representar...

La primera necesidad de delimitar el territorio surge en la prehistoria, periodo en el que se hace imprescindible establecer la diferencia entre ciertos lugares estableciendo los primeros espacios simbólicos y sagrados. Surgen con el tiempo, cuestiones filosóficas más profundas ligadas al conocimiento del espacio que aparecen de forma sistemática en la historia. En filosofía, el debate sobre el espacio está entendido desde la oposición de contrarios: lo lleno y lo vacío. Surge al hilo de otras dualidades existentes, como la cuestión del ser o no ser.

Desde la Física se aportan teorías sobre la concepción del espacio y el tiempo mediante la elaboración de fórmulas que tratan de resolver matemáticamente la relación entre estos conceptos. Gracias a Newton se unificaron, hace tan solo 300 años, dos teorías que parecían no tener nada que ver. Al plantear su teoría sobre la gravedad, entendimos que la atracción hacia el suelo y la atracción de la luna sobre la tierra se basan en el mismo principio. Años más tarde, Einstein dedicó su vida a intentar unificar las teorías espacio-temporales bajo la misma premisa y consiguió replantear la teoría de Newton cuando formuló la teoría de la relatividad; explicando la gravedad como producto de la curvatura del espacio temporal. Una vez corroborada la teoría de la relatividad, Einstein intentó, sin éxito, unificar ésta con el concepto conocido como electromagnetismo. Y, actualmente, encontramos a la Física y la Física cuántica enfrentadas ante la problemática de las diferencias entre la teoría que funciona para entender el funcionamiento del espacio a gran escala y la teoría para el comportamiento de las sub-partículas. (1)

Dejando a un lado los cuestionamientos de la Física, en este trabajo el objetivo es aproximarnos al espacio desde nuestra condición perceptiva mediada por nuestra experiencia cultural, en este caso, desde una perspectiva artística. Siendo éste el marco teórico que manejamos en esta tesis, resulta necesario hacer un repaso a los dos grandes sistemas que plantean formas de conocimiento del espacio.

(1) GREENE, Brian. Capítulo: "Lo Super de las Supercuerdas" en: *El universo elegante*. Editorial Crítica. Barcelona, 2006. Págs.122-134.

Formas de conocimiento del espacio.

Partimos de la premisa de que el espacio no existe para nuestro mecanismo perceptivo sino por lo que lo llena. Lo podemos percibir gracias al vacío que se genera entre los objetos, los seres... Entendemos lo lleno, contraponiéndolo a lo vacío, comprendemos el *aquí* contraponiéndolo al *allí*. Sobre este sistema de oposiciones binarias habla Lévi-Strauss (1) constatando que ese es el hilo conductor en el que se basa todo el desarrollo del pensamiento humano. Las oposiciones binarias constituyen parejas de conceptos antagónicos que posibilitan el entendimiento por contraposición.

Moles y Rohmer, en su libro "*Psicología del espacio*" (2), proponen dos sistemas filosóficos que resumen los paradigmas para un acercamiento al conocimiento del espacio. Dos conjuntos contrapuestos pero complementarios: la *filosofía de la centralidad* y la *filosofía de la extensión*.

Otto Friedrich Bollnow, autor de "*Hombre y espacio*" (3) estructura estas dos formas de conocimiento del espacio aludiendo a conceptos similares. En su caso son nombrados como el *espacio vivenciado* y el *espacio matemático*.

Filosofía de la centralidad. (Espacio vivenciado).

Este primer sistema, es el más obvio y fácil de entender porque está basado en la experimentación directa y la percepción inmediata: "*Yo soy el centro del mundo*", desde el aquí y ahora, tomándolo como centro, se estructura todo lo demás. Desde este universo egocéntrico, que es el fundamento del comportamiento animal, se arma el pensamiento humano ingenuo y espontáneo basado en la percepción inmediata.

Este sistema genera una pregunta en el encuentro con "*el otro*"; ¿quién es el centro del mundo, yo o el otro?. La filosofía del espacio centralizado es una teoría de conflicto y confrontación entre la preeminencia del Yo sobre el Otro.

Filosofía de la extensión. (Espacio matemático).

El segundo de los sistemas está basado en el sistema cartesiano, que propone ejes de coordenadas para su medición y en el que nada se encuentra en un centro. El punto de vista es ajeno, como si el espacio se estudiara a través del cristal del laboratorio. Todo se encuentra a la misma distancia, no existen puntos que predominen sobre los demás, carece de un centro predeterminado. En contraposición a la anterior se establece la coexistencia de los puntos, en vez de la preeminencia.

(1) LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Siglo XXI. México, 1979.

(2) MOLES, Abraham y ROHMER, Elisabeth. *Psicología del espacio*. Ediciones Casterman. Madrid, 1972.

(3) BOLLNOW, Friedrich Otto. *Hombre y espacio*. Editorial Labor. Barcelona, 1969.

Del mismo modo en que diferenciamos ambas perspectivas de acercamiento y conocimiento del espacio, debemos mencionar la diferencia entre el *tiempo vivenciado*, determinado por la experiencia del sujeto y el *tiempo matemático*, abstracto, susceptible de ser medido con un reloj.

A pesar de las características específicas expuestas para poder establecer categorías diferenciadas, tanto la parte vivencial como la matemática consolidan un *todo* difícil de separar en nuestra relación espacio-temporal.

Dependiendo de la disciplina desde la que trabajemos, encontraremos necesario el acercamiento a una u otra filosofía como punto de partida, incluso resultará óptimo mantener la mirada a ambas. Si, por ejemplo, analizamos el estudio de un geógrafo o un ingeniero, la organización espacial que tomarán en cuenta será la de la extensión. Pero si nos fijamos en el trabajo de un psicólogo, o un diseñador de interiores, entonces, estaremos más cerca de la filosofía del espacio centralizado que tomará como referencia el sujeto y su vivencia. Por otro lado, la arquitectura o el urbanismo deberán tomar como punto de partida una justa medida de ambas, donde la importancia del estudio del espacio resida no solo en la filosofía de la extensión como punto dado, sino que combine su preocupación por la experiencia directa del individuo.

Resulta imprescindible atender a la sensación y la evocación directa que reverbera en nuestra cabeza al habitar un espacio concreto. Pero no podemos olvidar que se encuentra inscrito en un ámbito medible desde una óptica cartesiana, a la vez que está determinado por una carga histórica concreta. Para denominar las observaciones e interrelaciones que el ser humano establece con el espacio como elaboración especializada de la cultura, el antropólogo, Edward T. Hall acuñó la palabra *proxémica*. (4)

En esta tesis, en la que encontramos el análisis de espacios concretos como la Ciudad Subterránea de Beijing por ejemplo, establecemos una proxémica particular desde la que atendemos a la vivencia directa de los sentidos cuando se aproximan al lugar y que estaría relacionada con el espacio vivenciado. Sin obviar la conciencia objetiva del lugar físico que se encuentra localizado por unas coordenadas concretas y definido por ciertas características medibles desde el punto de vista matemático.

Es por tanto necesario atender a ambas formas de conocimiento del espacio en cualquier exploración espacial, enfatizando, según el caso concreto que se estudie, lo que se pretenda resaltar.

(4) HALL, Edward T. *La dimensión oculta*. Siglo veintiuno editores. México, 1972.

Jurisprudencia del espacio.

Siguiendo el esquema que plantean Moles y Rohmer, revisamos otra aproximación al estudio del espacio basado en la legislación que lo ordena, lo clasifica y establece límites en la actuación sobre los mismos. La división más común y contundente separa los espacios públicos de los espacios privados, siendo una constante en la mayoría de las culturas. (5)

La mayor diferencia radica en la particular visión de cada uno de ellos que hacen los distintos países, estableciendo penas y leyes específicas al quebrantamiento de estos círculos de propiedad.

Mi cuerpo y el espacio que me rodea inmediatamente. En principio, y como Derecho Humano, pero no siempre en la práctica, ejercemos total libertad sobre nuestro propio cuerpo y tenemos capacidad de decisión sobre él. Rodeando el cuerpo existe un espacio vital relativo, mayor o menor, según los condicionantes que establece cada contexto cultural.

Mi casa (o país). Es el espacio privado por antonomasia. Lugar donde ejerzo poder y decisión.

El país es el espacio del que tengo referencias claras y reconocibles. Lugar con el que me identifico y con el que mantengo lazos y vínculos tanto biográficos, como culturales y sentimentales.

La casa del otro (o el país ajeno). Espacio asimilable al anterior pero que pertenece al otro. Para visitar la casa del otro debes ser invitado, no es un espacio en el que se pueda entrar con libertad. En la casa ajena se deben respetar las condiciones y normas del otro.

En el país ajeno, de igual manera, se presupone el respeto, y el comportamiento por imitación. Se deben respetar incluso ciertas normativas legales para poder acceder a ellos. Lugar con el que se establecen vínculos y lazos de otro tipo, normalmente precedidos por la comparación con lo propio.

Lugares públicos. Pertenecen a todos y a ninguno, propiedad del poder público. Están regidos por normas sociales, legales y otras morales.

Lugares privados. Los espacios privados son infranqueables, es necesaria la invitación o la autorización para poder acceder. Se deben respetar las normas que existan.

El espacio ilimitado. Existen lugares a los que nos referimos como “tierra de nadie”, debido a que son espacios aislados, deshabitados o de difícil acceso pero pertenecen a un gestor. De este modo, están repartidos y legislados: los desiertos, las reservas naturales, el espacio marítimo, el espacio aéreo...

(5) MOLES, Abraham y ROHMER, Elisabeth. *Psicología del espacio*. Ediciones Casterman. Madrid, 1972.

Antropología del espacio.

Edward T. Hall estudia las distancias que mantienen los seres humanos en el encuentro con los otros. Asimilable a la organización legislativa de la que hablábamos en líneas anteriores pero no regulada por ninguna institución. Estas divisiones están establecidas como parte de un consenso social, una construcción cultural elaborada y transmitida a lo largo de la vida. Se aprehende de forma inconsciente y mimética a lo largo de nuestro desarrollo. Según Hall, estas zonas proxémicas varían según las culturas encontrando grandes diferencias en la forma de relacionarse espacialmente unas personas con otras. (6)

Distancia íntima. (De 0 a 45 centímetros)

Esfera del amor y de la lucha, de la protección y el confortamiento.

Distancia personal. (De 45 a 120 centímetros)

La burbuja protectora que mantiene un individuo entre sí y los demás.

Distancia social. (De 120 a 350 centímetros)

Desde la que se establece la frontera del “límite de dominación”.

Distancia pública. (De 350 a 750 centímetros)

Fuera del campo de participación directa, se puede considerar como la interacción que se produce al ver un espectáculo, al escuchar a un orador...

Hall insiste en la particularidad perceptual que se manifiesta entre individuos de diversos países, haciéndonos conscientes de la existencia de construcciones culturales disímiles en la relación espacial con los otros y en la experiencia obtenida a través de la vivencia de los lugares.

La tarea que nos hemos propuesto en esta tesis apunta hacia la búsqueda de las semejanzas que nos conducen a evocar connotaciones simbólicas similares, basándonos en el hecho de que la mayoría de las vivencias humanas están cimentadas a partir de estructuras semejantes.

Tal y como expone Francisco J. Rubia, Catedrático de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid: Todas las experiencias humanas tienen un sustrato cerebral (7), es decir, un origen común determinado por nuestra neurología que nos predispone a interpretaciones similares. Además F. Rubia apoya la idea de que poseemos facultades innatas propias como especie.

Esta teoría nos ayuda a reafirmar la idea de las semejanzas predisuestas por nuestra neurología a la hora de interpretar la realidad.

(6) HALL, Edward T. *La dimensión oculta*. Siglo veintiuno editores. México, 1972. Pág. 139.

(7) RUBIA, Francisco J. Entrevista a Francisco J. Rubia. 2008. En *Tendencias 21*. [online].

(www.tendencias21.net/Francisco-Rubia-las-neurociencias-han-superado-el-dualismo-cerebro-mente_a2447.html)



Fenomenología del espacio.

“Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos”. (1)

La frase de Percec nos ayuda a reflexionar sobre una cuestión que parece sencilla, nuestra forma de entender el espacio parece innata, pero en realidad, nuestra mirada está educada, y a través de ella no solo percibimos sino que construimos. El conocimiento del espacio está determinado por la unión entre la percepción y la razón; el pensamiento.

Oliver Sacks, destacado neurólogo, nos describe en su libro *“Un antropólogo en Marte”* el caso de un pintor que por culpa de un accidente perdió la capacidad de ver los colores, patología conocida por el nombre científico de acromatopsia. Este hecho afectó al artista no solo de un modo físico, sino que le obligó a aprender a reinterpretar la realidad, a entenderla a través de una nueva mirada.

“La percepción del color había sido una parte esencial no sólo de la sensación visual del señor I, sino también de su sensación estética, de su sensibilidad, de su identidad creativa, una parte esencial de la manera en que construía su mundo... y ahora el color había desaparecido, no sólo en la percepción, sino también en la imaginación y en la memoria. Todo ello tenía repercusiones muy profundas.

(...) En este sentido, el señor I comenzó a verse redefinido por lo que le había ocurrido -redefinido fisiológica, psicológica y estéticamente-, y con ello aconteció una transformación de valores, de manera que la otredad total, lo ajeno que le resultaba su mundo que al principio había adquirido una cualidad de horror y pesadilla, acabó adquiriendo, para él, una extraña y fascinante belleza”. (2)

La posibilidad de ver no implica la capacidad de observar ni de entender. Existen estudios realizados con invidentes de nacimiento que recuperaron la visión gracias a una intervención cuando eran adultos que demuestran que entender e interpretar lo que se percibe es un proceso que se realiza mediante el aprendizaje.

(1) PEREC, George. *Especies de espacios*. Editorial Montesinos. Barcelona, 1999. Pág. 123.

(2) SACKS, Oliver. *Un antropólogo en Marte*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2001. Págs. 59-60

A la izquierda, Exploración desde el Recorrido. *“Sin título”*. 70x50 cm. Minas de Gallarta, Bizkaia. 2011.

Después de la operación y de recuperar la función de sus órganos de visión, aquellas personas eran incapaces de procesar los estímulos que sus ojos recibían, limitándose a percibir un mundo amorfo como lo haría un recién nacido.

“El mundo no se nos da: construimos nuestro mundo a través de una incesante experiencia, categorización, memoria, reconexión. (...) Cuando abrió su ojo, tras estar ciego durante cuarenta y cinco años, no había recuerdos visuales que sustentaran su percepción; carecía del mundo de la experiencia y del significado. Veía pero lo que veía no tenía coherencia”. (3)

A partir de ahí podemos deducir cómo nuestro cerebro no entiende el espacio a través de los sentidos, sino que lo construye gracias a la experiencia obtenida por los mismos y al desarrollo cognitivo.

Gracias a los avances científicos podemos llegar a comprender ciertos aspectos neuronales que nos ayudan a aproximarnos al modo en el que componemos el espacio para desenvolvernos en él, sin embargo, *“los acontecimientos, no pueden ser deducidos de cierta cantidad de leyes”.* (4)

La ciencia fue durante mucho tiempo el método que se presentaba como más certero para un conocimiento absoluto, considerado el más eficaz sistema para llegar a la verdadera raíz de las cosas y de los acontecimientos. Pero, evidentemente, tal y como señala Maurice Merleau-Ponty en la primera de sus siete conferencias sobre percepción (5), un solo modelo no puede ser la fórmula por la que atender o dar respuesta a las preguntas que nos presenta las particularidades de cada realidad.

Cada observación está inevitablemente ligada al sujeto que la realiza, y así como la física de la relatividad nos ratificaba esta afirmación, negando la idea de un observador absoluto, partimos de que la necesidad de la investigación científica es un hecho, pero ésta no niega la importancia de otras formas de conocimiento.

Escapando del dogmatismo que otorgaba en tiempos pasados un status superior a la investigación científica, hoy conseguimos afirmar que el conocimiento obtenido a partir de otras experiencias humanas, como la artística por ejemplo, también es válido.

(3) SACKS, Oliver. *Un antropólogo en Marte*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2001. Pág. 152.

(4-5) MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción: Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002. Págs. 14-15.

“Descubrió que el verdadero sentido del arte (...) era un método de conocimiento, una forma de penetrar en el mundo y encontrar el sitio que nos corresponde en él, y cualquier cualidad estética que pudiera tener un cuadro determinado no era más que un subproducto casual del esfuerzo de librar esa batalla, de entrar en el corazón de las cosas.” (5)

La comprensión del espacio a través de la práctica pictórica, por ejemplo, no pretende tener como único objetivo la capacidad de representación del mismo sino plantear formas de entenderlo y reinterpretarlo. Occidente consolidó un modo de representación basado en la perspectiva renacentista que, después, se enriqueció mediante la aparición de corrientes artísticas como el cubismo. Comprendimos el espacio a través de la pintura como método para descomponer los objetos, rompiendo con el punto de vista único tal y como lo entendíamos, proponiendo nuevas formas de concebirlo.

En este trabajo no tratamos de aludir a la idea de espacio homogéneo como se plantea bajo la perspectiva de la geometría euclidiana -espacio construido desde la inteligencia incorpórea, entendido desde el planteamiento del observador absoluto-, sino a la idea de espacio como depósito de connotaciones simbólicas construido socialmente.

El ser humano es un sujeto con cuerpo y a través de él construimos y nos relacionamos con el medio. Nuestros sentidos están distribuidos de forma que predominan ciertas informaciones sobre otras. De este modo, nuestra percepción visual tiende a ser más intensa que cualquier otra.

Según experiencias realizadas en el campo de la psicología se ha confirmado que nuestra prioridad perceptiva está basada en la horizontalidad, como seres terrestres que somos. Nuestro cuerpo y su morfología condicionan nuestra percepción y experiencia de los sentidos que son determinantes en nuestro aprendizaje y construcción espacial.

Desde la psicología moderna se atiende a un elemento que anteriormente no estaba tan presente en el análisis del acto intelectual: la significación emotiva. Ésta forma parte de nuestro proceso lógico y condiciona tanto nuestra percepción como nuestro razonamiento, consolidando un *todo* inseparable.

(5) AUSTER, Paul. *El palacio de la luna*. Anagrama. Barcelona, 2001. Pág. 178.

El pensamiento y la emoción no constituyen realidades separadas ya que las emociones precisan de un juicio de valor, es decir, de un acto reflexivo. Nuestras emociones no son arbitrarias sino que están fundamentadas en nuestra forma de interpretar lo que acontece. (6)

Ante los mismos estímulos producidos por los mismos espacios y en las mismas circunstancias y condiciones, nuestra percepción actúa de distinta manera, sometida a nuestra capacidad perceptiva, a nuestro acto intelectual y nuestra emotividad.

De este modo, no percibe de igual manera, el adulto, el viejo, el niño... Ahí radica la primera de las diferencias motivada por nuestro físico y edad.

En el acto intelectual tampoco contamos con los mismos recursos a priori; el conocimiento del adulto no es comparable al del niño, el del intelectual al del analfabeto, el del artista al del deportista.

La tercera de las diferencias está producida por la vivencia personal. Nuestras experiencias vitales vinculan acontecimientos con recuerdos, generando evocaciones dispares en los individuos.

Entender qué sucede en el acto de aproximación a la connotación simbólica de un espacio es una cuestión compleja, ya que el primero de los condicionantes está, a priori, determinado por el sujeto en cuestión y sus particularidades. Para poder encontrar similitudes en la forma de entender los espacios debemos remitirnos a teorías como de los arquetipos que plantea Carl G. Jung, en la cual explica cómo todos los seres humanos estamos condicionados por la existencia de un inconsciente colectivo que determina a través de nuestra experiencia particular, nuestra construcción cultural. (7)

También encontramos una alusión a ese comportamiento elemental conjunto en la obra "*El espacio vivencial*" de Jean Cousin (8) donde se habla de un fondo perceptivo común enmarcado dentro de las reacciones primitivas, relativamente instintivas e inconscientes.

A lo largo de esta tesis, se pretende a través del planteamiento del proceso creativo particular -experiencia individual-, la recopilación de referencias en torno a lo subterráneo extraídas desde diferentes cosmogonías -experiencia colectiva-, y la revisión del trabajo de artistas contemporáneos llegar a esbozar la connotación simbólica atribuida culturalmente a este tipo de espacios.

(6) CAVALLÉ, Mónica. Artículo: "*El asesoramiento filosófico y las emociones: una lectura de las enseñanzas de Epicteto*". REVISTA ETOR. Vol. 1, Ediciones X-XI. Sevilla, 2003.

(7) JUNG, Carl G. *Los arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1981.

(8) COUSIN, Jean. *El espacio vivencial. Introducción al espacio arquitectural primario*. Traducción de Juan Luis Díaz. Coordinación Josu Larrabaster. Edición mecanografiada. Facultad de BBAA. U.P.V-EHU. Leioa, 1994.

La fenomenología desde la que trabajamos alude directamente a las ideas de Gaston Bachelard, explorador de la lógica imaginativa de los espacios y de la materia. Bachelard trabaja con referencias que evocan los lugares o la sustancia pero que propiamente no residen en la esencia de su naturaleza sino que son producto de la carga cultural que a lo largo del tiempo ha sedimentado ciertas connotaciones. (9)

Desde nuestra propuesta que busca el acercamiento a la naturaleza simbólica de lo subterráneo, planteamos un proceso fenomenológico que atiende los espacios desde las siguientes actuaciones:

Observar espacios:

Dirigir la mirada sobre los aspectos que se esconden más allá del simple acto de ver, ahondar en las particularidades. Cartografiar lo minúsculo, entender el conjunto desde la relación entre las partes.

Practicar espacios:

Realizar acciones o intervenciones que consigan visibilizar lo contenido en la materia de los lugares. Entender el espacio como estrato, desde el que proponer lecturas polisémicas y transversales.

Registrar y documentar espacios:

Trasladar el lugar a otro formato, establecer una traducción de sus valores, condensarlos en escritos, en fotografías desde los que generar un archivo de miradas.

Desde esta forma de proceder expuesta anteriormente, nos surgen preguntas vinculadas a la vivencia del espacio bajo tierra debido a sus características formales.

¿Cuáles son los ejes dinámicos dominantes en la experiencia del individuo cuando se introduce en el subsuelo?, ¿Se trata de un espacio negativo o positivo? (Partiendo de que el positivo es el espacio contenido y el negativo el que delimita al positivo) (10), ¿Puede un espacio bajo tierra dar la sensación de ilimitado?, ¿Se puede hablar de lo subterráneo como espacio vinculado, principalmente, a la imagen maternal de protección?...

(9) BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económico. México, 1957.

(10) COUSIN, Jean. *El espacio vivencial. Introducción al espacio arquitectural primario*. Traducción de Juan Luis Díaz. Coordinación Josu Larrabaster. Edición mecanografiada. Facultad de BBAA. U.PV-EHU. Leioa, 1994. Pág. 32.

Subterráneo, a.

(Del lat. *subterrāneus*). Según la etimología la palabra subterráneo proviene del latín *subterrāneus* formando una palabra compuesta por; “sub” (debajo de) + “terra” (tierra) + “aneus” (de), que se significa: “que está debajo de la tierra”. (1)

Según la Real Academia de la Lengua Española encontramos las siguientes acepciones:

1. adj. Que está debajo de tierra.
2. m. Lugar o espacio que está debajo de tierra.
3. m. Arg. metropolitano (tren subterráneo).
4. m. Arg. Conjunto de instalaciones que posibilitan su funcionamiento.

(1) GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Fondo de cultura económica. México, 2001. Pág. 743.

Sobre lo subterráneo.

En-
trada subterrá-
nea, vida subterránea,
espacio subterráneo, arquitec-
tura subterránea, infraestructura
subterránea, transporte subterrá-
neo, sepultura subterránea, salida
subterránea, cultura subterránea,
club subterráneo, miedo subte-
rráneo, infierno subterráneo,
movimiento sub-
terráneo

Lo subterráneo se refiere directamente al espacio físico bajo tierra. Puede aludir tanto a la materia, los estratos, como a la ausencia de ella, los vacíos formados a partir de la acción geológica de la tierra o a la arquitectura del subsuelo.

Existen distintos espacios subterráneos y dependiendo de su naturaleza establecemos diferencias en sus connotaciones simbólicas. Siendo disímil analizar la evocación que parte de la imagen de la gruta o la caverna a la imagen del alcantarillado urbano.

Desde una visión más amplia, que es la que queremos aportar en este trabajo, el espacio subterráneo es metafóricamente, todo lo que no se ve a simple vista. Desde esta óptica, el interior de nuestro cuerpo y nuestro inconsciente pueden formar parte de lo *subterráneo*.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.

Catalogación de los espacios subterráneos. Documentación gráfica.

Comencé recopilando imágenes de diferentes espacios subterráneos, al principio todas juntas sin orden aparente. Después fui creando un archivo en el que las dividía según criterios que fueron modificándose en base a los nuevos hallazgos. A la hora de materializar la tesis tuve que repensar la forma en la que exponer la diversidad de lugares bajo tierra y comencé con esta catalogación que pretende agrupar los espacios subterráneos en una relación ordenada, atendiendo a su origen y funcionalidad. El objetivo de establecer una tipología es extraer constantes y diferencias que permitan visualizar y, posteriormente, favorecer la evocación en el lector para una aproximación a los valores simbólicos atribuidos a lo subterráneo. El esquema propuesto se compone de tres niveles fundamentales: los espacios subterráneos primigenios derivados de la acción geológica, de la acción animal, y la arquitectura subterránea.

ESPACIOS SUBTERRÁNEOS PRIMIGENIOS. ACCIÓN GEOLÓGICA.

Se describen como espacios subterráneos primigenios, acción geológica, los que en su origen y formación han sido constituidos por la propia actividad de la tierra y su acción modeladora sobre el territorio.

Situados bajo tierra o en conexión directa con el subsuelo, su formación puede deberse a acontecimientos puntuales y eminentes como un desplazamiento brusco de las placas tectónicas o a la acción erosiva de los elementos a lo largo del tiempo. Dentro de esta categoría clasificamos espacios como: cuevas, ríos subterráneos, géiser, volcanes, chimeneas hidrotermales y agujeros azules.

·*Cueva*: Cavidad subterránea natural más o menos extensa situada en tierra o bajo el agua, puede estar por debajo o sobre el nivel del mar.

·*Río subterráneo*: Corriente de agua soterrada más o menos caudalosa que desemboca en otra, en un lago o en el mar.

·*Géiser*: Fuente termal intermitente, que comunica corrientes de aguas subterráneas con la superficie.

·*Volcán*: Abertura en la tierra de la que se arroja a la superficie puntualmente, hasta agotar su actividad, materia incandescente del subsuelo acompañada de nubes de polvo y humo.

·*Chimenea hidrotermal*: Grietas submarinas por las que fluye agua geotermal proveniente del subsuelo.

·*Agujero azul*: Cuevas submarinas verticales, conocidas como agujeros azules por el contraste entre el azul del agua profunda que contienen con el azul claro del agua que les rodea por no tener profundidad.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.



Covalanas. Ramales. Cantabria.



Cuevas en la pared de la montaña. Ramales. Cantabria.



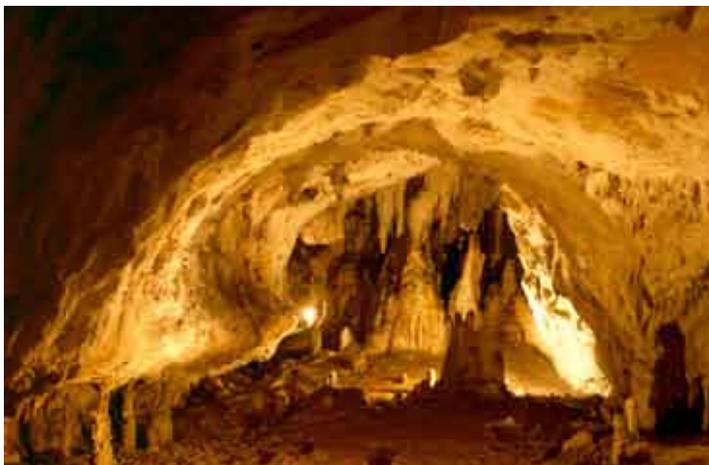
Detalle de la costa del norte de Gran Canaria.



Cueva de los Verdes. Lanzarote.



Cuevas del Drach. Mallorca.



Cuevas Ikaburu. Nafarroa.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.



Río del Infierno. Cueva de Zugarramurdi. Nafarroa.



Cenote. Yucatán. México.



Cenote. Yucatán. México.



Geisers del Tatio. Chile.



Geisers del Tatio. Chile.



Geisers del Tatio. Chile.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.



Volcán Teide. Tenerife.



Volcán Vesubio. Nápoles.



Volcán Etna. Sicilia.



Chimenea hidrotermal submarina. Fosa de Las Marianas. Pacífico noroccidental.



Chimenea hidrotermal. Océano Atlántico.



Agujero Azul. Belice.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.

ESPACIOS SUBTERRÁNEOS PRIMIGENIOS. CONSTRUCCIÓN ANIMAL.

Se describen como espacios subterráneos primigenios de construcción animal, los que tienen su origen en la acción animal y están situados bajo tierra o excavados en la roca.

Las finalidades de estas construcciones son: el refugio, el desplazamiento, el abastecimiento y el almacenaje de recursos.

Las construcciones animales no son lúdicas sino que cumplen un papel en el desarrollo de la vida de los animales en cuestión. Las infraestructuras que desarrollan tienen relación directa con su adaptación y supervivencia en el medio en el que viven. Para conseguir ese nivel de dominio sobre el entorno, se han convertido en alfareros, modeladores, tejedores, costureros, mineros... destacando su comportamiento técnico definido como el conjunto de actitudes psicossomáticas que se traducen en una acción material sobre el medio exterior.

A diferencia de la actividad humana no reconocemos en el reino animal la capacidad para dotar de simbolismo sus espacios, ni llevar a cabo acciones que los carguen de contenido. A pesar de ello, apreciamos la construcción animal, porque nuestra propia arquitectura guarda relación con las oseras, las toperas, los avisperos... que son estructuras complejas, desde el punto de vista de la sofisticación de sus sistemas y, a la vez, muy funcionales y económicas. Los animales construyen con materiales que encuentran en su entorno o con productos elaborados por ellos mismos. Tal y como se pone de manifiesto en el catálogo de la exposición "*Los otros arquitectos*" (1), los animales modifican y se adaptan al medio en el que viven e incluso manifiestan capacidad de proyectar, mostrando capacidad de diferenciar los lugares más idóneos y predilección por el uso de algunos materiales frente a otros. En la naturaleza todo, aparentemente, tiene una razón de ser y una de las características es que siempre se trata de conseguir una economía de medios y energía. Los seres humanos a lo largo del tiempo, hemos dejado de lado esa administración sin despilfarro que propone la naturaleza para construir, motivados por el desafío o la acción simbólica.

Dentro de esta categoría proponemos la revisión de infraestructuras simples y complejas: madrigueras excavadas sobre diferentes terrenos, túneles para el desplazamiento, excavaciones para la obtención de recursos o el almacenamiento. Los espacios subterráneos construidos por animales son difíciles de clasificar por su funcionalidad ya que a menudo cumplen varias a la vez.

(1) PARRAGA, Mercedes y FERRAGUT, Elvira. Catálogo de la exposición: *Los otros arquitectos*. Museo de las Ciencias Naturales de Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

REFUGIARSE.

·*Madrigueras, espacios para el refugio.*

Son cavidades excavadas por distintos animales en diferentes terrenos: tierra, arena y roca con el objetivo de encontrar cobijo permanente o temporal. La complejidad de estas infraestructuras varía según el terreno donde se construyan y el animal que lo realice. Por ejemplo, el perrillo de las praderas excava una compleja red de túneles en los que además de cobijarse puede desplazarse por el entorno sin ser visto. El perrillo de las praderas es un ser social lo que posibilita el trabajo conjunto y la creación de construcciones más sofisticadas y de mayores dimensiones. Sin embargo, la madriguera del cangrejo violista es una construcción efímera e individual que tiene como objetivo el resguardo puntual.

La madriguera no siempre hay que construirla, a veces se encuentra. Por ejemplo, cuando el dátil de mar muere su roca horadada pasa a convertirse en propiedad de otros.

La madriguera es un espacio de protección asimilable al nido, a menudo cobija a la descendencia hasta que está preparada para salir al mundo exterior. Se puede considerar como un segundo útero materno, al que llega comida y se encuentra resguardado de las condiciones ambientales externas. Salir de la madriguera supone enfrentamiento y desafío. Regresar a ella implica que se han superado los obstáculos.



Madriguera excavada en tierra por el perrillo de las praderas.



Madriguera excavada en arena por el cangrejo violinista.



Madriguera excavada en roca por el dátil de mar.

DESPLAZARSE.

·*Túneles, espacios para trasladarse.*

Parte de las galerías excavadas en diferentes terrenos tienen como objetivo el desplazamiento de un animal o de una colonia.

No siempre se excava para hacer túneles que permitan el desplazamiento en el espacio, el dipnoi, también conocido como pez pulmonado habita en charcas y tiene un gran sistema que le permite sobrevivir si la charca se seca. Excava con el objetivo de desplazarse en el tiempo, perdurando en el espacio. Está clasificado como pez aunque además de branquias tiene un pulmón que le permite respirar fuera del agua.

Cuando la temperatura se eleva haciendo desaparecer el agua de la charca donde habita, el pez pulmonado cava un agujero para protegerse de las altas temperaturas y se introduce en él. Desactiva todo su organismo excepto los sistemas vitales esenciales y puede esperar a las lluvias durante cuatro años para después volver a activar su organismo.

Por el contrario, los topos desarrollan la mayor parte de su vida bajo tierra. Construyen una cámara principal para la cría de la que irradian numerosos túneles por los que se desplazan bajo tierra para satisfacer sus necesidades básicas.

Los hormigueros también son buenos ejemplos que ilustran la capacidad no solo de desplazarse bajo tierra sino de organización social animal. Estas complejas infraestructuras albergan a millones de miembros que trabajan ampliando constantemente las dimensiones del hormiguero que puede llegar a medir, en el caso de algunas supercolonias, kilómetros.

Desplazarse bajo tierra implica no ser visto y dejar menor cantidad de huellas.



Desplazarse en el tiempo: Dipnoi.



Desplazarse en el espacio: Camarón de tierra.



Desplazarse por una gran ciudad subterránea: Hormiguero.

ABASTECERSE Y ALMACENAR.

·Agujeros y galerías, espacios para la extracción y el almacenaje.

El subsuelo es rico en recursos y también resulta un espacio óptimo para el almacenaje.

Los insectos sociales, entre ellos las termitas, viven en comunidad y construyen grandes y complejas infraestructuras donde habitar. El trabajo en equipo les permite la especialización de los miembros y conseguir mayores construcciones en menor tiempo.

Los termiteros son ciudades en miniatura con cámara real, zona de cultivos, sistema de aireación, refrigeración, zona de abastecimiento de materiales, personal especializado (defensa, construcción, agricultura, natalidad y guardería). Existen diferentes tipos de termiteros según la especie de termita. Del sótano del termitero parten conductos hasta el nivel freático, en donde las obreras recogen el barro para continuar la fabricación del termitero.

Otros especies como los elefantes del desierto de Namibia, que habitan en uno de los lugares más calientes y secos del mundo, excavan en la tierra en busca de recursos puntuales. Los elefantes normalmente suelen necesitar unos 270 litros de agua para vivir diariamente. Estos elefantes recorren el desierto en busca de los lugares que sus antepasados les mostraron cuando eran crías. De su memoria dependen para poder sobrevivir, deben encontrar los emplazamientos por donde discurren corrientes subterráneas de agua. Y para dar con ellas deben excavar pozos de hasta dos metros de profundidad.

A veces los recursos encontrados son demasiados o existe un excedente, entonces se produce la necesidad de almacenaje, muchos animales como los lobos o los zorros excavan agujeros para esconder los restos de sus presas, y poder conservarlas sin que otro depredador pueda encontrarlas. Los perros domésticos mantienen como herencia de especie esta conducta aunque no tengan la necesidad de guardar para poder comer más tarde.

Excavar relaciona conceptos antagónicos: Sacar a la luz - Esconder,
Destapar - Cubrir...



La ciudad de los recursos: Termitero.



Excavar en busca de agua. Elefantes del desierto.



Excavar para almacenar. Perros.

ESPACIOS DE LA ARQUITECTURA SUBTERRÁNEA.

Los seres humanos compartimos con el resto de animales mucho más de lo que pensamos, pero nuestra capacidad de aprender y de innovar nos ha llevado más allá de las edificaciones puramente funcionales y nuestro comportamiento técnico ha superado el de los otros animales gracias al pensamiento abstracto. El proceso por el cual el ser humano proyecta y edifica sus construcciones es cultural y, es por eso, que hablamos de animales constructores y humanos arquitectos. (2)

Las primeras relaciones con la arquitectura tuvieron un origen funcional basado en los mismos principios que motivan al resto de animales, pero ya en la Prehistoria aparece la actividad simbólica motivada por una necesidad de significación y construcción del territorio.

Dentro de la arquitectura subterránea encontramos claras similitudes con las necesidades del resto de animales: buscar refugio, posibilitar el desplazamiento, garantizar la obtención de recursos y tener capacidad de almacenaje. Pero además debemos sumar la arquitectura dotada de significación simbólica.

ESPACIOS PARA EL REFUGIO.

Los homínidos iniciaron su comportamiento constructor hace casi dos millones de años; el objetivo de sus primeras construcciones era buscar cobijo. Creaban cerramientos con piedras, normalmente para encender y proteger el fuego, imitando el abrigo de las cuevas. Esta necesidad básica de buscar resguardo ha sido la clave para el posterior desarrollo de la arquitectura como la conocemos.

Los espacios para el refugio se describen como lugares en el subsuelo o bajo tierra destinados a que el ser humano viva o sobreviva en ellos. Los destinados a ser habitados responden a las premisas de la arquitectura troglodítica, también llamada excavada o enterrada.

Los destinados a la supervivencia, bunkers, suelen tener carácter efímero y fueron ideados como protección en tiempo de conflicto bélico.

En este apartado recogemos la importancia de vivir, de habitar un lugar, donde sentirse seguro y en el que poder descansar. Estos espacios son asimilables al concepto de casa, pero también hacemos alusión a lugares donde permanecer temporalmente para sobrevivir.

(2) PARRAGA, Mercedes y FERRAGUT, Elvira. Catálogo de la exposición: *Los otros arquitectos*. Museo de las Ciencias Naturales de Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003.



Cappadocia. Turquía.



Matmata. Túnez.



Villacañas. España.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.



Casa-cueva en Suiza. Diseño de Peter Vetsch. Años 70.



Casa-cueva Villa Vals. Suiza. Diseño de Bjarne Mastenbroek & Christian Müller. 2009.



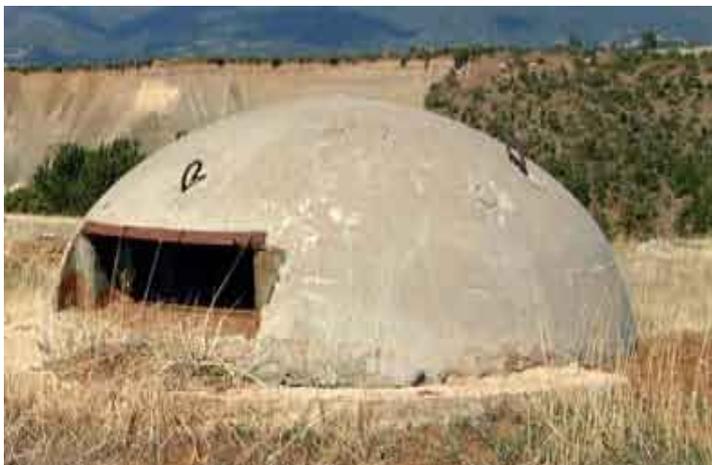
Casa-cueva. Novi Sad, Serbia. Diseño de Veljko Milković. 1979.



Búnker Inglaterra.



Búnker Países Bajos.



Búnker Albania.

ESPACIOS PARA LA INFRAESTRUCTURA.

Bajo la denominación de infraestructura subterránea entendemos el conjunto de elementos o servicios que posibilitan el buen funcionamiento de una organización, en este caso, el de la ciudad.

Bajo el suelo urbano encontramos todo un complejo sistema que abarca redes de alcantarillado, pasillos de cables eléctricos, conductos de gas... que hacen llegar hasta nuestra casa servicios como el agua, la luz, el teléfono... Las infraestructuras de la ciudad se expanden más allá de sus fronteras; los desagües y el cableado eléctrico se extienden fuera de las periferias urbanas configurando una ciudad invertida de mayores dimensiones que la ciudad en superficie.



Ilustración del subsuelo berlinés.



Conducto agua, subsuelo de Madrid.



Cableado subterráneo, Madrid.



Aguas fecales, Madrid.

ESPACIOS PARA EL DESPLAZAMIENTO.

Dentro de la arquitectura subterránea para desplazarse hacemos una revisión de grandes obras que nos permiten enlazar espacios sorteando la orografía o la propia arquitectura y utilizando menos tiempo. Los desplazamientos pueden ser a pie, en vehículo o combinando ambos.

El dominio sobre el entorno y la capacidad de modelarlo hacen que el ser humano intente buscar la forma de acortar trayectos, de unir puntos de una forma rápida, acortando las distancias espaciales, y el tiempo para recorrerlas. Operar de este modo, implica una pérdida de referencias con el territorio, sus cualidades, sus dimensiones.

Reunimos diferentes espacios subterráneos destinados a este fin, algunos urbanos otros periféricos.

Paso subterráneo para peatones: Son aquellos pasillos soterrados que permiten el tránsito de personas de un lugar a otro, normalmente evitando carreteras, o vías de tren dentro de la ciudad. Existen pasos similares para vehículos, como las vías rápidas.

Los pasos subterráneos se convierten en ocasiones en lugares para el resguardo de indigentes, o en pequeños mercadillos de venta ambulante, también son utilizados como váteres improvisados y, si no tienen demasiada afluencia de personas, suelen ser considerados puntos negros de la ciudad convirtiéndose en posible escenario de diferentes delitos.

Metro: Es el transporte subterráneo por excelencia en las grandes ciudades, no encuentra atascos y permite enlazar las periferias con el centro. El metro acoge servicios en el recorrido a pie por sus túneles de correspondencias; cafeterías e incluso tiendas. También es lugar clave para la colocación de publicidad porque el transeúnte tiene un campo de visión limitado. Suele tener su propia vigilancia, normas y se debe pagar por hacer uso de él. También se convierte en escenario para actuaciones callejeras variopintas y resguardo para mucha gente sin hogar.

Túneles submarinos: El Eurotúnel. Es el túnel subterráneo que cruza el Canal de la Mancha uniendo Francia e Inglaterra. Tiene una longitud de 50 kilómetros, de los cuales 39 discurren bajo el agua. Se encuentra a una profundidad de 40 metros. Consta de dos galerías que posibilitan el tránsito ferroviario y una tercera para el transporte eléctrico de vehículos.

Además cuenta con un sistema de auxilio y ventilación que permite que haya una corriente de aire que disminuye la presión..



Paso subterráneo para peatones. Londres.



Metro Moscú.



Interior del vagón para transportar vehículos. Eurotúnel.

ESPACIOS PARA LA OBTENCIÓN DE RECURSOS.

Hacemos una diferencia entre construcción y arquitectura en el suelo o subsuelo para la obtención de recursos, según sea la complejidad técnica que se derive de su planificación y realización.

En este apartado están clasificados desde los sistemas de agricultura que proporcionan un mejor rendimiento del suelo, hasta las impresionantes estructuras para la extracción de minerales y otros recursos, pasando por trampas para la caza y la pesca.

Construcción en el suelo o subterránea para la obtención de recursos:

Balsas agrícolas: Estos agujeros en la tierra tienen el objetivo de recoger agua para un mejor aprovechamiento, especialmente son creadas en zonas de sequías. La balsa agrícola se presenta en diferentes versiones y con distintos tamaños; cuadradas, redondas, excavadas en la piedra... se van llenando con las precipitaciones, aprovechando el paso de un pequeño caudal de un riachuelo cercano o con aguas sobrantes de alguna fuente.

Hoyos de cultivo: En el caso de Lanzarote, los huecos de planta circular excavados en tierra volcánica tienen diferentes dimensiones y pueden alcanzar los dos metros de profundidad. Este sistema permite aprovechar toda el agua sin desperdicios y son utilizados para el cultivo de la vid.

Otro tipo de hoyos de cultivo son los utilizados para la siembra de la quinua en el altiplano boliviano. Existen más sistemas para la obtención de este pseudocereal, que fue cultivada en los Andes bolivianos, peruanos, y ecuatorianos desde hace 5000 años, considerada uno de los principales alimentos de los pueblos andinos.

Foso y agujeros para cazar animales: Realizando fosos y agujeros de diferentes dimensiones se consigue dar caza a animales de mayor o menor tamaño, normalmente suelen ser trampas camufladas e integradas en el paisaje o pueden tener un cebo para engañar a la presa.

Charca de pleamar: La charca de pleamar consiste en un sistema que mediante un conducto subterráneo comunica el mar con un pozo mas o menos grande natural o construido que se llena con el agua del mar cuando sube la marea. De esta manera, entran los peces cuando llega la pleamar y según va bajando la marea quedan atrapados en la charca.

Fosos y agujeros para la guerra, cazar personas: No solo existen trampas para dar caza a animales, ocasionalmente las personas también se dan caza entre ellas.

Estas estructuras subterráneas para la guerra tienen dos objetivos; esconderse y sorprender al adversario o hacer una trampa de donde el enemigo no pueda escapar para después darle caza.

Al resultar tan complicado encontrar una categoría a este tipo de espacios hemos considerado clasificarlos atendiendo a su finalidad que no es otra que el objetivo de apresar.

Estos sistemas en Vietnam reciben el nombre de Cu chi y fue una gran estrategia para librarse del enemigo americano. Hoy en día, los turistas pueden visitarlos e incluso introducirse en ellos.

Arquitectura subterránea para la obtención de recursos:

Pozos para la extracción de agua: Son orificios verticales de mayor o menor profundidad para alcanzar aguas subterráneas del nivel freático y su posterior bombeo hacia la superficie. Normalmente suelen ser cilíndricos y sus paredes están construidas con piedra u otros materiales que aseguren su consistencia. Los más antiguos se remontan al siglo XII a.C. y se ubican en Persia.

Pozos extracción de petróleo y gas: Al igual que los pozos de agua, consisten en orificios que se adentran en el subsuelo hasta llegar a la bolsa de petróleo o de gas. Se coloca una torre de perforación que hace girar una broca en su extremo y una vez realizado el conducto se introduce una tubería por la que fluye el líquido o el gas. En este tipo de operaciones se realiza un sellado del pozo para asegurar que no existan fugas ni riesgos al llevar a cabo la operación de extracción.

Minas a cielo descubierto, y bajo tierra: La mina a cielo a descubierto consiste en la extracción del mineral directamente del suelo; de esta manera se va generando un socavón que puede llegar a dimensiones impresionantes como la mina de cobre a cielo descubierto mas grande del mundo: Chuquibambilla, en Chile, que llega a los 1250 metros de profundidad.

La mina subterránea extrae material del subsuelo gracias a la construcción de túneles que permiten llegar hasta el lugar exacto donde se encuentre ubicado. La más grande del mundo, Sewell, se encuentra también en Chile y cuenta con 2400 kilómetros de galerías para la obtención de cobre.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.



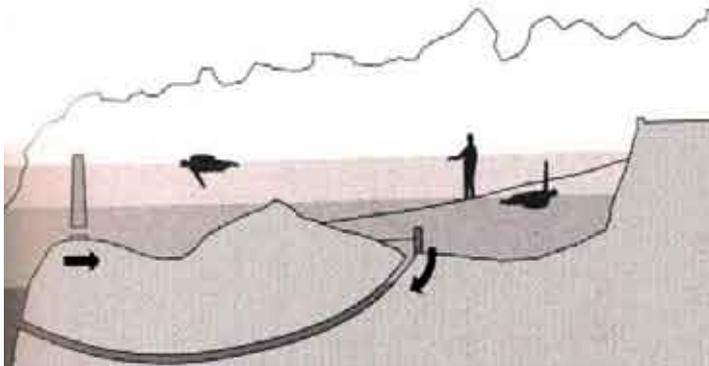
Balsa agrícola.



Sistema de hoyos de cultivo. Lanzarote.



Sistema de hoyos de cultivo. Bolivia.



Representación de una charca de pleamar.



Foso para cazar lobos.



Agujero para cazar pequeñas presas.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.



Trampa para personas, túneles Cu chi. Vietnam.



Escondite para sorprender al enemigo, túneles Cu chi. Vietnam.



Desactivación de minas antipersona. Kurdistan.



Pozo para la extracción de agua.



Maquinaria para la extracción de petróleo.



Plataforma para la obtención de gas. La Gaviota.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.



Mina Chuquicamata. Calama, Chile.



Mina Chuquicamata. Calama, Chile.



Mina Chuquicamata. Calama, Chile.



Mina El Teniente. Sewell, Chile.



Mina El Teniente. Sewell, Chile.



Mina El Teniente. Sewell, Chile.

ESPACIOS PARA EL ALMACENAJE.

En esta categoría dedicada al almacenamiento bajo tierra hacemos alusión a espacios divergentes y que tienen como función albergar elementos de diferente naturaleza.

Los espacios excavados en la tierra han servido como neveros naturales desde tiempos ancestrales. Debido a sus condiciones de temperatura son especialmente óptimos para la conservación de alimentos. Además presentan otra ventaja: el camuflaje, evitando que las reservas de comida queden expuestas.

Entre los espacios destinados a este fin encontramos bodegas donde no solo se elabora y guarda el vino sino que también se dejan en proceso de curación otros productos como el jamón y el queso.

Otros espacios subterráneos de almacenamiento tienen como objetivo descongestionar la ciudad en superficie, los parkings de automóviles son un ejemplo de ello. Su funcionalidad reside en la posibilidad de aparcar el vehículo particular fácilmente a cambio del pago del servicio. Algunos de estos espacios son de uso gratuito y sirven como elemento atrayente para que la gente acuda a las grandes superficies comerciales. Tanto el uso masivo del coche, como la consecuente proliferación de los aparcamientos nacen de la sociedad hipereestimulada por un consumismo exacerbado.

Otro tipo de almacenamiento subterráneo está destinado a guardar sustancias peligrosas. Muchas de las sustancias tóxicas que generamos derivadas de la creación de energía, o de las labores de depuración de materiales se convierten en un gran problema. ¿Cómo eliminar los desechos peligrosos? No pudiendo hacerlos desaparecer, se entierran.

Podemos encontrar cementerios nucleares como el proyecto Onkalo en Finlandia con el que se pretende enterrar a 500 metros de profundidad material radioactivo hasta que, supuestamente, pierda su toxicidad dentro de 100 mil años.

El subsuelo alberga numeros espacios destinados al almacenaje, por un lado presenta buenas condiciones para las labores de conservación y por otro, hace desaparecer visualmente las cosas que son *molestas*.



Bodega.



Parking.



Almacén subterráneo para residuos nucleares. Onkalo, Finlandia.

ESPACIOS CONMEMORATIVOS.

A diferencia de la actividad constructora animal, el ser humano realiza espacios concebidos no únicamente desde los imperativos de la razón práctica, sino que proyecta lugares que pueden adquirir otra significación que responden no solo a la convención social sino a una necesidad de trascender. Un claro ejemplo son los monumentos funerarios, espacios de importante carácter subterráneo, simbólicos por excelencia.

Desde la Prehistoria encontramos ejemplos de actividad funeraria que se encarga de preparar un espacio para dar tierra al cuerpo cuando muere. Muchos de los enterramientos más antiguos y laboriosos estaban destinados a personas con cierta relevancia social, pero a lo largo de la historia, las sepulturas se han ido democratizando, a pesar de mantenerse la distinción social no solo en la construcción de los mausoleos sino también en la posibilidad de elegir la ubicación.

Los sepulcros colectivos más antiguos son los dólmenes, construcciones megalíticas que datan del periodo final del Neolítico y constan de varias losas hincadas en la tierra sobre la que se superpone una en horizontal.

Gracias a estas construcciones el espacio queda demarcado física y simbólicamente, mediante el llenado -la construcción- se hace alusión a la ausencia de la persona que motivó la realización de la tumba.

Las pirámides construidas hace más de 4000 años, sirvieron de tumbas a los faraones egipcios que eran enterrados en las cámaras junto a innumerables tesoros.

La palabra cementerio proviene del término griego -koimetérion- y significa dormitorio. La tradición de enterrar a los muertos es ancestral y según las culturas encontramos diferentes rituales de enterramiento, así como variedad de camposantos.

Las catacumbas son criptas originarias de las civilizaciones mediterráneas, las más populares se encuentran en Italia.

En el caso de París, los túneles y galerías de las antiguas minas se convirtieron en catacumbas a finales del siglo XVIII, cuando la ciudad comenzó a crecer y los muertos tuvieron que ser exhumados trasladando los restos de más de tres millones de parisinos para ser depositados a lo largo de los 300 kilómetros excavados.



Dolmen kilclooney. Irlanda.



Enterramiento Maya. Palenque. Chiapas.



Pirámides de Keops, Kefrén y Micerinos. Egipto.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.



Cementerio del Valle de Paz. Najaf. Irak.



Cementerio en Sarajevo. Bosnia.



Cementerio de Choa Chu Kang. Singapur.



Cementerio en el Monte de los Olivos. Jerusalén.



Cementerio en Kashgar. Región de Xinjiang. China.



Cementerio en Managua. Nicaragua.

Cartografías.

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron una Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.(1)

Jorge Luis Borges.

*“El bravo Capitán del mar había adquirido
un gran mapa sin nombre ni vestigio de tierra;
y la tripulación, viendo el mapa vacío,
en blanco, inteligible, se mostró satisfecha.*

*-Trópicos, Meridianos, Polo Norte, Ecuador
y las Zonas de Mercator, ¿qué son, vamos, decidme?-
Y la tripulación, unánime, admitió:
-¡Signos convencionales que para nada sirven!-*

*¡Tanto mapa ilegible, con sus islas y cabos!
A nuestro Capitán invicto agradecemos
(así exclamaban todos), por habernos comprado
el mejor, el perfecto, ¡el mapa immaculado!”(2)*

Lewis Carroll

(1) BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Emecé Editores. Barcelona, 1989. Pág. 225.

(2) CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo. La caza del Snark*. (1876). Debolsillo. Barcelona, 2010. Pág. 303.

Sobre cartografía y espacios subterráneos.

Caminar ha sido el instrumento de conocimiento y reconocimiento del entorno, la base de la exploración del territorio. Los mapas surgieron mucho antes que la escritura y forman parte de las primeras experiencias del ser humano en su incuestionable relación con el espacio.

La necesidad de explorar nace en el Paleolítico, de las primeras caminatas sobre el territorio surge la progresiva apropiación del espacio y la necesidad de entenderlo y constatarlo mediante su representación.

Para el ser humano primitivo el territorio era experimentado como una vivencia cotidiana desde la que comenzaron a establecer ciertos elementos de orden. Gracias al pensamiento abstracto el espacio comenzó a entenderse como racional y geométrico, pasando de un uso meramente utilitario ligado a la supervivencia, a la designación de espacios místicos y sagrados.

La exploración del territorio mediante el andar no implica una construcción simbólica del espacio pero sí conduce a experimentar una transformación y significación del lugar. Como explica Careri en su libro *El andar como práctica artística*:

“Solo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejen señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio, y en consecuencia, el espacio en sí mismo”. (3)



Bedonia, Val Camonica, Italia

Uno de los primeros mapas que simbolizan un sistema de recorridos data de 10.000 años atrás y está realizado sobre una roca de Val Camonica en el norte de Italia. Realizado por un poblado del Paleolítico, la imagen representa un sistema de conexiones de la vida cotidiana donde se pueden identificar escenas de trabajo, senderos, viviendas, campos y zonas de animales.

(3) CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002. Pág. 51.

La historia de la cartografía se remonta a los inicios de la humanidad. Con el tiempo y la evolución del conocimiento surgen sistemas de medición y proyección que hacen que esta ciencia sea más precisa a la hora de trasladar al plano los espacios tridimensionales, haciendo más complejas sus interpretaciones.

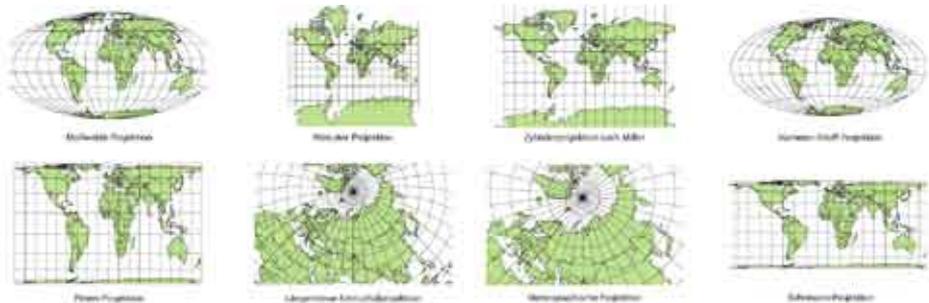
Las cartografías son representaciones, y siempre son susceptibles de interpretarse de diferentes formas. Una de las mayores controversias que provocan las cartografías de la tierra reside en qué sistemas se utilizan como base. Partiendo de diferentes proyecciones conseguimos distintas representaciones y, por lo tanto, ideas y concepciones variadas sobre la forma de los espacios que acaban configurando nuestro pensamiento.

La idea que tenemos sobre la extensión de los continentes no siempre corresponde a la dimensión real de los mismos.

Por ejemplo, según la proyección UTM de Mercator, Groenlandia aparece demasiado grande comparada con África, siendo la extensión de la primera de 2.175.600 kilómetros cuadrados y la segunda de 29.800.000.

La proyección de Mercator contemplaba el mundo como un cilindro, los grados de longitud se representan paralelos en vez de ser convergentes en los polos. Desde este sistema, las zonas polares abarcan lo mismo que las ecuatoriales, y las masas terrestres más pequeñas se hacían más grandes a costa de las tropicales.

En contraposición a esta proyección se plantea la del marxista Peters, que reproduce las masas reales de tierra, resultando el tercer mundo mucho más grande que la imagen que ofrecía Mercator y cambiando nuestra concepción espacial sobre el mundo y las dimensiones de los continentes.(5)



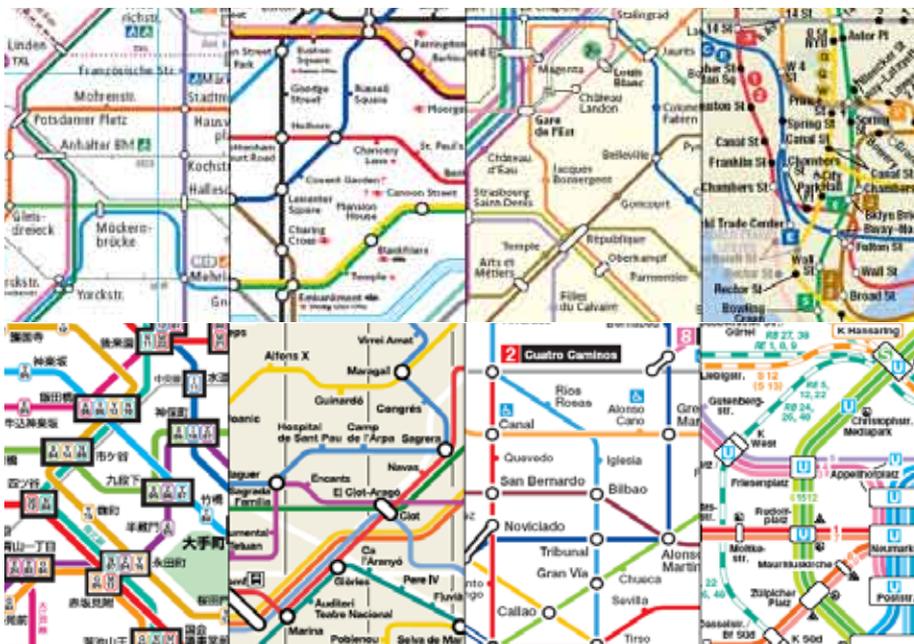
Diferentes proyecciones cartográficas para representar los continentes.

(5) SCHLOGEL, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Historia de la civilización y Geopolítica*. Ediciones Siruela. Madrid, 2007.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.

Ninguna representación es neutra, tampoco los mapas, que responden a puntos de vista e intereses concretos que vienen a enfatizar. Al ser imágenes que forman parte del ideario de las personas, desempeñan un papel de suma importancia en la lucha por la hegemonía cultural. Surge entonces la pregunta de si pueden existir mapas que realmente se acomoden a las distancias y extensiones reales, pudiendo así considerarse “correctos”. Solo el mapa del Imperio del tamaño del Imperio puede responder a tal precisión. En algunos casos desechar la geografía real es conveniente. Para movernos por el metro de una ciudad utilizamos una representación esquemática que no tiene que ver con distancias ni con el entramado verdadero de la red, pero nos permite una lectura simple y concisa, porque lo importante es conseguir unir varias estaciones realizando el recorrido más corto y con el menor número de transbordos, suponiendo que nuestro objetivo sea el llegar cuando antes.

Hasta 1931 los mapas del metro daban demasiados detalles y eran demasiados costosos de interpretar. Gracias a Henry Beck (6) la representación del metro de Londres se volvió esquemática, optimizando el esfuerzo necesario para su comprensión.



Mapas de metro de diferentes ciudades.

De izquierda a derecha: Berlín, Londres, París, Nueva York, Tokio, Barcelona, Madrid, Colonia.

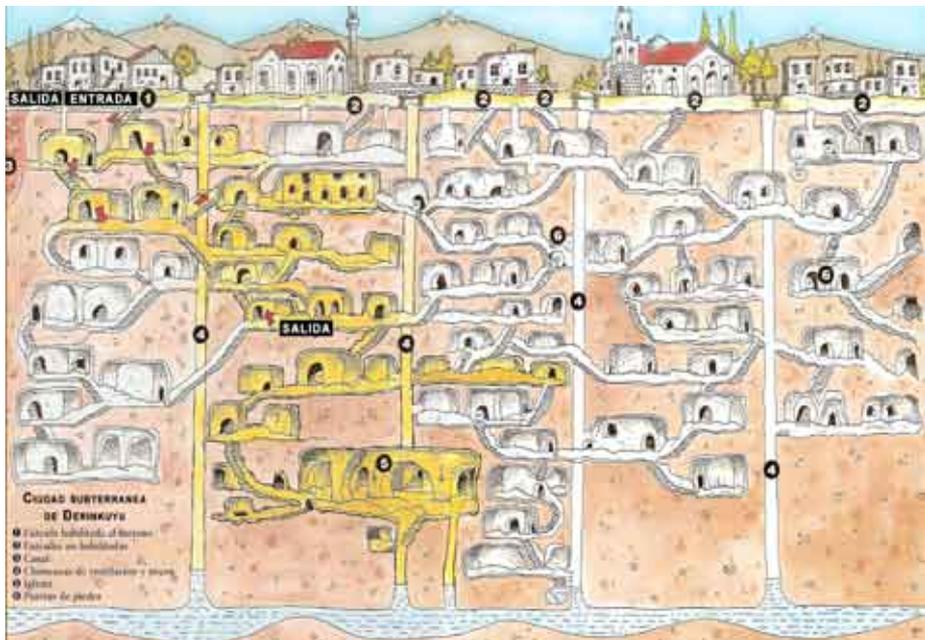
(6) Artículo: “Consideraciones para la realización de mapas de calidad, indicativos del recorrido de una línea de colectivos”. En Institut de recherches et d’actions [online]. París, marzo de 2010. (http://www.ville-en-mouvement.com/ameriquelatine/telechargements/IVM_Presentation-ville-lisible_mars2010.pdf)

Esta forma de dibujar el plano del metro propició una repercusión en la psicología de los habitantes de la ciudad que, de repente, veían la periferia londinense más cerca del centro de la ciudad.

El modelo de representación resultó tan acertado que después se estandarizó a todos los planos del metro del mundo, siendo hoy el modelo más eficaz de representación del suburbano. La única ciudad que mantiene un mapa de metro geográfico es Nueva York (arriba; cuarto de izquierda a derecha), a pesar de no haber sido así en las décadas de los 60 y 70.

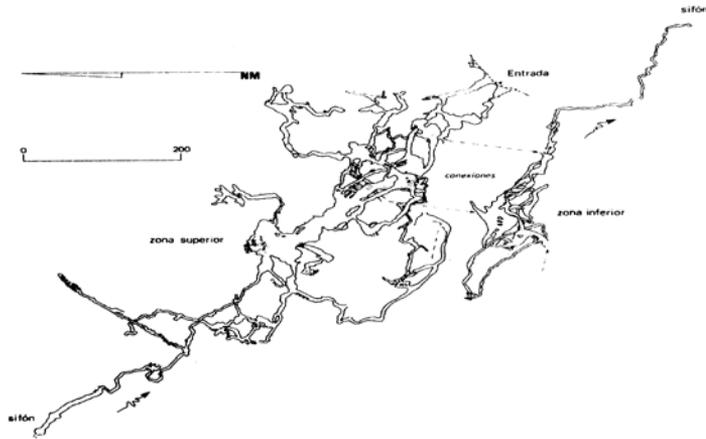
En relación a las cartografías de otros espacios subterráneos, la complicación se hace latente, ya que es necesario relacionar espacios bajo tierra con espacios reconocibles en superficie, o si no convertirlos en mapas esquemáticos que no corresponden a la extensión o forma real. Por otro lado, se encuentran los planos en los que se sustenta la construcción arquitectónica, los de introspección en la tierra para la búsqueda de recursos y los de localización de espacios.

De cualquier modo, los mapas son representaciones y como tales son imágenes que sustituyen una realidad, en este caso, para ayudarnos a concebir la idea del espacio en donde nos movemos, o para poder imaginar uno que no conocemos constituyendo un material que resulta de utilidad a la hora de orientarnos y recorrer.

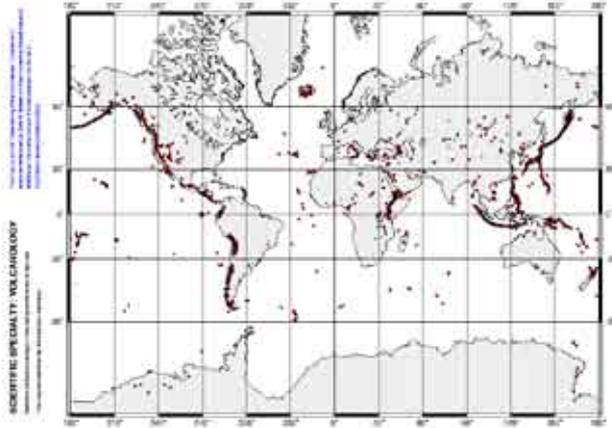


Representación de la ciudad subterránea Derinkuyu excavada en la roca volcánica, Turquía. Construida alrededor de 1400 años a. C. Sirvió de refugio ante las numerosas invasiones que sufrió la Capadocia.

2. El mundo de abajo. El espacio subterráneo.



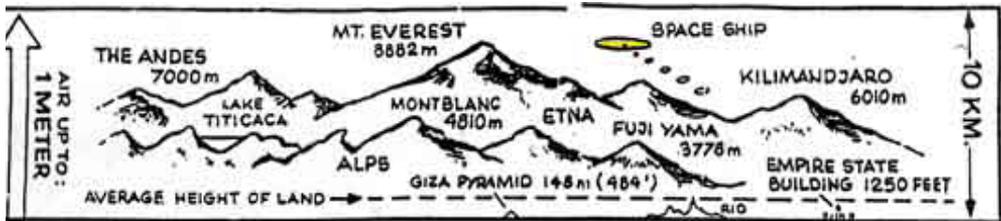
Plano Cueva de Mairuegorreta. Zigoitia. Araba.



Mapa de volcanes del mundo.



Mapa aguas subterráneas del mundo.

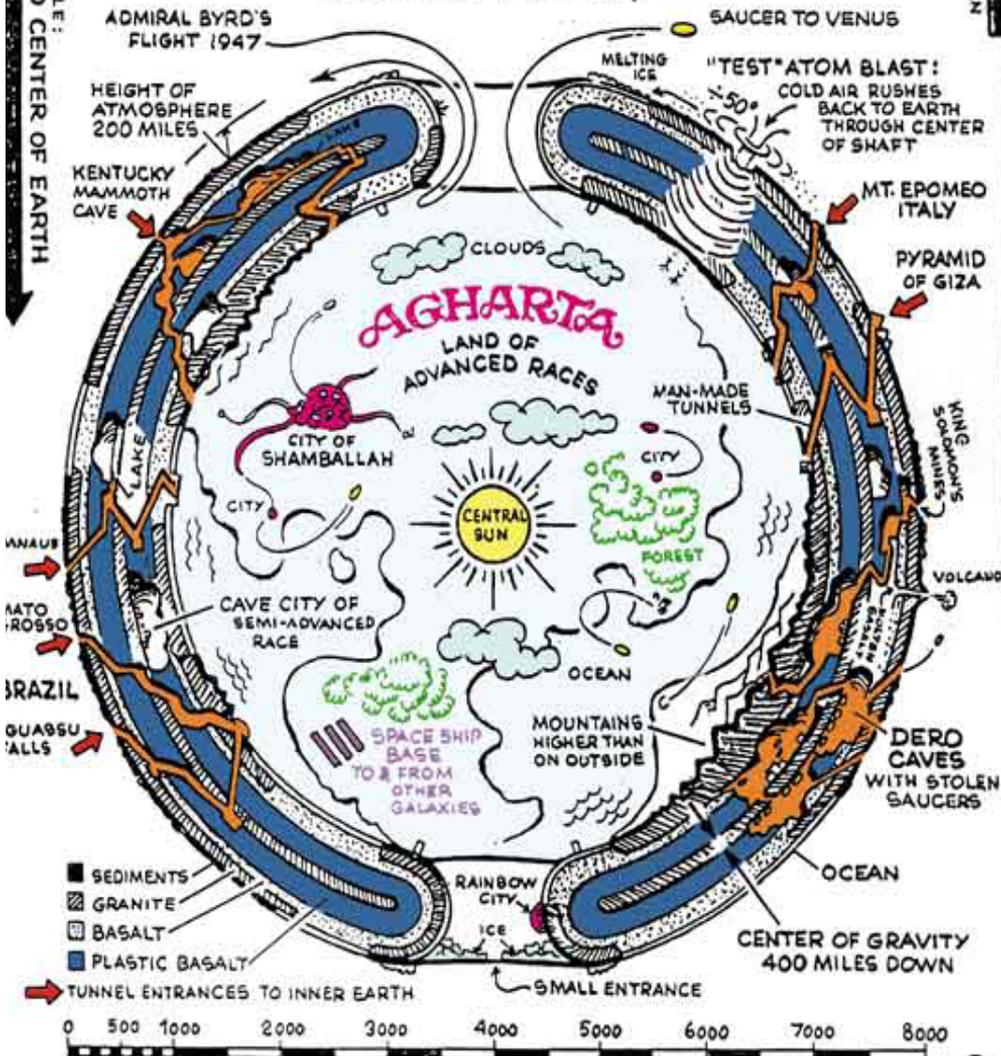


THE HOLLOW EARTH

FACT OR FICTION ?

IN THE SAME SCALE: 16 METERS TO CENTER OF EARTH

DEEPEST OCEAN



INNER EARTH TO BE RE-DRAWN BY SOMEONE WHO HAS BEEN THERE!
THANK YOU...
1 METER: 40" APPROX.



Representación del mundo, según la Teoría de la Tierra Hueca.



El análisis del espacio subterráneo. En los estratos leemos el tiempo.

Queremos ahondar en la relación entre el espacio físico y las informaciones que nos aporta, haciendo una lectura de la verticalidad como línea donde leer el tiempo. Frente a la zanja a cielo descubierto podemos observar el hueco contenido por materia que evidencia lo vacío. Las paredes que contienen esta ausencia nos revelan los estratos y los diferentes materiales que configuran el subsuelo.

La ciencia que se encarga de poner al descubierto los restos de tiempos pasados para interpretarlos y contextualizarlos es la Arqueología, siendo una labor compleja el llegar a conclusiones respecto a los hallazgos realizados. En algunos lugares donde la actividad a lo largo del tiempo ha sido intensa y extensa, las tareas arqueológicas se ven condicionadas por el hecho de tener que decidir sobre qué pasado hay que recuperar, siendo muchas veces una decisión tomada por los intereses que las financian. Pensando en nuestras ciudades contemporáneas que en muchas ocasiones están sustentadas en restos importantes que salen a la luz cuando se realizan transformaciones o nuevas edificaciones, al igual que Marc Augé, nos preguntamos cuáles son las partes que se deben recuperar:

“La investigación arqueológica se ve involucrada en la dificultad de definir su propia finalidad. Cuanto más rico y abundante es el pasado antiguo, más interrogantes genera. Uno de ellos se refiere al hecho de saber cuál es el pasado que hay que recuperar y restituir. ¿La Roma Medieval o la Roma Imperial?. Otro hecho vinculado al hecho de que toda acción arqueológica pasa por un despanzurramiento del suelo y por una destrucción, es de orden estratégico: ¿se desea sacrificar el presente al pasado o el pasado al presente? ¿Las ruinas que se saquen a la luz van a adornar la ciudad actual o, por el contrario, será preciso destruir las construcciones existentes para recuperar los signos del pasado?” (1)

¿Deberíamos recuperar los vestigios almacenados en el subsuelo como una práctica habitual en la que las bases de los edificios realicen una función de activación de la memoria colectiva?, cómo se puede llevar a cabo esta idea; ¿a través de suelos transparentes que dejen ver su contenido, revelando su composición?, ¿poniendo placas conmemorativas en las aceras de nuestras calles?. Resulta interesante pensar en esta idea de suelo emergido, esponjado, compuesto por flujos verticales que dan lugar a la ciudad hojaldre, multicapa, polisémica, contenedora de historias e identidades.

(1) AUGE, Marc. *El tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2003. Pág. 117.

A la izquierda, Exploración desde el Recorrido. “Estratos”. 70x50 cm. Gran Canaria, 2007.

Pasado.

Los procedimientos geológicos y arqueológicos nos proponen a través de los estratos una lectura del pasado, tanto de la composición de la tierra, como de la flora, la fauna y las civilizaciones. El estudio del subsuelo se vincula generalmente a la búsqueda de restos de lo ya desaparecido, espacio de acumulación. Todos los seres acaban formando parte, del manto terrestre. Recuerdo que mi abuela, cansada por los años y los devenires de la vida me decía; *“-Hija, llega un día en el que la tierra te llama”*. Incluso la imagen que retengo en mi cabeza de su figura encorvada parece ilustrar de manera contundente el peso del cuerpo a lo largo del tiempo. Perecer y descomponerse para formar parte del planeta, es un proceso natural al que todo ser vivo está sometido. Atendiendo a este planteamiento, el territorio ha albergado desde tiempos inmemoriales numerosos espacios destinados al descanso eterno: dólmenes, mastabas, pirámides, fosas, catacumbas, cementerios, mausoleos... se convierten en la última morada. Algunos de estos espacios para el descanso eterno no han sido proyectados desde los rituales que hacen de la muerte un acontecimiento natural. Las fosas comunes son lugares donde se realizan enterramientos múltiples. En ocasiones, el origen de éstas son las catástrofes naturales o los casos de epidemias masivas, pero muchas de las fosas comunes son hechas en tiempos de guerra y dictadura con el objetivo de hacer desaparecer los cuerpos de los detenidos. Existen muchas asociaciones que trabajan para la localización de las fosas comunes, la identificación de los cuerpos y la recuperación de la memoria.

Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

www.memoriahistorica.org.es

Durante la Guerra Civil en el estado español fueron innumerables los casos de personas que fueron fusiladas y enterradas en fosas comunes a lo largo de todo el territorio. La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica fue creada en el año 2000 con el objetivo de localizar y recuperar los cuerpos de los desaparecidos.



Fosa de fusilados en Valdemorilla. León.

Existe una necesidad humana en el hecho ritual de dar el último adiós a los seres queridos. Aún sabiendo que la persona desaparecida está muerta, es necesario llevar a cabo el proceso completo de duelo que pasa por la necesidad de encontrar el cuerpo, despedirse de él y conocer el lugar donde reposan sus restos. A través de la labor que desempeñan ésta y otras asociaciones, los allegados pueden cerrar un capítulo abierto en su historia personal, a la vez que realizar junto al resto de la sociedad un ejercicio de memoria y reconocimiento.

En la introspección propuesta de lectura del tiempo en los estratos, además de restos funerarios, también podemos hacer presentes lugares del pasado. Bajo la premisa de explorar los espacios subterráneos olvidados de la ciudad trabajan varias asociaciones que ponemos de ejemplo.

Roma Sotterranea.

www.romasotterranea.it

A lo largo de su extensa historia, Roma ha experimentado procesos arquitectónicos de diversas índoles que han hecho de la ciudad una acumulación de niveles, La Asociación Roma Sotterranea –Espeleología de la arqueología- surgió en el año 2000 por un grupo de arqueólogos cuyo interés estaba centrado en la espeleología urbana del subsuelo de esta ciudad y sus alrededores. Hoy en día, cuenta con un gran número de afiliados entre los que hay geólogos, arquitectos, espeleólogos y entusiastas del tema. Las actividades a las que se dedica son la topografía, detección de gases, documentación gráfica y audiovisual de los espacios recorridos. Además de la labor de exploración y documentación, también realizan rutas subterráneas con cita previa y cursos de iniciación a la espeleología urbana. La extensión de sus actividades hacia la sociedad busca el reconocimiento del valor cultural y patrimonial a través de la investigación de los espacios subterráneos.



Imágenes de la Asociación Roma Sotterranea.

Berliner Unterwelten.

www.BerlinerUnterwelten.de

La ciudad de Berlín, por otro lado, también ha sufrido un gran proceso de transformación a lo largo del tiempo, de ser una pequeña villa hasta convertirse en la metrópoli más grande de toda Alemania. La Asociación Berliner Unterwelten fundada en 1997 por personas de diversas disciplinas tiene como objetivo la documentación y preservación de las estructuras subterráneas de la ciudad.



Desde 1998 administran un Museo dedicado a esta labor en el conocido como “Bunker B” de la estación de metro Gesundbrunnen. Dentro del museo se pueden encontrar informaciones sobre los espacios que servían de refugio durante la II Guerra Mundial. A propósito de las exploraciones de esta asociación se ha llegado a desactivar munición todavía existente en el subsuelo berlinés. En otro de los espacios del museo existe información detallada relacionada con el descubrimiento de un archivo llamado “ADREMA” (Zwangsarbeiterkartei). Gracias al hallazgo de este documento, personas que estuvieron esclavizadas durante la posguerra recibieron indemnizaciones. Otros espacios acogen información relativa al “Correo Neumático” (Rohrpost), a los “Túneles Ciegos” (Blinde Tunnel)...etc

La Asociación también realiza visitas guiadas por algunas de las infraestructuras subterráneas de la ciudad y organiza seminarios sobre exploración urbana. Al igual que Roma Sotterranea, pretenden a través del recorrido actualizar pasajes de la historia que han quedado sumergidos, viviendo una experiencia que no se puede obtener en superficie.



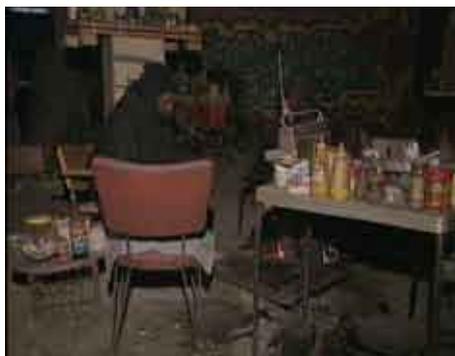
Imágenes de la Web de Berliner Unterwelten.

Presente.

Continuando con el descenso por la vertical encontramos que parte de la vida cotidiana en nuestras ciudades transcurre bajo tierra; sistemas de transporte, parkings, centros comerciales... Pero no sólo existen espacios habitables para el transcurrir de la vida, también están las necesarias infraestructuras que sustentan la ciudad en la superficie. Así encontramos conductos suministradores y de evacuación de residuos, espacios soterrados en los que también habitan los seres vivos.

Esta vida bajo tierra ha conducido a que se generen leyendas urbanas, algunas basadas en hechos reales. Como la supuesta historia de los caimanes que eran adoptados como mascotas en EEUU y se convertían en animales molestos y peligrosos para sus dueños, quienes decidían deshacerse de ellos tirándolos por el inodoro; algunos, al parecer, sobrevivían. De este hecho, surgió la narración que cuenta cómo algunos de estos caimanes, tras sufrir mutaciones a lo largo de las generaciones habían perdido su color y su visión original convirtiéndose en terribles depredadores de las personas encargadas del mantenimiento del alcantarillado.

Bajo el suelo de las ciudades, las estaciones de metro, los túneles que conectan estaciones y las vías abandonadas sirven de resguardo para mucha gente. Muchas personas sin techo pueden resguardarse del frío y como en el caso de la ciudad de New York incluso acondicionar un pequeño espacio a modo de casa. Partiendo de esta dura realidad también se ha fantaseado con la posibilidad de la existencia de tribus subterráneas que viven y desarrollan su cotidianeidad bajo tierra, un libro que cultiva esta leyenda urbana es *"The Mole People: Life In The Tunnels Beneath New York City"* publicado por Chicago Review Press en 1993, de la periodista Jennifer Toth, en el que se relata la vida de estos grupos de manera novelesca.



Personas viviendo en los túneles de Nueva York.

Dejando a un lado las leyendas urbanas sobre la vida en el subsuelo, un hecho indiscutible es que la ciudad crece en superficie agotando el espacio horizontal; es por eso, que existe una búsqueda de la vertical.

El ejemplo más claro que nos viene a la cabeza inmediatamente son las construcciones en bloque y los rascacielos, en las que además de un interés por el dominio de las técnicas y materiales, existe un deseo de ostentación, a la vez que un *mejor* uso del espacio.

La ciudad, por lo tanto, crece en su horizontal y en su vertical; hacia el cielo pero también hacia las entrañas donde además de mejores y monumentales infraestructuras, como el proyecto de alcantarillado de Tokio, cada vez se plantean más proyectos para el aprovechamiento del espacio como el edificio “*Rascasuelos*” del Equipo Bunker Arquitectura para la Ciudad de México.

Alcantarillado de Japón.

www.ktr.mlit.go.jp/edogawa/project/g-cans/frame_index.html

Una de las infraestructuras más impresionantes del mundo es el sistema de alcantarillado de Saitama, un sector de la ciudad de Tokio.

El gobierno nipón junto al Instituto Japonés de Tecnología e Ingeniería de Aguas Servidas y gracias a la iniciativa privada, puso en marcha hace más de una década el proyecto G-Cans con el objetivo de prevenir posibles inundaciones, tanto producidas por las lluvias en la época de monzones como los efectos de un posible tsunami.

Este proyecto también conocido como “*La Catedral*”, por el aspecto de las gigantes columnas que lo sustentan, se extiende a lo largo de 6 kilómetros y medio a 50 metros bajo tierra. Cuenta con un tanque principal de 177 metros de largo por 25 de profundidad. Por sus canales y turbinas pueden pasar hasta 44 millones de litros propulsados por 14000 turbinas que pueden bombear 200 toneladas por segundo. Estos gigantescos acueductos entran en funcionamiento cuando existe riesgo de inundación, desaguando al río Edogawa.

Las infraestructuras subterráneas pasan desapercibidas en el cotidiano funcionamiento de la ciudad, aunque en numerosas ciudades pueden ser visitadas como el proyecto G-Cans.

En Bilbao, el Consorcio de Aguas también organiza visitas, tanto para escolares como para cualquier persona interesada en visitar las instalaciones.



G-Cans. Infraestructura para el alcantarillado. Tokio.

Bunker Arquitectura.

www.bunkerarquitectura.com

Uno de los ejemplos más ilustrativos desde la arquitectura en nuestro recorrido por el presente es el proyecto de “*Rascasuelos*” del equipo mexicano de arquitectura BNKR formado por un grupo de jóvenes arquitectos, diseñadores y urbanistas.

El proyecto del “*Rascasuelos*” está pensado para ser construido bajo la pancha del Zócalo de la Ciudad de México. Con este proyecto en el centro neurálgico de la ciudad, nodo comercial, laboral, cultural y residencial, se pretende dar respuesta a la unificación de actividades sin la necesidad de la remodelación de los edificios existentes, construyendo un edificio que no invada visualmente la estética ni la historia de la arquitectura circundante. La solución que se propone con este edificio es la construcción de una gran pirámide invertida cubierta con techo y suelos transparentes de manera que pueda existir iluminación natural y ventilación. Esta edificación a varios niveles retoma la lógica del rascacielos pero lo integra en el paisaje haciendo de su construcción un hecho mucho menos invasivo, descongestionando el centro de la ciudad en todos los sentidos.

El grupo Bunker Arquitectura fundado en el año 2005 en la Ciudad de México realiza proyectos desde pequeña a gran escala pero siempre bajo la premisa de aunar en su discurso múltiples referencias no solo arquitectónicas sino también psicológicas, sociológicas y políticas, generando proyectos que posibilitan múltiples lecturas.



Proyecto Rascasuelos. Bknr Arquitectura.

Futuro.

En la tierra se siembra para que pasado un tiempo el fruto germine; en el descenso por los estratos del subsuelo encontramos además de los restos del pasado y los indicios de vida del presente, las semillas de futuro. Desde esta lógica cronológica que proponemos haciendo una lectura temporal del subsuelo, lo que está enterrado tiende a desaparecer, lo que está bajo tierra tiende a no ser visto, lo que esconde el subsuelo puede sorprendernos con el tiempo, resurgiendo transformado.

Lo que está debajo no se puede ver a simple vista, estando integrado en el paisaje. Gracias a la característica de pasar desapercibido y por tratarse de lugares de difícil acceso, el subsuelo es el lugar idóneo para almacenar y preservar.

El archivo fotográfico de Bill Gates.

El archivo fotográfico que Otto Bettmann rescató de la Alemania nazi siguió creciendo después hasta convertirse en una importante colección histórica que fue adquirida por la empresa Corbis de Bill Gates en 1995.

Como podemos leer en el artículo "*Búnker de Imágenes*" de Peter Krieger (2), coordinador de la revista Anales de la Universidad Nacional Autónoma de México, la totalidad del archivo fotográfico de Gates cuenta con 17 millones de imágenes que constituyen la memoria visual del siglo XX.

La empresa de Gates anunció en el 2001 su intención de adquirir una mina de piedra caliza a 96 kilómetros de Pittsburgh en Pennsylvania, donde enterrar la totalidad de este archivo fotográfico en una zona acondicionada para su mantenimiento. El objetivo de esta acción era preservar ante posibles desastres naturales e incidentes la citada colección visual que según fuentes de la empresa se estaban deteriorando por no estar en un espacio adecuado para su conservación.

Para muchos, enterrar los archivos de los que solo están escaneados el 2% de su totalidad es como dar muerte a la memoria visual de todo un siglo sin posibilidad de aprovecharla. Contradiendo esta idea, los responsables de la empresa Corbis alegan que es la única forma de preservar el material fotográfico durante milenios.

Ante la polémica surgida se plantea el debate sobre si este es un hecho de enterrar para preservar, y poder volver a reencontrar en un futuro, o una aniquilación de parte de la memoria colectiva de un siglo.

(2) KRIEGER, Peter. Artículo: "Búnker de imágenes". En Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas [online]. Número 77. Universidad Nacional Autónoma de México. (http://www.analesiie.unam.mx/pdf/77_269-276.pdf)

Bóveda Global de Semillas de Svalbard.

En los confines de la tierra, en el archipiélago Svalbard, “*La Perla del Ártico*”, se encuentra la Bóveda Global de Semillas. En febrero de 2008 se inauguró este espacio excavado en una montaña de piedra arenisca en la isla de Spitsbergen, donde se ubica el semillero más grande del mundo pensado para proteger la biodiversidad de las especies de cultivo que sirven de alimento. El enclave de este lugar garantiza que las semillas estén en perfecto estado de conservación incluso si se producen cortes de luz ya que el permafrost, las capas de hielo que lo rodean, le permiten mantener una temperatura óptima de conservación. El espacio subterráneo se encuentra impermeabilizado y garantiza la resistencia a todo tipo de desastres naturales. El almacén tiene la capacidad de albergar hasta 2000 millones de semillas. (3)

El objetivo de este enterramiento es la preservación de especies que puedan ser extinguidas en el futuro, teniendo así la capacidad de poder volver a ser recuperadas.

Frente al caso anterior, encontramos una clara diferencia en la acción de enterrar para preservar: congelar semillas que puedan ser utilizadas en el futuro no implica la pérdida de las mismas en la actualidad. El caso del archivo fotográfico hubiera sido de consideración distinta si la totalidad de las imágenes hubiera sido previamente digitalizada.



Bóveda Global de Semillas. Noruega.

(3) Artículo: “*Inaugurada en el Ártico -El arca Noé- de las plantas*”. En El País Digital [online]. 26 de febrero de 2008. (http://sociedad.elpais.com/sociedad/2008/02/26/actualidad/1203980407_850215.html)

El acelerador de hadrones. LHC.

www.lhc.web.cern.ch/lhc/



Acelerador de Partículas LHC.

El acelerador de partículas es un gran laboratorio de pruebas de la Organización Europea para la Investigación Nuclear, conocido como CERN. El LHC está situado en la frontera franco-suiza a 100 metros de profundidad y funciona a 270 grados bajo cero. Su objetivo es hacer colisionar protones en un anillo de 27 kilómetros formado por imanes superconductores. Con este experimento se pretende conocer los instantes posteriores al “Big Ban”. Además de esta gran cuestión se pretende dar respuesta a otras interrogantes como: entender la masa de las partículas y su origen, la materia oscura y si existen dimensiones extra como plantea la “Teoría de Cuerdas”.

El proyecto tuvo muchos detractores, incluso dentro de la comunidad científica, porque había quien predecía la posibilidad de generar agujeros negros y materia inestable capaz de destruir el planeta. Después de la resolución de estas demandas en los tribunales, el LHC se consideró seguro y continuó con su actividad.

Después de su primera puesta en funcionamiento en 2008, cuando un error obligó a detener el experimento, el LHC continúa el camino hacia sus objetivos. El acelerador de hadrones se encuentra bajo tierra para optimizar recursos y funcionamiento, a la vez que hace más complejo el sabotaje. El espacio subterráneo convertido en escenario para llevar a cabo una reconstrucción de un momento pasado que proporcionará una comprensión en el futuro de nuestro origen.

3. El mundo de abajo. **Lo subterráneo y la práctica artística.**

3.La exploración de lo subterráneo como práctica artística

Evolución
Proyectos
Intervenciones artísticas

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.

Hasta ahora hemos hablado del espacio como un componente esencial en nuestra vida, de la necesidad de explorarlo mediante el acto de caminar, de entenderlo desde el conocimiento científico y filosófico, de cartografiarlo desde las formas más primitivas de representación a las más sofisticadas, de modelarlo y reinventarlo a través de la construcción y la arquitectura. También hemos establecido una tipología de los lugares subterráneos atendiendo al origen de su formación y su funcionalidad para poder observar su variedad y sus diferencias.

En las siguientes páginas proponemos una revisión del concepto de exploración. Para ello, comenzaremos con las primeras exploraciones que dotaron de carga simbólica el espacio subterráneo primigenio, la cueva. Para llegar después a las acciones llevadas a cabo por los artistas contemporáneos en las cloacas, las catacumbas, las estaciones de metro abandonadas o las infraestructuras industriales en desuso, que podríamos considerar como las *cavernas* actuales de la ciudad.

Posteriormente, analizaremos la propia práctica y la de otros artistas, desde los ejes establecidos como: *recorrido*, *memoria* y *acción*. Por un lado, presentaremos desde cada concepto citado las propuestas artísticas personales resultantes del método de trabajo. Y por el otro, haremos referencia desde cada eje a un proyecto artístico relacionado con lo subterráneo y que tienen la característica común de ser iniciativas colaborativas que replantean los espacios desde la práctica.

Dentro del *recorrido* veremos “*Arte, industria y territorio*” de Diego Arribas en la mina de Ojos Negros. Desde la *memoria* reflexionaremos sobre el “*Museo Mausoleo*” de Domingo Sánchez Blanco y Javier Utray. Y desde la *acción* revisaremos el BMoCA “*Bunker Museum of Contemporary Art*” de Cai Guo-Qiang en la isla de Kinmen.

El objetivo es ahondar en el concepto de exploración que trabajamos, planteando la necesidad de retomar y dotar de contenido los espacios subterráneos desde la práctica artística contemporánea, experimentándola como método para realizar una aproximación a la connotación simbólica de lo subterráneo.

Cueva de Chauvet, Ardèche, Francia. 1994.

Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel Deschamps y Christian Hillaire detectan una corriente de aire que proviene de detrás de una pila de cascotes en una cueva inexplorada y no muy prometedora. Tras haber retirado suficientes piedras, Eliette se abre paso con dificultad a través de un túnel muy estrecho y, tras unos 10 metros, aparece en un saliente que da a una gran cámara reverberante; el suelo se encuentra al menos a 10 metros por debajo de ella. (...) Descienden al suelo y comienzan a explorar lo que pronto comprenden que es un importante descubrimiento. A medida que avanzan poco a poco, sus lámparas captan imágenes de animales, huellas de manos y series de puntos. (...)

En una gran cámara encuentran un panel de cabezas de caballo (...) delante de ellos, divisan una roca cuadrada de escasa altura: sobre ella descansa el cráneo de un oso de las cavernas, con sus colmillos enganchados sobre el borde de la roca. Más tarde recuerdan la experiencia:

“Solos en esa inmensidad, iluminada por el tenue destello de nuestras lámparas, nos invadió una extraña sensación. Todo era tan hermoso, tan fresco, casi demasiado. El tiempo quedó abolido, como si las decenas de miles de años que nos separaban de los artífices de estas pinturas hubieran dejado de existir. Parecía como si hubieran acabado de crear esas obras maestras.

De repente nos sentimos como intrusos. Profundamente impresionados, la sensación de que no estábamos solos nos abrumó, nos rodeaban las almas y los espíritus de los artistas. Nos pareció poder sentir su presencia: les estábamos importunando.”

“La mente en la caverna” (1)

(1) LEWIS WILLIAM, David. *La mente en la caverna*. Editorial Akal. Madrid, 2005. Pág. 17.

Salto histórico: del rito al arte...

Pintura parietal del Paleolítico Superior, exploradores de la oscuridad.

El paso del Paleolítico Medio al Superior fue un proceso largo y determinante, una gran revolución. Durante esta transición los Neandertales fueron dando paso a los Homo Sapiens pero, evidentemente, ambas especies de homínidos convivieron durante miles de años. La diferencia fundamental entre ambas era física, una neurología más compleja posibilitó grandes cambios cognitivos que contribuyeron al desarrollo de la especie.

Cuando hablamos de Paleolítico Superior nos referimos a un periodo que se extiende entre 45.000 y 10.000 años atrás aproximadamente. Durante esa época la supervivencia del ser humano seguía ligada a la recolección y la caza, pero a esta etapa, tal y como analiza Lewis William (2), se le atribuye la aparición de un conjunto de comportamientos y acciones consideradas como actividad simbólica:

- Refinada tecnología de utensilios de piedra que iba más allá de lo puramente funcional para indicar la identidad grupal.
- Adornos corporales que transmitían información acerca de la identidad personal y colectiva.
- Elaborados entierros de determinados muertos.
- Lenguaje plenamente moderno.
- La realización de imágenes.

El arte parietal no solo se materializó en las profundidades de las cavernas, sino que también se realizó al aire libre en superficies rocosas verticales, en abrigos abiertos y en las entradas de algunas cuevas. Pero las muestras más impresionantes de pintura mural solo han perdurado en el interior de las grutas por las condiciones óptimas de conservación que presentan estos lugares.

En este contexto en el que surgen las primeras exploraciones subterráneas con el objetivo de demarcar espacios simbólicos, cabe preguntarse qué motivó al ser humano a adentrarse en determinadas cuevas para realizar pinturas murales en la oscuridad, y encontrar respuestas certeras resulta una tarea difícil.

(2) LEWIS WILLIAM, David. *La mente en la caverna*. Editorial Akal. Madrid, 2005. Pág. 103.



La cueva supuso el primer encuentro para el refugio del ser humano prehistórico. De lugar de cobijo se transformó en espacio simbólico, e incluso algunas grutas fueron exclusivamente destinadas para la realización de ciertas prácticas aparentemente mágicas y relacionadas con la forma de entender el mundo en aquella época.

El descubrimiento del arte parietal se remonta a 1878, año en el que Marcelino Sanz de Sautuola visitó la Exposición Universal de París y se interesó por las piezas de arte mueble paleolítico que allí había visto y que eran los únicos restos de la época que se habían encontrado hasta entonces. A la vuelta del viaje, Marcelino Sanz de Sautuola decide adentrarse en una cueva de su finca cántabra, acompañado por su pequeña hija María. Mientras él observaba atento los posibles restos en el suelo, la niña miraba hacia las paredes de la cueva cuando descubrió las famosas imágenes de los bisontes de Altamira.

En los comienzos de las investigaciones se hablaba de la posibilidad de que las representaciones tuvieran que ver con invocaciones a la caza; otros autores como H. Kühn en su obra *“Arte Rupestre en Europa”* de 1957 hablaba de la posibilidad del arte por el arte.

Un giro en la interpretación del arte paleolítico lo dieron A. Laming-Emperaire con la publicación en 1962 de *“La signification de l’Art rupestre peléolithique”* y A. Leroy-Gorhan en 1965 con *“Préhistoire de l’Art Occidental”*, ambos desarrollaron un estudio sobre los animales representados en las cuevas y su disposición en el espacio, asignando un significado masculino o femenino y planteando que el arte rupestre tenía una simbología de carácter sexual.

La publicación en 2002 de *“La Mente en la Caverna”* del arqueólogo y doctor en antropología social David Lewis-William supuso todo un giro en las interpretaciones propuestas hasta el momento.

Su tesis se basa en la evolución de la mente, proponiendo el estudio del uso de todo el espectro de la conciencia humana como motor que posibilitó la concepción simbólica consensuada en comunidad y, como consecuencia, la creación de éstas y otras manifestaciones que construían identidad desde un punto de vista cosmogónico.

Para la formulación de su hipótesis, Lewis relaciona las representaciones paleolíticas con las de sociedades chamánicas de las que se ha podido estudiar su concepción del mundo y sus manifestaciones simbólicas de manera directa.

A la izquierda; Gruta de Chauvet (Francia). Descubierta en 1994. Detalle de un mural.

Entre sus observaciones destaca la similitud de las representaciones de estas sociedades y cómo tienen constantes comunes a las producidas en el Paleolítico Superior, debido a concepciones del mundo similares.

Evidentemente, no podemos comparar de forma directa el arte prehistórico con el que realizan los pueblos primitivos. Pero sí encontramos determinante la semejanza entre el modo, el objetivo y los tipos de manifestaciones de pueblos que distan en tiempo y espacio.

Lewis comienza haciendo un análisis comparativo entre la morfología del cerebro de los Homo Sapiens y la de los seres humanos actuales llegando a interesantes conclusiones. Estudiando la neurología actual podemos entender cómo era el cerebro de seres humanos del Paleolítico; los neurobiólogos conocen la célula base del cerebro, la neurona, y que éstas se conectan entre sí mediante la sinapsis.

Es importante distinguir entre dos sistemas que poseemos, el límbico y el sistema talamocortical. El primero es el encargado de los comportamientos básicos y no racionales: hambre, comportamiento sexual, defensivo... y regula los procesos básicos: el sueño, la respiración...

El sistema talamocortical evolucionó posteriormente para ser capaz de entender las entradas complejas procedentes de fuera de nuestro cuerpo.

Los animales que tienen desarrollado solo el primero de los sistemas tienen una conciencia primaria limitada al segmento temporal del presente, mientras que el superior implica el reconocimiento por un sujeto pensante de sus propios actos.

Los seres humanos del Paleolítico Superior ya poseían un sistema talamocortical desarrollado y la capacidad, por tanto, de ser conscientes de su actividad gracias a la conciencia de nivel superior.

“La conciencia primaria es un estado de ser consciente de cosas en el mundo, de tener imágenes mentales en el presente. Pero no está acompañada por ninguna idea de una persona con un pasado y un futuro. (...) La conciencia primaria es una especie de presente recordado (...) Aunque poseen imágenes mentales, no tienen capacidad para contemplar esas imágenes desde la posición ventajosa de un yo socialmente construido.(...)”

La conciencia de nivel superior implica el reconocimiento por parte de un sujeto pensante de sus propios actos o afectos. (...) implica la capacidad para construir una personalidad basada socialmente, para modelar el mundo en términos del pasado y el futuro, y para ser directamente conscientes. Sin una memoria simbólica, estas capacidades no pueden desarrollarse. (...)

El almacenamiento a largo plazo de relaciones simbólicas, adquirido mediante interacciones con otros individuos de la misma especie, es crucial para el concepto de uno mismo". (3)

Después de comprender cómo era el cerebro de los seres del Paleolítico Superior, en relación a sus antecesores, y teniendo en cuenta que su nivel de conciencia les permitía ser reflexivos de sí mismos y de su proyección en el tiempo, debemos tratar de entender qué les condujo a determinada actividad simbólica en el interior de las cuevas.

La conciencia debido a nuestra organización neuronal y nerviosa experimenta varias fases: vigilia, pensamiento orientado a resolución de problemas, fantasía realista, fantasía autista, ensueño, estados hipnagógicos (en los que nos quedamos dormidos) y sueños. (4) Pero la conciencia también puede verse sometida a estados alterados que Lewis denomina trayectoria intensificada y pueden llevar a la experimentación de alucinaciones. El estado de conciencia alterada puede producirse por varios motivos, entre ellos la privación sensorial, los estados de enfermedad acusada, la ingesta de alucinógenos... generando experiencias que formaban parte de las vivencias cotidianas de los sujetos del Paleolítico.

La trayectoria intensificada comienza con una fase en la que se pueden experimentar percepciones visuales geométricas: cuadrículas, zigzags, curvas catenarias... sea cual sea el contexto del sujeto las visiones serán las mismas ya que están instaladas y producidas por el sistema nervioso.

Durante la segunda fase los sujetos tratan de encontrar sentido a las visiones anteriores elaborando formas icónicas, relacionadas con los objetos que forman parte de la experiencia de su vida cotidiana. Esta parte está vinculada a la predisposición del sujeto. A medida que se pasa de fase muchas personas experimentan un vórtice que da vueltas como un remolino, o un túnel giratorio que parece atraerlas y conducir las a sus profundidades. Esta alucinación del túnel está asociada a las experiencias próximas a la muerte y tiene un carácter universal.

Después del vórtice los sujetos se centran en las propias imágenes, fundiendo las icónicas, con las personales. Las fases de trayectoria intensificada no son del todo secuenciales sino más bien acumulativas.

Durante los procesos del sueño o en los estados alterados, el cerebro humano libera imágenes y un sujeto con conciencia de nivel superior está capacitado para recordar estas imágenes, compartirlas y otorgarles valor, un valor que entre los sujetos del Paleolítico Superior adquirió una importancia tan legítima como cualquier otra experiencia adquirida durante la vigilia.

(3) EDELMAN 1994 (Págs. 192-193) , citado por LEWIS WILLIAM, David. Capítulo: "La materia de la mente" en *La mente en la caverna*. Editorial Akal. Madrid, 2005. Págs. 192-193.

(4) MARTINDALE 1981 (Pág. 124), citado por LEWIS WILLIAM, David. Capítulo: "La materia de la mente" en *La mente en la caverna*. Editorial Akal. Madrid, 2005. Pág. 124.

Como los prisioneros de la caverna de Platón, éstos sujetos prehistóricos que desconocían cuestiones neurológicas y particularidades de la mente, asimilaban las visiones producidas por estados alterados como parte de la realidad y partiendo desde su contexto comenzaron a dar forma a su explicación del mundo a través de la experiencia empírica.

Unido a este fenómeno, *“la memoria mejorada hizo posible el recuerdo a largo plazo de sueños y visiones y la construcción de estos recuerdos en forma de un mundo de espíritus. Simultáneamente, el espectro ampliado de conciencia proporcionó un nuevo instrumento para la discriminación social que no estaba ligado a la fuerza y al género”*. (5)

Para Lewis la neurología y los estados de conciencia son las bases desde las que poder entender los procesos por los cuales los seres paleolíticos iniciaron la fijación de imágenes en las paredes de las cuevas, entre otras actividades de carácter simbólico.

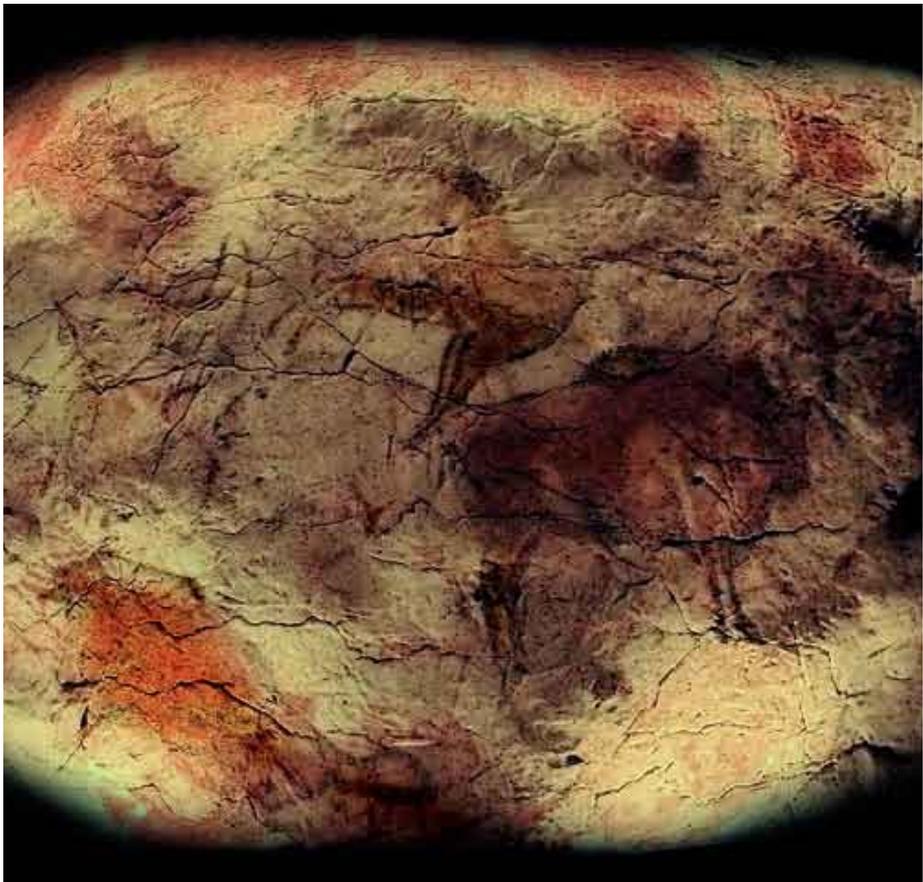
Las sociedades occidentales actuales rechazan las vivencias obtenidas en los estados alterados considerándolas ajenas a la realidad, pero estas sociedades asimilaban todas las experiencias como legítimas por no comprender el estado alterado desde el que se originaban.

Partiendo de este análisis podemos entender cómo se vivencia el estado alterado de conciencia, cómo empezó a ser aceptado por el grupo, porque aunque no toda la comunidad experimentara las fases hasta la trayectoria intensificada, todos los miembros eran capaces de recordar algunos de sus sueños y otorgar credibilidad a los pocos que la experimentaban de una forma más intensa. Como comentábamos en líneas anteriores una forma de privación sensorial, se produce al recorrer el dédalo interno de una gruta subterránea, esa reducción de estímulos externos conlleva a una liberación de imágenes internas que pudieron ser fijadas por ciertas personas del clan. Otros estados patológicos, como la esquizofrenia o la epilepsia del lóbulo temporal también llevan a la trayectoria del espectro de conciencia alterada que pudo en algunos casos llevar a ciertos sujetos a la realización de pinturas parietales. Pero cómo estos sujetos llegaron a entender y representar la imagen bidimensional es otra cuestión complicada de resolver. Según Lewis para estas comunidades las visiones se volvieron una experiencia insuficiente y tuvieron la necesidad de alargar la mano hacia las visiones y fijarlas en la pared. Por lo tanto, no estaban inventando la representación bidimensional sino que tan solo estaban fijando lo que ya se encontraba en la pared de la cueva.

(5) LEWIS WILLIAM, David. *La mente en la caverna*. Editorial Akal. Madrid, 2005. Pág. 195.

Al observar las pinturas parietales nos damos cuenta de que no son imágenes perfectamente definidas, muchas de ellas están sugeridas y aprovechan la orografía de la cueva para completarse. Esto nos lleva a reafirmar la idea anteriormente expuesta sobre la fijación de lo que ya estaba latente en la pared de la cueva.

Matilde Múzquiz que fue la primera en estudiar las pinturas parietales desde la perspectiva del artista, haciendo las réplicas de Altamira y Teverga, llegó a la conclusión de que las pinturas eran realizadas por un solo miembro del grupo.



En la imagen superior podemos ver un detalle de la reproducción hecha por la artista Matilde Múzquiz de las pinturas paleolíticas de la cueva de Altamira en España. Matilde destacaba la importancia de estudiar la orografía de la cueva a la hora de realizar la copia porque era la superficie de la roca la que marcaba las directrices en la realización de las pinturas, ratificando la teoría de Lewis sobre la idea de que las imágenes “*ya estaban allí*” y los seres humanos prehistóricos tan solo las fijaban.



En la imagen de arriba se muestran las acanaladuras dactilares hechas sobre el barro blando de la cueva Cosquer en Francia. Un indicio de la importancia que tenía el hecho de “tocar” la membrana de conexión con el “mundo de abajo” por todos los miembros del grupo.

Estudiando la forma del trazo hoy en día, se puede determinar que no todos los miembros de la comunidad eran autores de estas imágenes pero, observando ciertas intervenciones en muchas de las pinturas como vemos en la imagen de arriba, se puede establecer la idea de que sí colaboraban en la recepción y aceptación de las mismas dotando de significado e importancia los espacios donde eran realizadas.

Todo el conjunto de experiencias vividas por el ser humano, tanto en superficie como en el interior de los abrigos les condujo a una interpretación estratificada del mundo, a entenderlo como un espacio de capas superpuestas. La cueva se convirtió en un espacio simbólico de gran importancia, un instrumento activo para la propagación y la transformación de la sociedad.



Arriba a la izquierda, fragmento de cuarzo encajado en una grieta de una roca del Sally's Rockshelter en el desierto de Mojave (EEUU). Los chamanes creían que el cuarzo tenía propiedades para contactar con el mundo de los espíritus que estaba detrás de la roca.

Arriba a la derecha, fragmentos de dientes del extinguido oso de las cavernas colocados en una grieta de la pared de la roca en la cueva de Les Trois Frères (Francia).

Ambas imágenes muestran dos unidades de tiempo alejadas pero que ilustran una misma actividad en la cueva bajo la creencia similar de poder conectar con otro estrato del mundo.

Con este ejemplo se pone de manifiesto las semejanzas entre los pueblos primitivos y los del Paleolítico Superior, en la realización de pinturas e intervenciones en las paredes y grietas, entre otras manifestaciones. Existe un trasfondo que explica de forma indirecta el modo de entender el mundo y su organización, llegar a estos lugares recónditos subterráneos e intervenirlos era su manera de traspasar la pared de la cueva, la membrana que conecta con el inframundo, un inframundo originado a partir de nuestra propia neurología.



Cueva de las Manos. Patrimonio de la Humanidad. Provincia de Santa Cruz. Argentina.

La comunidad reunida en las partes más exteriores de la cueva colaboraba en la aceptación de las imágenes, pero unos pocos eran los que podían experimentar las visiones en toda su amplitud. La distribución de las representaciones en las grutas nos lleva a pensar que el buscador de imágenes se introducía solo en los lugares más recónditos, donde a su vez experimentaba la privación sensorial y la liberación de más imágenes. De este modo se explican otras actividades además de las representaciones como la fijación de huellas en las paredes que parecen querer poner en contacto ese espacio que provoca la liberación de imágenes con los autores de las mismas, como si quisieran conectar dos estratos diferenciados, lo de arriba y lo de abajo. Por comparación con los pueblos primitivos y su cosmología, Lewis encuentra pistas que nos llevan a continuar con la explicación de esta teoría sobre el arte parietal.



Para los pueblos chamánicos el universo también está estratificado y creen en un reino superior contrapuesto y complementario a otro inferior. Por supuesto que las ideas sobre una cosmología estratificada no son exclusivas de las religiones o pueblos chamánicos sino que ha estado presente en la cosmología de la mayoría de las civilizaciones.

Esta manera de entender el mundo nos conduce a pensar que tiene que haber elementos que conduzcan a distintos pueblos sin relación a tener esa misma concepción. Según Lewis, la respuesta debemos buscarla en el interior y no en el exterior; es decir, en nuestra propia neurología, que es común a todos los seres humanos y nos ha hecho experimentar diferentes espacios, provocándonos similares percepciones; habiendo llegado, de forma conjunta, a dotarlas de similares connotaciones simbólicas, convirtiéndose en una construcción social.

“Realmente me gusta la sensación de desolación que hay en muchos de los espacios subterráneos. Está todo quieto, silencioso, en paz, nunca dirías que estás en la ciudad de New York”. ⁽¹⁾

Julia Solis.

(1) Entrevista a Julia Solis. En NYFA, New York Foundation for the Arts [online].
(http://www.nyfa.org/nyfa_quarterly.asp?type=4&qid=156&id=110&fid=6&sid=16)

Exploradores subterráneos de las cuevas urbanas contemporáneas.

En el Paleolítico la exploración de espacios subterráneos estaba motivada principalmente por la necesidad de encontrar refugio, convirtiéndose en un espacio de conexión con el inframundo debido a las experiencias vividas y las construcciones sociales en torno a la creencia de un mundo estratificado. Las cuevas se transformaron en lugares multifuncionales donde se estructuraba la sociedad y su forma de pensamiento. Vivencias de todo el grupo en las partes exteriores daban paso a prácticas individuales en la profundidad, constatando diferencias entre miembros del mismo clan basadas en las experiencias que aportaba el uso de todos los niveles de conciencia y que no tenían que ver con el género o la fuerza.

A lo largo de los tiempos se han ido sucediendo manifestaciones simbólicas en espacios bajo tierra, especialmente de carácter místico y espiritual. Encontramos destacables las grutas excavadas por los eremitas como lugares destinados al retiro y la reflexión individual, diferencias por sus usos: como templos, habitaciones o necrópolis.

Por otro lado, existen numerosas cuevas que albergan iconografía religiosa y se han convertido en espacios para el culto y la peregrinación.

Hoy, cuando todo el territorio está cartografiado, la idea de exploración está vinculada al reconocimiento de los lugares o impulsada por la búsqueda de espacios urbanos por redescubrir, con el objetivo de propiciar reflexiones que cuestionen la naturaleza de los lugares y las relaciones que el ser humano establece con ellos. La ciudad se vuelve un tejido multirreferencial en el que buscar, alejándose de sus usos cotidianos, experiencias que actualizan la ruina y cuestionan lo público y lo privado.

Bajo algunas de estas premisas surge el movimiento de infiltración urbana, en el que las estaciones de metro abandonadas, los túneles de infraestructuras y las catacumbas se convierten en objetivos de exploración, obteniendo experiencias urbanas fuera de los marcos convencionales que replantean los usos de los espacios desde nuevas perspectivas a la vez que se produce una deconstrucción del concepto de ciudad.

Asimilables a las cuevas paleolíticas, estos espacios llevan a sus exploradores a consolidar una forma de entender la realidad urbana lejos de los parámetros establecidos y a realizar acciones que devienen en la formación de una identidad grupal.

Entrar en estos lugares, recorrerlos, intervenir en ellos o realizar actividades y documentarlo se convierte en un acto de resignificación, que cuestiona los límites establecidos y las concepciones sobre los espacios subterráneos de la ciudad. El acto de exploración de los mismos implica una actitud activista dentro del contexto urbano.

Para empezar debemos remitirnos a los orígenes de la ciudad recorrida, que empieza con el llamamiento Dada en 1921 en la iglesia Saint-Julien Le Pauvre de París, dando comienzo a una serie de incursiones urbanas a los lugares banales de la ciudad. Estas operaciones estéticas conscientes, siempre se acompañaban de comunicados de prensa y otra serie de divulgaciones. A través de los recorridos urbanos se pasa de la representación de la sensación de movimiento a consolidarlo en una acción estética enraizada en la vida cotidiana, además de poner en cuestionamiento el espacio urbano. Los dadaístas centran sus visitas en recorridos por los lugares más insulsos de la ciudad equiparando lo sublime a lo ordinario, abriendo un nuevo campo de intervención y reivindicación para el trabajo artístico.

En 1924 los dadaístas proponen una acción errante por un vasto territorio natural, saliendo de París para llegar en tren hasta Blois a lo largo de varios días seguidos. A la vuelta de esta deambulación, Andre Breton escribe la introducción de *Poisson soluble*, la base de lo que después se convertiría en el Primer Manifiesto Surrealista.

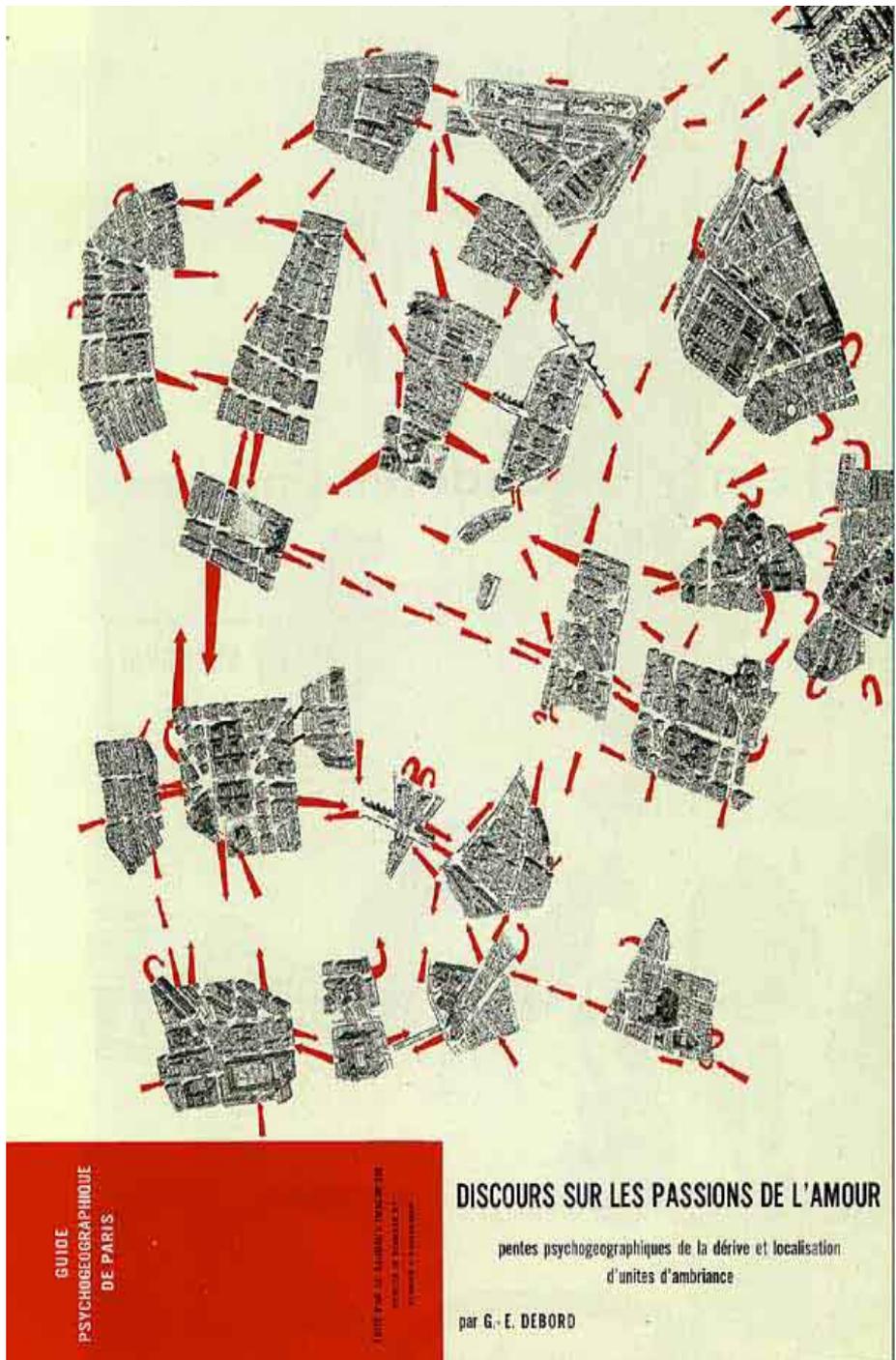
Tal y como explica Francesco Careri en *El andar como práctica artística* (2), las exploraciones cambian de dirección dejando de ser visitas dadaístas por la ciudad banal, a deambulaciones erráticas surrealistas basadas en el descubrimiento de la naturaleza del inconsciente y el proceso del azar a través del recorrido por el extenso territorio alejándose de la ciudad.

En 1958 Guy Debord, fundador y principal teórico de la Internacional Situacionista publica la *Teoría de la Deriva*, donde la describe como operación construida que acepta el azar pero no se basa en él y plantea la exploración como sistema que requiere una planificación determinada. Una técnica que permite el paso ininterrumpido a través de ambientes diversos del contexto urbano. (3)

Propone que la duración de la deriva se establece en base a una jornada como espacio de tiempo comprendido entre dos periodos de sueño, pudiendo extenderse a lo largo de varios días. Describe una serie de operaciones urbanas, como hacer una deriva estática o adentrarse en los lugares subterráneos prohibidos al público como las catacumbas parisinas. Propone un nuevo tipo de exploración basada en la construcción de situaciones en la vida cotidiana, y configura una actividad colectiva que apuntaba a establecer un método psicogeográfico desde el que desvelar los flujos y las influencias del contexto urbano en los individuos.

(2) CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002. Pág. 82.

(3) DEBORD, Guy. "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. 1957". En bifurcaciones [online]. núm. 5, verano 2005. (www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm). ISSN 0718-113).



Guía psicogeográfica de París. Guy Debord, 1957.

Basándose en algunas de las propuestas concretas descritas por Debord, surge en la década de los 70 el movimiento de infiltración urbana. Las concepciones teóricas desde las que se fundamentan estos grupos son de variada naturaleza; por un lado nos encontramos con grupos fascinados por saltarse las reglas y realizar actividades ilegales, mientras que otros están interesados en la recuperación del patrimonio histórico haciendo presentes túneles o espacios clausurados. Lejos van quedando los primeros planteamientos sobre la naturaleza estética del recorrido o el establecimiento de una lectura psicogeográfica del escenario urbano, para dar paso a exploraciones que se basan en la búsqueda de la aventura o la realización de acciones al margen de la ley. Aunque también existen otros proyectos o colectivos que actúan desde una perspectiva ligada a la práctica artística como veremos en líneas posteriores.

París, lugar donde se gestaron las visitas dadaístas y las derivas situacionistas se ha convertido en una ciudad emblemática para los exploradores urbanos, lugar de las incursiones de los cataphiles, especialistas en los dédalos de las catacumbas, que en 1968 comenzaron a adoptar pseudónimos y a comunicarse entre ellos a través de fascículos, al igual que la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial durante la cual utilizó el subsuelo para sus actividades y reuniones.

El movimiento de infiltración concentra a gente de diversa procedencia y de diferentes disciplinas pero siempre motivada por experimentar la espeleología urbana. Ha tenido protagonistas en muchas ciudades, en 1977 surgió en San Francisco el Club Suicide (www.suicideclub.com); un grupo que tenía, entre otros objetivos, la exploración urbana desde el punto de vista del desafío. Realizar reuniones en las alcantarillas o convocar cenas en el puente Golden Gate eran algunas de sus actividades bajo el lema "*vivir hoy como si fuera el último día*".

Australia también fue y es escenario de incursiones urbanas y en la década de los 80 se formó el Melbourne Cave Clan, más tarde se fundaría el Sydney Cave Clan. Sus actividades principales están ligadas a la exploración urbana de los drenajes y sistemas de alcantarillado. Podemos encontrar información sobre su actividad en la web (www.caveclan.org).

Desde la perspectiva de la recuperación del patrimonio histórico, Bob Diamond está considerado uno de los precursores de la investigación del subsuelos.

Recorrió en 1980 las galerías del Atlantic Avenue Tunnel de Brooklyn que permanecían selladas desde el 1861.

Dos años después se formó la Brooklyn Historic Railway Association (www.brooklynrail.net) que se encargó de la restauración del mismo y donde, actualmente, se realizan actividades para la restauración del patrimonio y conservación de la memoria histórica.

En 1990 un grupo liderado por Vadim Mikhailov creó el Diggers of the Underground Planet (Excavadores/ Soldados del Planeta Subterráneo) en Moscú. (<http://digzone2.chat.ru/dpu/>) Este grupo afirmaba ser el cuidador del pasado desconocido de la capital rusa y ofrecía rutas turísticas a cambio de grandes sumas de dinero.

Fue ese mismo año el de la publicación "*The First Hackers*" de Eric Bagai y "*The Urban Adventure Handbook*" (Guía de la aventura urbana) de Alan S. North donde se animaba a la gente a escalar edificios y explorar las posibilidades arquitectónicas de la ciudad.

En los noventa, se produjo la verdadera globalización de la exploración urbana gracias a la red de redes que permitía difundir contenidos comprometedores manteniendo el anonimato.

Uno de los exploradores más conocidos en Internet es el fallecido Ninjalicious creador de la web (www.infiltration.org) que hoy en día todavía sigue activa.

En 1998, Julia Solis creó una agencia de viajes en Internet llamada Dark Passage (www.darkpassage.com), donde ofertaba cómo infiltrarse en un complejo de patinaje abandonado o la posibilidad de dar paseos clandestinos por el metro de New York.

Ya en el 2000, se creó en New York el Jinx Athenaeum Society (www.jinxmagazine.com) espacio para la reflexión y el debate sobre la exploración urbana, mientras en Berlín, Berliner Unterwelten, Sociedad de la que hemos hablado en capítulos anteriores, editaba "*Berlin im Untergrund*" un Cd multimedia que ofrecía recorridos subterráneos virtuales por Berlín.

Para finalizar, hacemos referencia especialmente al proyecto de Julia Solis, ArsSubterranea (www.arssubterranea.org) y el colectivo Untergunther por tratarse de trabajos vinculados directamente con la práctica artística que buscan en la infiltración más que una experiencia de espeleología urbana, una forma de cuestionar los espacios y sus posibilidades a través de la realización de acciones, labores de archivo y documentación.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



Fotografía de estructura subterránea. SOLIS, Julia:
"New York Underground. The Anatomy of a City". Routledge, 2005.

ArsSubterranea.

Julia Solis, escritora y fotógrafa, trabaja directamente la exploración de espacios industriales y subterráneos. Describe el estado de descomposición en el que se encuentran los lugares que fotografía como elemento revelador de la esencia de la arquitectura, despojada de pretensiones y artificios. Estudiando y capturando la ruina se pone en contacto con la parte más íntima de los lugares.

Adentrarse en espacios abandonados o prohibidos también le permite tener una experiencia sin mediadores ni mediaciones, un tipo de vivencia directa que no se puede obtener cuando se entra en un museo a contemplar restos y reliquias del pasado. El escenario original donde encontrar los resquicios de la actividad anterior es fundamental para su trabajo.

Julia Solis creó en 1998 Dark Passage, una agencia de viajes en Internet, donde ofrecía recorridos por los lugares más inusuales de la ciudad de New York. En 2002 fundó la Sociedad ArsSubterranea compuesta por artistas e historiadores, configurando una red para la exploración urbana dedicada al estudio y la catalogación de los espacios abandonados en Nueva York, generando discursos entre la arquitectura en descomposición y la práctica artística, con el objetivo de narrar una historia paralela basada en el lado oscuro de la ciudad y preservar el patrimonio olvidado o no valorado.

Entre los trabajos realizados por la artista se encuentran dos libros: *“Scrub Station”* que recoge una serie de seis cuentos publicado en el 2002 y posteriormente en 2005 el libro *“New York Underground. The Anatomy of a City”* (Nueva York Subterráneo, Anatomía de una ciudad), donde se puede encontrar información detallada y documentación gráfica que muestra los paisajes subterráneos de esta ciudad que no estamos acostumbrados a ver.

Colaboró en la película *“American Ruins”* (Ruinas de América) como productora ejecutiva y coordinadora de localizaciones. En el film se muestra un viaje en el tiempo a través del recorrido por diferentes espacios abandonados.

Su objetivo es motivar la mirada subjetiva sobre la memoria de la ciudad a través de la atención sobre las reliquias arquitectónicas, alentando a la ciudadanía a encontrar sus propias prácticas alternativas y a ser protagonistas de nuevas experiencias urbanas lejos de la cotidianidad de nuestros movimientos.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



Imágenes de la intervención en el reloj del Panteón de París. Untergunther 2005.

Untergunther.

Untergunther es un grupo compuesto por historiadores, restauradores, arquitectos, artistas... que tiene como objetivo la restauración clandestina del patrimonio olvidado de París. Forma parte de una coalición de grupos que realizan otras actividades complementarias además de exploraciones, entre los que se encuentran, The Mouse House y La Mexicaine De Perforation.

En 2005 el grupo organizado desde la autogestión llevó a cabo un proyecto que consistía en la restauración del reloj del siglo XIX situado en el Panteón parisino. Al parecer, en la década de los 60, los empleados del Panteón hartos de ajustar el reloj una vez a la semana decidieron sabotear los engranajes del mismo y desde entonces no volvió a funcionar. Untergunther se infiltró durante todo el año para repararlo contando con la ayuda del relojero profesional Jean-Baptiste Viot. Después que la reparación estuvo lista hablaron con Bernard Jeannot, el encargado del mausoleo para comunicarle la noticia, hecho que disgustó profundamente a Bernard que inició un proceso de demanda contra el grupo.

Las autoridades pertinentes no lo pusieron a funcionar porque el hecho de no ser autores del arreglo podía poner de manifiesto su incompetencia en el cuidado y mantenimiento del patrimonio que tenían deber de proteger y preservar. En el proceso judicial de noviembre de 2007, los denunciados de Untergunther les acusaban de haber realizado destrozos en el exterior de la puerta del monumento y los miembros encausados fueron inculcados con una sentencia de un año de prisión y 15.000€ de multa.

Para muchos este grupo es digno de admiración por restaurar y cuidar las partes olvidadas de la ciudad pero para las autoridades constituyen un peligro manifiesto porque organizaciones, con éstas u otras intenciones, se puedan plantear lo franqueable de la ciudad. En París, debido a los casos de infiltraciones existe una unidad entrenada especialmente para rastrear los pasos de este tipo de grupos, y están encargados de recorrer el subsuelo para detectar y actuar contra las incursiones ilegales.

Kunstmann, portavoz del grupo hizo una declaración para los medios en septiembre de 2007: *“Somos el contrapunto a una era donde todo es lento y complicado. Es muy difícil de conseguir algo hecho por canales oficiales. Si usted quiere hacerlo, usted tiene que ser clandestino”*. (4)

(4) BOYER KING, Emilie. Artículo: “Undercover restorers fix Paris landmark’s clock”. En The Guardian [online]. 26-11-2007. (<http://www.guardian.co.uk/world/2007/nov/26/france.artnews>)

Explorar:

(Del lat. *explorāre*). Según la etimología la palabra *explorar* proviene del latín *explorāre*. Investigar, examinar, verificar, comprobar, inspeccionar, asegurarse de algo, buscar para descubrir.

El origen de la palabra se asocia como término relacionado con la caza, en el sentido de gritar para que los animales se espanten y corran siendo descubiertos de ese modo. “Ex” (sacar) + “plorare” (gritar). (1)

Según la Real Academia de la Lengua Española las acepciones son:

1. tr. Reconocer, registrar, inquirir o averiguar con diligencia una cosa o un lugar.
2. tr. Med. Examinar o reconocer a un paciente con fines diagnósticos.

Nuestra exploración surge de una mirada atenta y dirigida como herramienta crítica capaz de establecer un método práctico. Éste posibilita el reconocimiento del territorio para realizar una interpretación simbólica mediante una lectura activa que piensa, sondea, busca, indaga y estudia.

Los objetos de estudio que se abordan hay que atenderlos desde sus particularidades, planteándose sus diferencias para ahondar en su naturaleza y complejidad.

Las acciones que derivan de estas lecturas activas proponen pautas para la reflexión y la creación: recorriendo, orientándose, perdiéndose, encontrándose...

Las exploraciones están determinadas por la vivencia del *recorrido* a través del territorio que busca entradas y aberturas, con el objetivo de andar, reconocer y resituar. Por el trabajo con la *memoria* contenida en los agujeros y los estratos, realizando una labor para recordar, revivir y resurgir. Y, por lo contundente de la *acción* para revalorar, significar y revelar interviniendo el paisaje.

(1) GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Fondo de cultura económica. México, 2001. Pág. 291.

Sobre las exploraciones

Pensar	Territorios	Recorrer(se)	
Sondear	Espacios	Orientar(se)	
Buscar	No lugares	Perder(se)	
Indagar	Huellas	Guiar(se)	
Estudiar	Brechas	Adentrar(se)	[Andando Reconociendo Resituando
Investigar	Zanjas	Encontrar(se)	
Analizar	Aberturas	Identificar(se)	[Rememorando Reviviendo Resurgiendo
Rastrear	Huecos	Establecer(se)	
Contrastar	Vacíos	Introducir(se)	[Revalorarando Resignificando Revelando
Conocer	Agujeros	Remover(se)	
Excavar	Estratos	Proponer(se)	
Explicar	Entradas	Cuestionar(se)	
Registrar	Paisajes	Decidir(se)	
Documentar		Replantear(se)	
Archivar			

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



El papel como artista y definición de la práctica.

En las páginas siguientes realizo un ejercicio documental que trata de recopilar gran parte del trabajo práctico llevado a cabo a lo largo del proceso de investigación, desde los tres ejes desde los que defino la idea de exploración como método para la creación: el *recorrido*, la *memoria* y la *acción*. La idea de la categorización está pensada para dar énfasis y poder analizar con mayor facilidad la obra configurando una cartografía conceptual desde la que operar.

A continuación de cada resumen, precedido por cada una de las perspectivas nombradas, analizamos la intervención de otros artistas en las que identifico el concepto trabajado en cada fragmento y que, además, tienen relación directa con el espacio subterráneo.

Conjugar de esta forma el trabajo propio y del otro, me hace reflexionar sobre mi práctica y la idea del papel del artista, extrayendo conclusiones que me hacen considerar la labor de creadora e investigadora como una realidad inseparable.

Para llevar a cabo la actividad artística considero muy importante convertirse en un ser rastreador que busca constantemente nuevos sustratos con los que alimentarse. Entender y asimilar los acontecimientos para, después, poder incorporar nuevos significantes que devuelvan reinterpretada la realidad existente, con el objetivo de poder provocar en el otro, y conseguir movilizar no solo sus sensaciones perceptivas sino su pensamiento y, por qué no, sus acciones.

Un ejemplo del ser rastreador, del fundamento del artista como cazador, lo aportó Oteiza en una entrevista publicada por la Editorial Pamiela, en la que hablaba del origen del arte en la prehistoria, explicando cómo el ser humano buscaba en la realización de pinturas parietales y otras actividades consideradas hoy de carácter simbólico, expresar su entendimiento e interpretación del mundo que lo rodeaba, organizando y elaborando su pensamiento en ese proceso. (1)

(1) ARTEOLA. *Oteiza Jorgeri*. Pamiela. Nafarroa, 2004.

A la izquierda, fragmento de una fotografía de La Dinastía Trini. “*Sin título*”. 100x70 cm. Leioa, 2010.

Para Oteiza entonces existían distintos tipos de hombres. Por un lado estaba el hombre como pastor del ser que se enfrentaba a las circunstancias, acomodándose al mundo. Y por otro lado, el hombre cazador del ser, el artista, que abordaba la realidad con el objetivo de estructurarla para poder entender y hacer frente a los acontecimientos y las incertidumbres mediante la intervención.

En la prehistoria, algunas de las acciones que ahora se denominan como artísticas y simbólicas, formaban parte del hacer cotidiano que respondía a una cosmogonía concreta y con las que se quería poner en relación los distintos estratos del mundo. Fue en ese periodo donde comienza la actividad simbólica como forma de saber del mundo.

Actualmente, esa forma de producción simbólica la denominamos arte, y consiste en la elaboración práctica de sistemas que permiten enfrentarse a la realidad desde una perspectiva crítica, con el objetivo de revisar lo existente y poder aportar lecturas desde otros puntos de vista.

“El placer estético no se limita exclusivamente al momento en que lo percibimos, sino que se disfruta igualmente al recordarlo después. Se trata de un placer que perdura establemente.” (2)

Ese perdurar hace alusión a las cuestiones que ahondan en nuestro pensamiento generando en nosotros una repercusión, más allá de la resonancia, tal y como expresa Bachelard:

“Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio en el ser.” (3)

Partiendo de estas ideas en las que se presenta al artista como rastreador y operador de estructuras simbólicas y el arte como forma de saber desde el que aportar nuevas lecturas para dotar a la realidad de nuevos significados, pretendo consolidar mi papel como creadora.

(2) NISHIDA, Kitaro. *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*. Ed. Sígueme. Salamanca, 2006. Pág. 13.

(3) BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económico. México, 1957. Pág. 14.

Una posición en la que el espacio se presenta como una sucesión de ambientes variables en los que tengo la capacidad de intervenir, y el tiempo como condición ajena a mi decisión en la que me veo sometida a un devenir. Desde esta posición establezco mi perspectiva y apporto mi mirada sobre el mundo y, en el caso de este trabajo de investigación, mi tesis sobre la connotación simbólica de lo subterráneo.

Basándome en el pensamiento de artistas como Joseph Beuys o Cai Guo Quiang entre otros, identifico el papel del arte como una herramienta cuya función debe estar ligada al cambio social. Cada persona está en situación de tener verdadera conciencia de sí misma y ejercer su derecho al pensamiento creativo. Partiendo de la premisa de Beuys que considera a cada ser humano un artista, sugiero que ejerzamos nuestro derecho y capacidad para concretar y dar forma a esa afirmación en nuestras reflexiones y acciones cotidianas.

El problema reside en que esta cuestión no es de este modo considerada por el conjunto de la sociedad. A pesar de estar incluidas en el currículo escolar las competencias artísticas, las materias relacionadas con la creación son constantemente infravaloradas.

El arte debería tener un reconocimiento mayor y ser considerado uno de los pilares básicos de la educación siendo un instrumento que libere a la sociedad de su pensamiento amaestrado y acotado, educando al ser como cazador, rastreador insaciable, pensador con opinión, capaz de activar su creatividad anestesiada por la sobre-estimulación consumista.

Realizando un análisis sobre mi práctica y realizando un ejercicio de recopilación en el que muestro la actividad llevada a cabo a lo largo del proceso de tesis, puedo observarme desde varias perspectivas.

La primera de ellas se refiere a lo temporal, al igual que la estructura de esta tesis que se inicia con un repaso visual y una catalogación para pasar a profundizar en conceptos e ideas más abstractas y trascendentes, el origen de mi práctica estuvo ligada al recorrido, llevando a cabo una observación del alrededor, una tarea vinculada directamente con el acto perceptivo.

A esta primera fase corresponden las miradas que piensan, sondan, buscan e indagan sobre el territorio dando forma a la idea de lo subterráneo, que surge en un inicio solamente como espacio físico para, con el tiempo, ir acumulando referencias que me condujeron a redescubrirlo como espacio simbólico.

Este comienzo estuvo marcado por el encuentro de huellas, brechas, zanjas y aberturas que, poco a poco, pasé a observar como huecos, vacíos y agujeros llenos de contenido que se traducían en territorios, paisajes, lugares y no-lugares en los que estudiar, investigar, analizar, rastrear, contrastar y conocer los estratos como entradas a un universo simbólico y poético que presentaba múltiples evocaciones.

Después de cartografiar lo más evidente, la superficie de lo subterráneo, que se puede observar en series como la de *"Accesos"*, tuve la necesidad de ahondar en las sugerencias, como se puede ver en la serie *"Paisajes"*, donde los pequeños "jardines" que nacen entre las piedras y el cemento de la ciudad nos hacen cuestionar la fragilidad de la horizontal construida, además de presentarnos este factor común de todas las urbes, el suelo que se resquebraja para liberar el territorio sobre el que se posa.

En una segunda parte de la práctica empezaron a aparecer conceptos con mayor densidad que hacían que me cuestionara la exploración como metodología; tuve la necesidad de diseccionarla, de atender esta unidad desde sus diferentes componentes. Toda exploración se convirtió en un proceso que se iniciaba con el recorrido como una labor de reconocimiento, de observación desde el movimiento, desde donde poder adquirir una perspectiva amplia, viva y cambiante. A la vez, realizaba un ejercicio de memoria por el que me ponía en contacto con mis referencias personales y culturales, generando relaciones y conexiones. Para llegar a la acción, entendida como intervención directa o indirecta, efímera o perenne en la que opera una labor de resignificación por la que creaba nuevas relaciones y vínculos como por ejemplo en la serie *"Agujeros"*.

A lo largo de las exploraciones, que parecían convertirse en una especie de viajes permanentes de ida y vuelta, constantemente me he tenido que orientar para no perderme. Introducirme, cuestionando el objeto de estudio para repensarlo, resultando una tarea complicada pero a la vez sumamente gratificante que no dejaba de extenderse y mostrar sus posibilidades.

Revisando mi práctica desde la perspectiva de los espacios con los que he trabajado, encuentro que han ido modificándose ciertos factores que me han hecho crecer y plantearme acciones ligadas a la recopilación de miradas distintas de la propia.

Por ejemplo, en el caso práctico recogido en los anexos de la “*La ciudad subterránea de Beijing*” elaboro desde la mirada del otro, a través del video y las imágenes, un mapa de reflexiones de distinto tipo en torno al bunker. Referencias que no tienen que ver con las perspectivas históricas, sino con la vivencia de los habitantes cercanos al lugar y las experiencias de los que la visitaron, tratando de estructurar mi mirada a través de la memoria colectiva.

Por otra parte, la intervención en el Hospital de San Martín de Gran Canaria con el Colectivo LimpiArte, supuso para mí una acción que determinó un antes y un después en mi práctica debido a la transcendencia de la misma y los vínculos que estableció con el entorno. “*Vaciando-se*” supuso una labor de conexión con un lugar abandonado para revalorarlo, cuestionando el sentido simbólico que tenía para la comunidad donde está inscrito.

Todos los espacios explorados me han abierto un campo de operaciones en torno al territorio y las concepciones del paisaje, encontrando numerosos conceptos susceptibles de ser desarrollados con mayor profundidad en futuras investigaciones.

Por último, observando mi trabajo desde la perspectiva del contenido que he ido generando, encuentro destacables las reflexiones que me han conducido a proponer las relaciones entre espacios subterráneos, sus características y sus acciones para poder dibujar una lista de connotaciones, que planteamos como construcciones culturales, y que desarrollaremos en la tercera parte de esta tesis.

Los valores antagónicos depositados en los espacios estudiados me han hecho experimentar que el trabajo artístico sobre la idea de lugar puede tomar numerosas direcciones, reafirmando la concepción del paisaje como tejido polisémico inagotable. La dimensión temporal del mismo hace que su transformación sea constante ampliando sus relaciones, y de este modo, sus posibilidades de observación y análisis.

Revisando todo lo producido, se abren numerosas vías desde la que seguir operando desde la idea de exploración como método para la creación; *andando, recorriendo, reposicionando, rememorando, reviviendo, resurgiendo, revalorando, resignificando y revelando* contenidos para continuar estableciendo infinitas relaciones y lecturas.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.

Exploraciones subterráneas
...desde el recorrido

Recorrido:

(Del lat. recurrēre). Según la etimología la palabra recorrido proviene del latín recurrēre, “re” (volver)+ “currēre” (correr), es decir, recorrer hace alusión a correr hacia atrás, volver, tornar. (1)

Según la Real Academia de la Lengua Española algunas de las acepciones son:

- 1. tr. Atravesar un espacio o lugar en toda su extensión o longitud.*
- 2. tr. Efectuar un trayecto.*
- 3. tr. Registrar, mirar con cuidado, andando de una parte a otra, para averiguar lo que se desea saber o hallar.*

Andando, reconociendo y reposicionando(me) trabajo el recorrido como forma de guiar, desplazar, trasladar y conducir el cuerpo a través de distintos contextos espaciales que poseen naturalezas particulares.

En el ejercicio de recorrer, el cuerpo se activa como instrumento que nos permite relacionarnos con el entorno, así nuestra práctica está condicionada por nuestra percepción a su vez dirigida por nuestro interés, nuestra mirada y nuestra decisión.

Esta forma en la que experimentamos de forma consciente el espacio nos hace constatar vivencias alejadas del caminar cotidiano porque implica una actitud que se concentra en la búsqueda y en el estado de alerta. De este modo, el aprendizaje que deriva del recorrido depende directamente de la forma en la que proponemos el acto de recorrer.

Recorrer no supone por sí mismo una construcción simbólica del territorio, pero es un acto de significación y transformación del lugar. Planteo el recorrido en mi trabajo artístico como uno de los ejes que dan sentido a la exploración, desde ahí extraigo conclusiones que se materializan en fotografías e instalaciones como formas de registro y de documentación.

(1) GÓMEZ DE SILVA, Guido. Breve diccionario etimológico de la lengua española. Fondo de cultura económica. México, 2001. Pág. 590.

Desde el recorrido

Andando
Reconociendo
Resituando

Desplazar

Trasladar

Guiar

Conducir

EL CUERPO

Espacio
Tiempo

Vivenciar

Experimentar

Aprender

(...) esforzarse por imaginar, con la mayor precisión posible, bajo la red de calles, el embrollo de cloacas, el paso de las líneas de metro, la proliferación invisible y subterránea de conductos (electricidad, gas, líneas telefónicas, conducciones de agua, red neumática sin la cual la vida sería imposible en la superficie. (...) ⁽¹⁾

George Perec.

(1) PEREC, George. *Especies de espacios*. Editorial Montesinos. Barcelona, 2003. Pág. 89.

Desde el recorrido

Serie Accesos

La génesis de las siguientes imágenes se encuentra en la mirada que sondea el suelo y provoca preguntas para definir el objeto de estudio. Realizando recorridos por la ciudad empecé a observar de un modo consciente, constatando numerosas entradas que existen en el suelo hacia lo que hay debajo. Cuando las comparaba con entornos alejados de la urbe seguía confirmando la presencia de multitud de brechas en la tierra como consecuencia de la prolongación de la infraestructura urbana a lo largo del territorio. La ciudad no es un espacio que solo se desarrolle en superficie, su extensión debería medirse por la longitud de sus raíces y por el impacto de su actividad en la atmósfera para poder entender su auténtica dimensión.

Como en los ejercicios propuestos por George Perec en *“Especies de Espacios”* ⁽²⁾ comencé a introducirme con el pensamiento en la multitud de conductos que recorren el subsuelo a través de los estratos, imaginando su prolongación, reflexionando sobre la fragilidad del suelo y su porosidad. Situando el suelo en el techo, sintiéndome al revés, cuestionando *“el arriba y el abajo”*.

Indagando sobre lo que a simple vista no se ve, traté de evocar a través de la fotografía y el fotomontaje, la sugerencia que provoca la abertura en el suelo.

(2) PEREC, George. *Especies de espacios*. Editorial Montesinos. Barcelona, 2003.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Accesos.
"Sin título". Díptico.
Fotografías a color. 80x55cm c/u.
Pobeña, 2007.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Accesos.
"Sin título". Díptico.
Fotomontaje en color. 70x50cm c/u.
Pobeña, 2007.

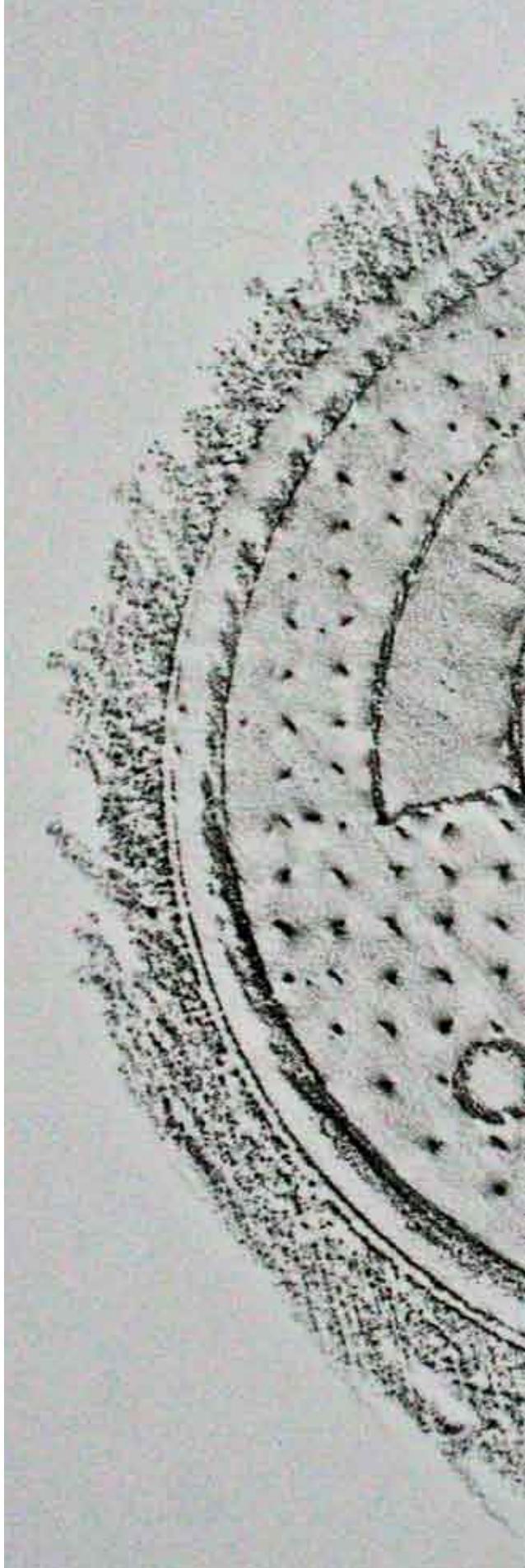
3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.

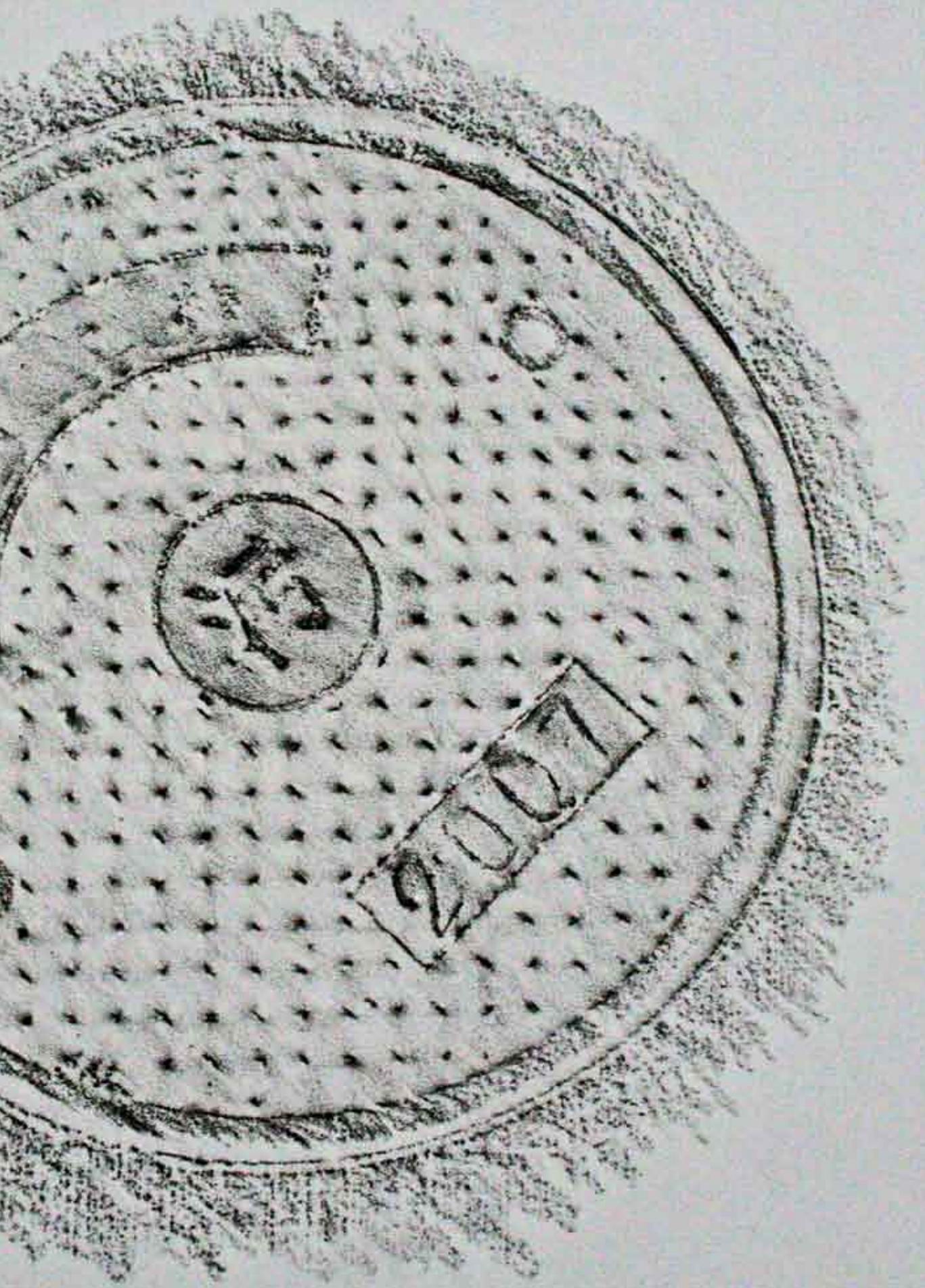




·Exploración desde el Recorrido: Serie Accesos.
"Sin titulo". Instalación.
Fotografías sobre tela. Medidas variables.
Beijing, 2009.

·Exploración desde el Recorrido:
Serie Accesos.
"Sin título".
Frotage. 100x70cm.
Beijing, 2009.





3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Accesos.
"Sin título". Tríptico.
Fotografías en B/N. 12x12cm c/u.
Marbella, 2009.

“En el matrimonio de las ruinas con la primavera, las ruinas han vuelto a convertirse en piedras y, perdiendo el lustre que les impulsó el hombre, han regresado de nuevo a la naturaleza (...) en muchos años han devuelto las ruinas a la casa de su madre”.⁽¹⁾

Albert Camus.

(1) CAMUS, Albert. *Nupcias y el verano* citado por AUGÉ, Marc en *El tiempo en ruinas*. Gedisa Editorial. Barcelona, 2003. Pág. 51

Desde el recorrido

Serie Postales/Serie Paisajes/Serie Lugares

Después de observar los accesos, las grandes entradas y brechas como evidencias hacia los espacios subterráneos, mi mirada encuadró los detalles, lo minúsculo, encontrando rendijas desde las que brota, prácticamente desapercibido, el *“paisaje primero”*.

Agrupé bajo el nombre de *“Postales”*, imágenes de diferentes ciudades que aludían a referencias insignificantes, detalles que pueden pertenecer a cualquier lugar.

La grieta, la fisura se generan con el tiempo en el muro inicialmente compacto, aparentemente inalterable, y permiten el paso del aire y las impurezas. La propia lógica expansiva de la vida y el proceso evolutivo acaban con la cohesión.

Así, el suelo construido sobre la tierra pasa a conocer otros estados morfológicos. Surgen con el tiempo enlaces entre lo habi(li)tado y lo deshabi(li)tado, lo nuevo y lo viejo, lo de arriba y lo de abajo.

El muro se vuelve piedra, comienza a perder su condición de materia manufacturada para volver a ser roca. La calzada pasa a ser camino, y el camino se estrecha hasta ser sendero para con el tiempo, dejar de ser.

Por su parte, la Serie Paisajes y la Serie Lugares también agrupan referencias a espacios en descomposición o en crisis que aluden a ideas que tienen estrecha relación con los conceptos de naturaleza y ciudad, en las que lo subterráneo está presente como temática constante.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Postales.
"Hondarribia".
Fotomontaje en color. 100x70cm.
Hondarribia, 2008.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Postales.
"Sestao".
Fotomontaje en color. 100x70cm.
Sestao, 2008.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Postales.
"Palermo".
Fotomontaje en color. 100x70cm.
Palermo, 2008.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes.
"La Casa".
Fotografía en color. 100x70cm.
La Arboleda 2011.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes.
"La huerta y la Alcantarilla".
Fotografía en color. 100x70cm.
Beijing, 2009.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





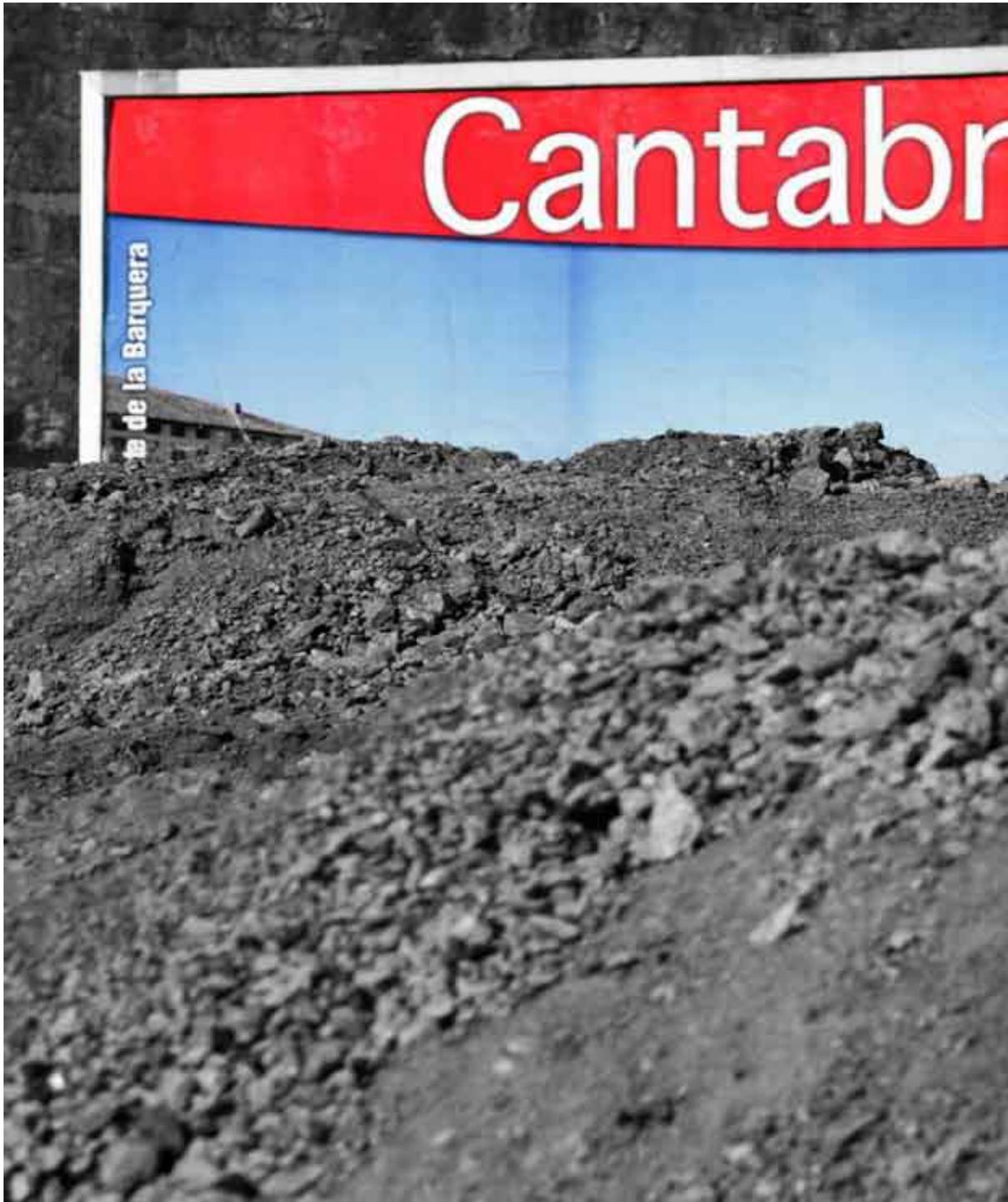
·Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes.
"Sefanitro".
Fotografía en color. 100x70cm.
Barakaldo, 2011.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





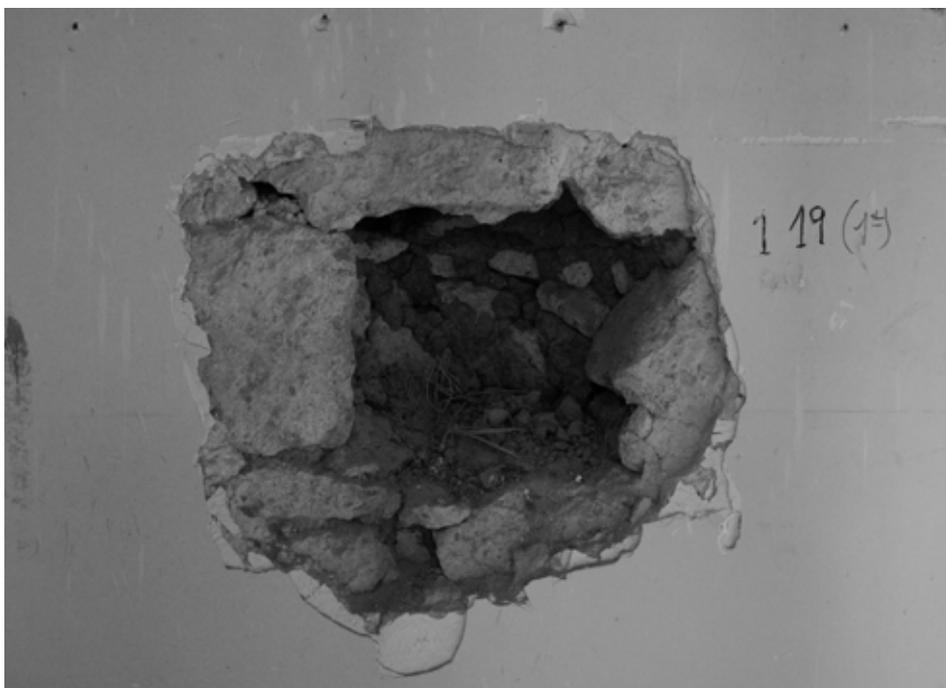
·Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes.
"Urbinağa".
Fotografía en color. 100x70cm.
Sestao, 2011.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes.
"Cantabria Infinita".
Fotografía en color. 100x70cm.
Sestao, 2011.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín.

"Agujero I".

Fotografía en B/N. 70x50cm.

HSM. Las Palmas, 2010.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín.
"Agujero II".
Fotografía en B/N. 70x50cm.
HSM, Las Palmas, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.

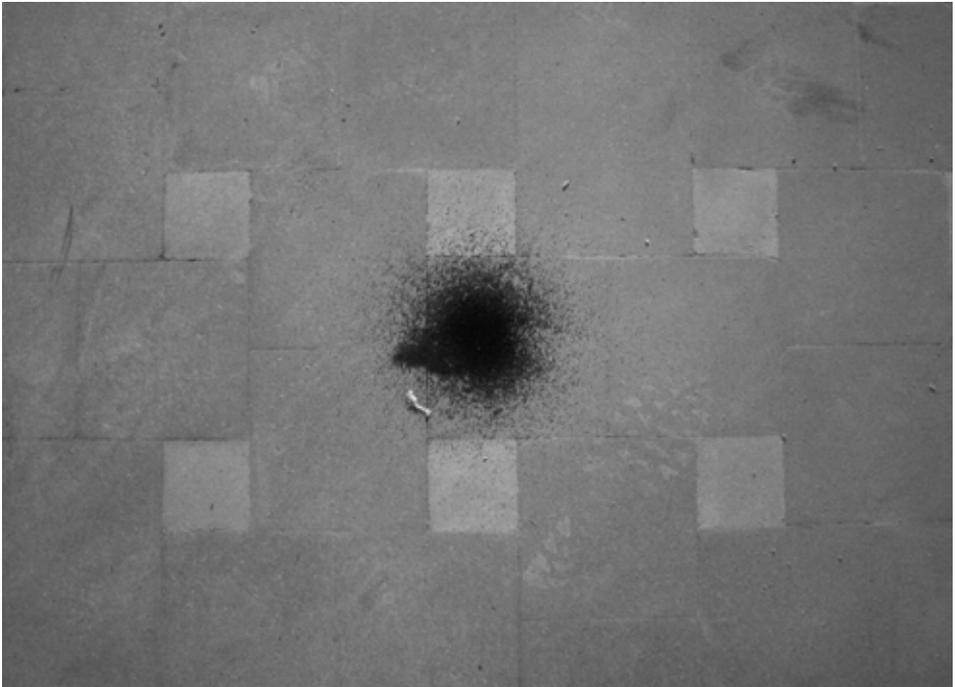


·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín.

"Sin título".

Fotografía en B/N. 70x50cm.

HSM. Las Palmas, 2010.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín.
"Sin título".

Fotografía en B/N. 70x50cm.
HSM. Las Palmas, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín.
"Salida de emergencia".
Fotografía en B/N. 70x50cm.
HSM. Las Palmas, 2010.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín.
"Niveles".

Fotografía en B/N. 70x50cm.
HSM. Las Palmas, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín.

"Cimientos I".

Fotografía en B/N. 70x50cm.

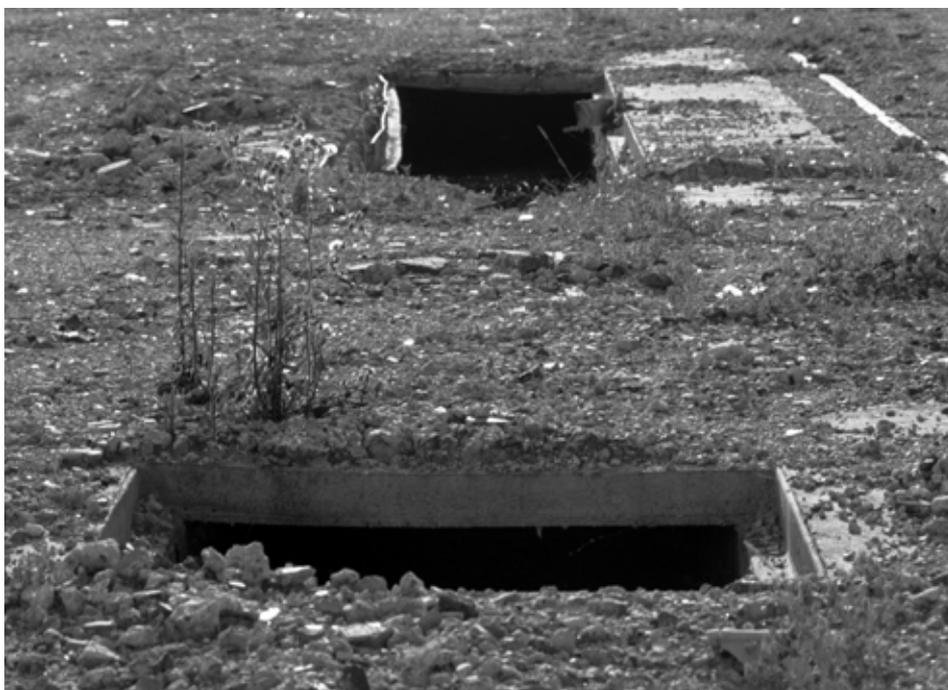
HSM. Las Palmas, 2010.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín.
"Cimientos II".

Fotografía en B/N. 70x50cm.
HSM. Las Palmas, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Sefanitro.

"Agujeros I".

Fotografía en B/N. 70x50cm.

Sefanitro. Barakaldo, 2011.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Sefanitro.
"Agujeros II".
Fotografía en B/N. 70x50cm.
Sefanitro. Barakaldo, 2011.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Sefanitro.

"Agujeros III".

Fotografía en B/N. 70x50cm.

Sefanitro. Barakaldo, 2011.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Sefanitro.
"Agujeros IV".
Fotografía en B/N. 70x50cm.
Sefanitro. Barakaldo, 2011.

“La ascensión del valle a la montaña es distinta del mismo camino en dirección inversa, es decir, de la montaña al valle”.⁽¹⁾

O. Friedrich Bollnow

(1) BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Editorial Labor. Barcelona, 1969. Pág. 175.

Desde el recorrido

Caldera de Bandama. Gran Canaria

Bandama es una gran caldera volcánica situada al norte de Gran Canaria. Esta inmensa depresión pudo ser consecuencia del desplazamiento de parte de la cámara magmática y su posterior explosión hace casi 2000 años.

La Montaña Invertida.

Desde lo alto comenzamos a descender para llegar a la cumbre. Entre los restos de roca volcánica encontrábamos pequeños seres vivos y plantas.

Para explorar la montaña invertida primero se puede observar una vista general (que es como la que consigues cuando subes a lo alto del monte) para después, comenzar el descenso, que es la parte relajada del paseo porque la inercia te ayuda en la bajada.

Mientras te deslizas hacia la cima, la atención se centra sobre todo en sondear el suelo, en los pequeños detalles del camino y en tomar las precauciones necesarias para no tropezar. De vez en cuando, la mirada se alza del suelo y contemplas una vista panorámica del paisaje, situando el punto en el que te encuentras del camino..

Cuando llegamos al fondo habíamos ascendido hasta lo más alto de la montaña invertida y nos tumbamos sobre la piedra caliente. Comenzó a chispear, caían gotas de agua que nos refrescaban la cara mientras nos sentíamos protegidos entre las paredes de lava sólida.

Al de una hora, comenzamos el regreso, el ascenso que, en realidad, era la bajada de la montaña invertida...

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





·Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes.
"La Montaña Invertida".
Fotografía en color. 100x70cm.
Bandama, 2010.

“Lo que hace a Argia diferente de las otras ciudades es que en vez de aire tiene tierra. La tierra cubre completamente las calles, las habitaciones están repletas de arcilla hasta el cielo raso, sobre las escaleras se posa en negativo otra escalera, encima de los techos de las casas pesan estratos de terreno rocoso como cielos de nubes. Si los habitantes pueden andar por la ciudad ensanchando las galerías de los gusanos y las fisuras por las que se insinúan las raíces, no lo sabemos: la humedad demuele los cuerpos y les deja pocas fuerzas; les conviene quedarse quietos y tendidos, de todos modos está tan oscuro”.⁽¹⁾

Italo Calvino

(1) CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Siruela. Madrid, 2003. Pág. 92.

Desde el recorrido

Catacumbas: París/Palermo

Descender a las ciudades de los muertos, a las catacumbas, conlleva una experiencia de carácter extraordinario. Habitualmente las visitas al cementerio se efectúan a lo largo de pasillos definidos por cipreses, u otro tipo de vegetación.

Se observan las lápidas, las tumbas, como cuando se miran las casas de una avenida. La imaginación se inmiscuye en el interior y habita los lugares donde desea introducirse.

El recorrido por las catacumbas ofrece otro tipo de vivencia, se entra directamente en el interior de la sepultura, encontrándote cara a cara con los difuntos. Sin poder apartar la mirada.

Las catacumbas de París y Palermo son lugares muy diferentes. Mientras que en la capital francesa se aprovecharon los túneles de la antigua mina de la ciudad para resolver el problema del exceso de cadáveres, en Palermo se encuentran bajo el Monasterio de los Capuchinos. En su origen estaban reservadas a los frailes difuntos pero con el tiempo familias pudientes palermintanas solicitaron que sus allegados fallecidos pudieran ser allí depositados.

En París el recorrido se efectúa a lo largo de pasillos que acumulan huesos y calaveras anónimas, salvo algunos casos concretos. En Palermo, los cadáveres son, los mejor conservados, aún reconocibles por encontrarse embalsamados y vestidos con su propia indumentaria, estando en muchos casos identificados.

El almacén de huesos sin nombre amontonados se contrapone a las evocaciones que producen los muertos identificados, cristalizados para siempre en su rictus mortuario.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Catacumbas: París/Palermo.
"París I y II".
Fotografías en color. 100x55cm.
París, 2011.



-Exploración desde el Recorrido: Catacumbas: París/Palermo.
"Palermo I y II".
Fotografía en color. 100x55cm.
Palermo, 2008.



Desde el recorrido

Serie Minas

Después de sondear aberturas y grietas del suelo, decidí introducirme en agujeros originados por la acción antrópica que modifica el territorio sin intención estética orientada por la búsqueda de recursos. Estas intervenciones generan paisajes de extraordinario interés por su dimensión y por ser huellas de una actividad de gran impacto transformador.

Busqué información sobre las minas con mayores dimensiones del mundo y las encontré en Chile. Allí recorrí la cantera de cobre de Chuquicamata, el tajo a cielo descubierto más grande del mundo, una honda brecha formada por la sustracción directa de material sobre la tierra. Días más tarde, me desplazé de norte a sur para llegar a la mina de cobre de Sewell, el dédalo subterráneo más extenso del planeta. Estos recorridos no se centraron únicamente en los espacios para la extracción, cerca de las minas siempre existe un poblado minero caracterizado por una historia marcada estrechamente por la relación que se establece entre el territorio, la mina y sus condiciones de vida.

Estos tajos que surgen de la acción de sustraer, a menudo experimentan crecimientos desmesurados, haciendo necesario el desalojo o incluso engullendo a los pueblos que las trabajan, generando otro tipo de *agujeros* simbólicos, en los que la arquitectura abandonada actúa como testigo de un tiempo pasado, convirtiéndose en patrimonio digno de preservar. Las fotografías intentan documentar el valor identitario y de documento histórico que reside en estas construcciones y en los espacios mineros.

Mina de cobre y Campamento Minero Chuquicamata. Chile.

www.codelco.cl/prontus_codelco/site/edic/base/port/chuquicamata.html

UBICACIÓN: A 15 kilómetros al norte de la ciudad de Calama, en la II Región de Chile: Antofagasta.

DIMENSIONES: Tiene una superficie de unas 800 hectáreas y unos 1.250 m de profundidad, está considerada como la mina de cobre a cielo descubierto más grande del mundo.

ACTIVIDAD: Algunos historiadores sitúan las primeras actividades relacionadas con la extracción en el 500 a. C, pero fue en 1882 cuando se instaló la primera faena industrial por una empresa estadounidense. Desde los años 70 hasta la actualidad, y gracias al gobierno de Salvador Allende es administrada por la empresa estatal Codelco.

CAMPAMENTO MINERO: Se empezó a construir en 1911 y se fundó en 1915 con el objetivo de proporcionar alojamiento a los trabajadores y a sus familias. Existieron dos campamentos diferenciados conectados por medio de una avenida: El Campamento Americano destinado a los ingenieros y empresarios estadounidenses y El Campamento Minero destinado a los trabajadores. Las casas estaban dispuestas de forma jerárquica y los materiales para su construcción dependían de la escala económica y social.

En los 70 el cobre fue nacionalizado y como consecuencia directa los habitantes del Campamento Americano se marcharon. Comenzó un tiempo de demoliciones y reconstrucción que mejoraron las condiciones de vida en el Campamento Minero hasta que en la década de los 90 Chuquicamata fue declarada zona de graves problemas ambientales, y se inició el traslado de la población a localidades cercanas hasta que en 2007 se produjo su cierre definitivo.

ACTUALIDAD: En la actualidad, las labores en la mina continúan día y noche sin descanso. La empresa nacional Codelco, encargada de la explotación minera también realiza visitas turísticas tanto al poblado abandonado como al lugar exacto de la explotación.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Mina de Chuquicamata I y II".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Calama, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
“Antiguo poblado minero de Chuquicamata I y II”.
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Calama, 2010.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Antiguo poblado minero de Chuquicamata III y IV".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Calama, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Antiguo poblado minero de Chuquicamata V y VI".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Calama, 2010.



-Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Antiguo poblado minero de Chuquicamata VII y VIII".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Calama, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Mina de Chuquicamata III y IV".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Calama, 2010.



-Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Mina de Chuquicamata V y VI".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Calama, 2010.

Mina de cobre El Teniente. Campamento minero Sewell. Chile.

www.codelco.cl/prontus_codelco/site/edic/base/port/el_teniente.html

UBICACIÓN: A 50 kilómetros de la ciudad de Rancagua, en la Sexta Región.

DIMENSIONES: Se extiende bajo tierra a lo largo de 2400 kilómetros, considerada la mina subterránea de cobre más grande del mundo.

ACTIVIDAD: La mina ha sido explotada desde el periodo Prehispánico por indígenas de la región siendo en la época de la Conquista trabajada por los españoles. A principios del siglo XX fue adquirida por una empresa norteamericana que mantuvo su explotación hasta la década de los 60, periodo en el que comenzó la nacionalización del cobre. Desde los años 70 es explotada, al igual de Chuquicamata, por Codelco.

CAMPAMENTO MINERO: A principios de siglo se empieza a construir a 2200 metros de altura y cercano a las vetas del yacimiento el campamento minero que recibió el nombre de Sewell en 1915 en recuerdo a un ejecutivo de la empresa que ejercía los derechos de explotación de la mina.

El pueblo creció en la cuesta del cerro hasta albergar a unas 15000 personas, de este modo surgió una ciudad llena de escaleras y recovecos, donde al igual que Chuquicamata la división de casas era representativa de la estratificación social existente, de este modo se podían encontrar: los barracones para mineros, los pisos para oficinistas y *La Población Americana* destinada a los altos cargos norteamericanos y chilenos. A finales de los 70 se llevó a cabo El Plan 280 por el que se trasladó a los mineros a la ciudad de Rancagua, cuestión que facilitó la inserción en sociedad a la comunidad minera.

En 2002 se inauguró el Museo de la Minería y actualmente el pueblo, declarado Patrimonio de la Humanidad, mantiene 50 edificios originales abiertos al público.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Mina El Teniente I y II".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Sewell, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Sewell, antiguo poblado minero de la Mina El Teniente I y II".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Sewell, 2010.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Sewell, antiguo poblado minero de la Mina El Teniente III y IV".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Sewell, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Sewell, antiguo poblado minero de la Mina El Teniente V y VI".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Sewell, 2010.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Sewell, antiguo poblado minero de la Mina El Teniente VII y VIII".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Sewell, 2010.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Mina El Teniente III y IV".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Sewell, 2010.



·Exploración desde el Recorrido: Serie Minas.
"Mina El Teniente V y VI".
Fotografías en color. 100x70cm/u.
Sewell, 2010.

Desde el recorrido por Ojos Negros de Diego Arribas...

Caminar por las pista de tierra, descender por los empinados terraplenes, entrar en las naves y los talleres vacíos, fotografiar escondidos rincones...

se fue convirtiendo en mi habitual ocupación. Aún sin tener muy claro qué hacer con ello, fui recuperando del suelo restos de utensilios, piezas, minerales, y cuantos otros elementos de la actividad minera llamaban mi atención.

Las minas se convirtieron en mi particular estudio. Un espacio sin límites físicos ni interferencias externas, un privilegiado lugar para el trabajo y la meditación, en el que los materiales y la inspiración para realizar mis obras me esperaban dispersos por los distintos puntos de la explotación. Cada nuevo viaje al interior de las minas constituía, en realidad, un viaje a mi interior.

Frente al abandono y la degradación de aquel inmenso mar de mineral descarnado, surgía la posibilidad de que el arte pudiera servir ahora como un mediador entre el hombre y la naturaleza, restañando emocionalmente la herida infringida.⁽¹⁾

Diego Arribas

(1) ARRIBAS, Diego. *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*. Teruel: Centro de Estudios del Jiloca. Calamocha, 1999. Págs. 17-18.

A la derecha, Diego Arribas en las Minas de Ojos Negros.



...hacia “Arte, industria y territorio”.

Recorrer el territorio, adentrarse en un emplazamiento, transitar por un espacio, son acciones que dotan de significado un lugar desde el mero hecho de andar. Y es, precisamente, desde el andar cuando empiezan a formularse miradas que cuestionan lo existente y provocan reflexiones.

Cuando Diego Arribas llegó al abandonado espacio minero de Sierra Menera se introdujo en un escenario trágico y abrupto donde le resultaba muy difícil establecer parámetros espacio-temporales.

“Cada vez que me adentraba en él tenía la sensación de pasar al otro lado del espejo, a un lugar sin sur ni norte, en el que el tiempo estaba detenido. Esa fue la percepción que tuve en mis primeros recorridos por las minas, la sensación de estar dentro de un espacio dislocado, sin referencias ni coordenadas.” (Entrevista personal a Diego Arribas, julio de 2010)

El lugar abandonado, desmantelado se vuelve lleno de posibilidades, y es así como lo vivió Arribas, considerando la mina de Ojos Negros como posible eje de desarrollo de su tesis doctoral, estudiando las posibilidades de reconvertir un entorno industrial abandonado en laboratorio de arte contemporáneo.

A partir de los numerosos recorridos por las minas de Ojos Negros de Sierra Menera en Teruel, ya había comenzado con un proceso de revisión y revaloración del territorio, dando los primeros pasos hacia su transformación.

Desde la acción de andar y queriendo emprender un nuevo camino continuó avanzando en el proceso de renovación de este entorno mediante la intervención del espacio de una forma directa, desarrollando como coordinador una iniciativa denominada “Arte, industria y territorio” que se ha llevado a cabo en varias ediciones, desde el 2000 al 2007. El objetivo de estas jornadas consistía en establecer miradas sobre el paisaje industrial rescatando elementos identitarios para trabajar con las posibilidades que sugiere la ruina y transformar el lugar sin borrar su historia. Una de las principales bases del proyecto era consolidar Ojos Negros como laboratorio para la intervención artística y para eso, era necesario renovar la idea que tenían los habitantes y las administraciones sobre la mina que la consideraban un espacio muerto debido al cese de la actividad. Gracias al proyecto de Diego Arribas nació una nueva conciencia social sobre las posibilidades del lugar.

“Las interferencias entre arte y patrimonio han generado sinergias (...). La propuesta principal, en este sentido, es la consideración del paisaje minero y sus instalaciones como soporte de la actividad creadora, dando cabida a los nuevos comportamientos artísticos vinculados al espacio y a la historia del lugar”. (2)

Diego Arribas, artista y profesor de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, desarrolla su práctica artística vinculada al territorio trabajando los conceptos de industria y naturaleza.

Caminando y adentrándose en Sierra Menera, comenzó a descubrirla en toda su dimensión, su materialidad, sus gentes, su historia, sus ausencias y su memoria. Esto propició la necesidad de pasar del recorrido a la intervención a través de la práctica artística para activar el potencial de este lugar. Interesado en el paisaje de la desindustrialización y sus consecuencias sobre el territorio, se encontró desde sus primeros recorridos sumido en un proceso vinculante con el lugar.

Las minas de Ojos Negros fueron explotadas desde 1900, tras su cierre en 1987 el coto minero y sus instalaciones que acabaron en manos del banco BBVA, cayeron en el olvido y comenzó la degradación de este patrimonio industrial a la vez que el propio pueblo experimentó un importante descenso en su población.

En 1999, Diego Arribas publica el libro *“Minas de Ojos Negros: un filón por explotar”* en el que se sientan las bases de una posible actuación para reactivar el patrimonio industrial a través de la creación de centros y actividades culturales, siendo algunas de las propuestas las siguientes:

-La creación de un Centro de Educación Ambiental y Recuperación del Paisaje, un Centro de Arte Contemporáneo, un Centro de Estudios del Medio Ambiente y la Arqueología, un Parque Minero, Servicios e Infraestructuras comunes a todas las actividades y La Fundación Sierra Menera.

El objetivo principal de la creación de estos centros era potenciar en Sierra Menera la actividad creadora más allá de conseguir un mero impulso turístico. Para el funcionamiento de todo este posible tejido se proponía la implicación de otras instituciones educativas y culturales ya consolidadas como Universidad de Zaragoza, la Diputación de Teruel y al Gobierno de Aragón, desde las que se vincularía parte de su actividad cultural al espacio de Ojos Negros creando un contexto multidisciplinar y polivalente.

(2) ARRIBAS, Diego. *Arte contemporáneo en una mina abandonada*. Boletín Gestión Cultural. Barcelona, 2008. Pág 7.

Las posibilidades que se esbozaban en este primer trabajo eran múltiples y en el año 2000 coincidiendo con el centenario de la creación de la Compañía Minera de Sierra Menera, y como consecuencia de ese trabajo previo, surge la primera edición de *“Arte, industria y territorio”* con el objetivo de la reactivación del entorno minero a través de su vinculación a prácticas artísticas contemporáneas.

Una de las ideas desde la que se trabajó en las jornadas quedando expresada más sintéticamente en el texto del catálogo (3), hacía referencia al concepto de arqueología industrial. Este término fue acuñado por primera vez a mediados del siglo XX por Donald Dudley, profesor de latín de la Universidad de Birmingham, en un artículo en que hacía un alegato a favor de la conservación de la antigua estación londinense de ferrocarril *“Euston Station”* construida en 1838 y demolida en 1962, cuyo valor arquitectónico residía en su entrada enmarcada por un pórtico dórico de inspiración clásica. A pesar de que la estación fue finalmente derribada, el movimiento cultural que se generó en torno a este hecho propició que surgiera una conciencia social vinculada a la conservación de los vestigios de la Revolución Industrial como parte del patrimonio cultural.

Durante la década de los 70 la idea de arqueología industrial fue emergiendo en otros países, sobre todo en Alemania donde se celebró en 1975 el II Congreso Internacional de Arqueología Industrial (el primero se había celebrado en Inglaterra), año en el que surgió también el Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial, que tiene como objetivos promover la cooperación internacional en el campo de la preservación, conservación, localización, investigación y documentación del patrimonio industrial así como establecer políticas culturales que ayuden a educar y sensibilizar sobre la importancia de los valores contenidos en los paisajes industriales.

Un importante ejemplo que puso de manifiesto la posibilidad de combinar el mantenimiento del lugar con la reinención del mismo sin perder los valores principales de su identidad fue la reconversión de las maquinarias y el espacio de explotación minera de Golpa-Nord en Alemania en el proyecto Ferrópolis. Esta impresionante mina de lignito de 600 kilómetros cuadrados, alimentaba una próxima central térmica que cesó su actividad en 1992 dejando un escenario desolador tanto por la situación de desempleo local con el despido de 100.000 trabajadores de sus 135.000, como por los efectos devastadores sobre el entorno explotado.

(3,4) ARRIBAS, Diego. Coordinador del catálogo *“Arte, industria y territorio”*. Edición Artejiloca. Teruel, 2002.

Las autoridades tuvieron que hacer frente al problema económico del desempleo y a la necesidad de la recuperación del lugar con muy pocos recursos y para ello, convocaron un grupo interdisciplinar formado por arquitectos, paisajistas y artistas plásticos, muchos de ellos miembros de la Bauhaus. Una de las primeras actuaciones pensadas por las autoridades era derribar las enormes grúas con las que se trabajaba la mina pero eso fue lo primero que el grupo propuso mantener. Con el dinero que costaba su desmantelamiento se sugería restaurarlas para convertirlas en las protagonistas del nuevo proyecto que estaba naciendo. Otra de las intervenciones propuestas por un arquitecto, Rainer Weisbach profesor de la Bauhaus, fue la creación de un gran ágora con graderío aprovechando la orografía del terreno resultante de la acción antrópica, para la celebración de eventos culturales como conciertos y actuaciones teatrales. A la que se sumaron otras acciones bajo las siguientes premisas: Tradición cultural, ecología, comunicaciones, economía e identidad cultural.

El proyecto Ferrópolis es una muestra de la capacidad regeneradora que se puede plantear desde la práctica artística. Sirvió de ejemplo a Diego Arribas a la hora de plantear acciones sobre el espacio minero de Sierra Menera tal y como recoge en la edición escrita de las primeras jornadas. (4)



Graderío de uno de los espacios de Ferrópolis donde se realizan conciertos y otras actividades.

Para el primer encuentro en Ojos Negros, teniendo en cuenta la importancia de destacar los valores simbólicos y patrimoniales contenidos en el paisaje industrial, y la propuesta de revitalización del entorno desde el interés de la actividad artística contemporánea como disciplina capaz de revertir la situación de abandono del lugar, se propusieron dos actuaciones: por una lado, un encuentro científico a cargo de especialistas como Ángel Azpeitia, Fernando Castro, Nacho Criado, Pedro Flores, Evelio Gayubo, Darío Gazapo, Concha Lapayese, Jesús Pedro Lorente, Tonia Raquejo, Antoni Remesar, Alexia Sanz y Andoni Sarasola que abordaban la temática desde la sociología, la arquitectura, el desarrollo local, el arte...

Por otro lado, se celebró un certamen de artes plásticas en el que se seleccionaron los proyectos de Javier Tudela, Nel Amaro, Ánxel Nava y el colectivo NEXatenaUS para ser realizados en el entorno minero. Las propuestas que se desarrollaron en este primer encuentro tenían su origen en el trabajo de artistas que se relacionan con los lugares de un modo directo atendiendo a su morfología, su historia y sus características, intervenciones que remitían al recorrido entrópico realizado por Robert Smithson por los Monumentos de Passaic (5), que proponía nuevas miradas sobre el territorio y sus ruinas. Las instalaciones y las performances contribuyeron a propiciar una mediación con la tierra que había sido desfigurada por los efectos de la industrialización, una conciliación que no pretendía la vuelta a un estado anterior sino una acción que conjugara el pasado industrial con el proceso de su reconversión actual.

La puesta en marcha de este proyecto propició la reflexión de las autoridades locales que tomaron conciencia del potencial de su patrimonio industrial llevando a cabo diversas actuaciones como: la adquisición en propiedad de las minas, la reparación y señalización de las pistas de entradas así como la rehabilitación de las antiguas oficinas como albergue y centro cultural. Por otro lado, se buscaba la concienciación de los habitantes haciéndoles ver las posibilidades que yacían en este entorno desmantelado, haciéndoles partícipes y protagonistas de las jornadas.

El espacio del coto minero no había muerto con el proceso del cese de la actividad sino que nacía una nueva oportunidad desde la que poder abordar la reconstrucción del territorio, de la memoria, de la historia del lugar y hacerla presente, además de mostrar cómo el arte puede convertirse en un catalizador de un proceso de reconversión.

(5) SMITHSON, Robert. *Recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.



"Secretos y confesiones" de Diego Arribas, Intervención en Mina Filomena. Ojos Negros. Teruel, 2007..



En 2005 se celebró la segunda edición de “*Arte, industria y territorio*” encuentro desde el que se reflexionó sobre las acciones llevadas a cabo hasta el momento, y desde el que se continuó proponiendo nuevas actuaciones que quedaron recogidas en las actas de los encuentros (6). Esta edición tenía como objetivo seguir llamando la atención sobre la administración y la búsqueda de las claves que llevarán a integrar naturaleza e industria dentro del nacimiento de este espacio cultural.

De la segunda edición surgieron importantes compromisos que anunciaban la vinculación de las instituciones en el ámbito de Ojos Negros. Por un lado, desde la Dirección General de Patrimonio de Aragón para la realización de un estudio con el objetivo de declarar Sierra Menera Parque Cultural. Y por otro, desde el Centro de Arte Contemporáneo de la Fundación Beulas para colaborar en el desarrollo de propuestas artísticas en la mina.

Tras el éxito de las convocatorias anteriores en 2007 se celebró “*Arte, industria y territorio III*” un nuevo encuentro desde el que seguir proponiendo nuevas iniciativas para motivar la actuación de instituciones y habitantes en el contexto de la mina. En la actualidad, no está prevista una nueva edición, al menos con el formato de sus ediciones anteriores, para el coordinador las nuevas líneas a estudiar en próximos encuentros estarían ligadas a vincular el espacio a una mayor presencia de la práctica artística contemporánea y a la conservación de la identidad minera planteando un espacio específico para ello.

Para Diego Arribas el proceso vivido a consecuencia de su encuentro con Ojos Negros ha supuesto el sustrato desde el que alimentar su actividad creadora durante años además de vincularla al estudio de los procesos de transformación del territorio. Por otro lado, realiza una reflexión en torno a lo que se ha ido convirtiendo con el tiempo el proyecto; las autoridades han estado más interesadas en la proyección económica de la zona creando un “hotel con encanto”, apartamentos rurales y una tienda de plantas medicinales en las antiguas instalaciones de las minas que propiciando políticas culturales. Todas esas actuaciones son favorables para el despunte económico, pero la verdadera recuperación y revaloración del lugar vendría dado por una mayor presencia de la actividad creadora, que era una de las propuestas iniciales y que es lo que principalmente diferenciaba el proyecto de otros que solo buscan la recuperación económica. Con la Declaración del Parque Cultural de Sierra Menera, Diego espera que se incorporen actividades vinculadas a la práctica artística con mayor asiduidad e importancia.

(6) ARRIBAS, Diego. Coordinador del catálogo “*Arte, industria y territorio*”. Edita el Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas. Teruel, 2006.

A la izquierda: “*Cruce de miradas*” de Diego Arribas. Intervención en Ojos Negros. Teruel, 2005.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.

Exploraciones subterráneas
...desde la memoria

Memoria:

(Del lat. *memoria*). Según la etimología la palabra memoria proviene del latín *memoria*, “*memor*” (que tiene la facultad de pensar en algo, de recordar). (1)

Según la Real Academia de la Lengua Española algunas acepciones son:

1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.
2. f. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.
3. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.
4. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.
7. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo.
8. f. Obra pía o aniversario que instituye o funda alguien y en que se conserva su memoria.
9. f. Fís. Dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente.

El concepto de memoria engloba numerosas variables y encontramos diferentes construcciones como son la memoria individual, la colectiva y la histórica. Responden a estructuras que difieren entre ellas, aunque inevitablemente estén relacionadas y unas se alimenten de otras, poseen sistemas, mecanismos y grados de operatividad dispares.

Desde mi práctica he querido rescatar y contrastar aspectos que están vinculados a la memoria desde varios de sus matices. Los objetivos de trabajar desde este punto de vista están recogidas por las siguientes acciones: *rememorar*, es decir, traer o rescatar del recuerdo al pensamiento presente; *revivir*, evocar para sentir en primera persona reproduciendo un hecho o vivencia pasada y; *resurgir*: conseguir que vuelva a aparecer algo que ya fue, haciendo una re-lectura desde el momento presente.

(1) GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Fondo de cultura económica. México, 2001. Pág. 449.

Desde la memoria

		Tener	
		Perder	
		Recuperar	
Rememorando Reviviendo Resurgiendo	SUJETO	Construir	Memoria
	Memoria	Transmitir	Colectiva
	Individual		COMUNIDAD
		Educación	
		Mantener	
		Evocar	

“(...) les llamaban “agujeros de la memoria”. Cuando un empleado sabía que un documento había de ser destruido, o incluso cuando alguien veía un pedazo de papel por el suelo y alguna mesa, constituía ya un acto automático levantar la tapa del más cercano “agujero de la memoria” y tirar el papel en seguida hasta los enormes hornos ocultos en algún lugar desconocido de los sótanos del edificio. (..)”.⁽¹⁾

George Orwell.

(1) ORWELL, George. 1984. 4ª Edición. Montesinos. Barcelona, 2004. Pág 45.

Desde la memoria

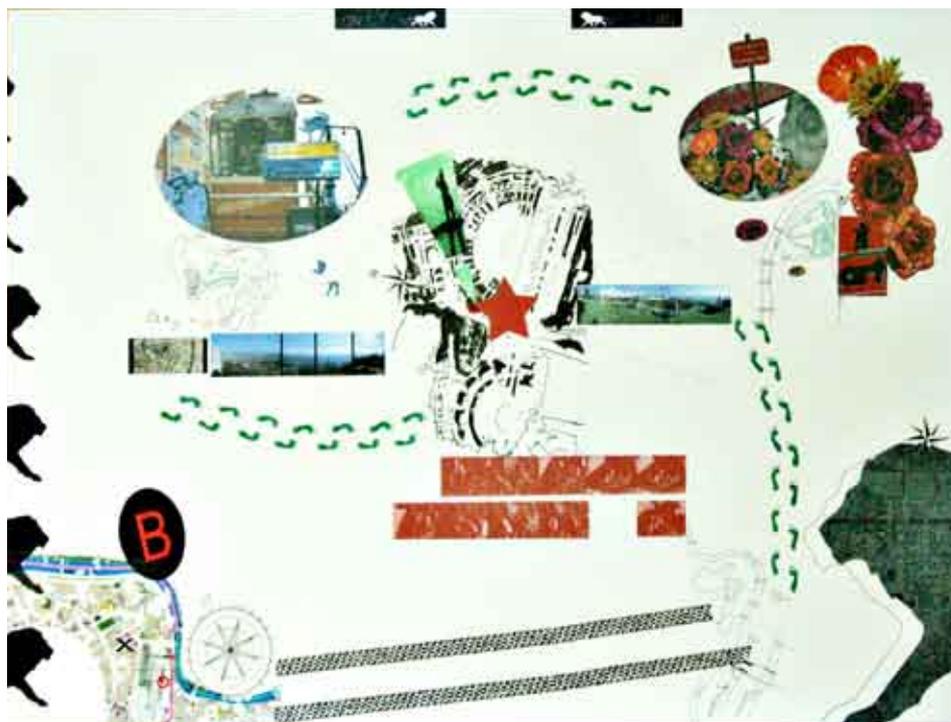
Serie Mapas del Tesoro

Cuando comencé las exploraciones desde la memoria reflexionaba sobre cómo se construyen los recuerdos. Desde el registro del conjunto de las experiencias vividas, cada uno interioriza y asimila ciertos acontecimientos, *desechando* otros para conformar la memoria a largo plazo. Estructurados en nuestra cabeza parecen mantener un equilibrio entre el orden y el desorden, contenidos en *cajones* que se interrelacionan, basta con una pequeña evocación para comenzar a abrir más y más cajones. Esta parte de la memoria que podemos invocar y recuperar, es la que más nos condiciona conscientemente pero lo *desechado*, lo que aparentemente borramos no es ajeno a nuestra capacidad de recordar, pequeños hechos supuestamente insignificantes, como la magdalena proustiana pueden retrotraernos a un pasaje o instante de nuestra vida pasada aparentemente olvidada.

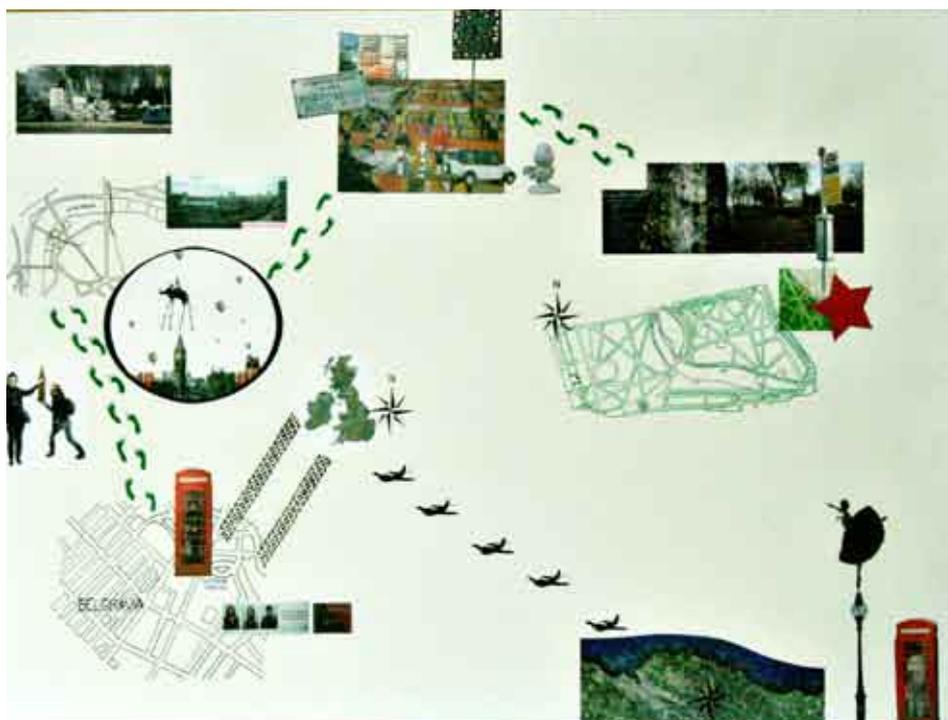
Cuando me dispuse a realizar los mapas del tesoro, el objetivo era guardar pequeños objetos en recipientes que luego enterraba. Los contenidos de estas cajas de memoria carecían de cualquier valor, tan solo eran restos de los acontecimientos del momento que estaba viviendo debido a la realización de dos viajes: uno a Lyon y otro a Londres. Los objetos eran bonobuses, papeles de caramelo, postales de museos, los tickets de consumiciones... Estos elementos fueron enterrados respectivamente en las mencionadas ciudades cuando los viajes estaban concluyendo.

A la vuelta, elaboré sendas cartografías de los lugares donde se encontraban enterradas las cajas. Estos mapas del tesoro condensaban los recorridos llevados a cabo desde la ciudad de salida hasta el sitio del enterramiento. Los mapas constituyen un ejercicio de memoria en torno al viaje, en los que los objetos enterrados se vuelven elementos olvidados, convirtiéndose en tesoros por redescubrir.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



Mapa del tesoro I, Lyon.
Collage sobre papel.
100x70 cm.
Bilbao, 2008.



Mapa del tesoro II, Londres.
Collage sobre papel.
100x70 cm.
Bilbao, 2008.

En orden de aparición en páginas posteriores:

Páginas 240-241.

Exploración desde la Memoria.

"Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing".

Detalle de la puerta original y de la puerta desmantelada de acceso a la Ciudad Subterránea de Beijing.

Fotografía digital obtenida de Internet y Fotografía a color 100 x 70 cm
Beijing, 2009.

Página 242.

Exploración desde la Memoria.

"Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing. Entrevistas".

Video 25min.

Beijing, 2009.

Página 243.

Exploración desde la Memoria.

"Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing. Las caras de la memoria"

8 Fotografías a color. 13x18cm

Beijing, 2009.

Páginas 244-245.

Páginas Exploración desde la Memoria:

"Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing. Búnker".

Collages 50x70cm

Beijing, 2009.

Páginas 246-247.

Exploración desde la Memoria.

"Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing. Re-construcción".

Collage sobre caja de luz 50x40cm

Beijing, 2009.

Desde la memoria

北京地下城 Beijing Underground City

Este proyecto tuvo su origen durante una beca de residencia en el MA Studio de Judas Arrieta en la capital china. Para la estancia propuse un proyecto basado en la exploración y el reconocimiento de la Ciudad Subterránea de Beijing, una ciudad búnker.

Construida en la década de los 70 bajo el mandato de Mao Zedong cuando enfrió relaciones con la Unión Soviética y estaba temeroso ante la idea de un posible ataque nuclear, esta ciudad búnker fue concebida para dar refugio a unas 300.000 personas principalmente militares y sus familias. Nunca se usó para su función original y, tras acondicionarlo al público abriendo incluso un museo sobre la elaboración de seda y pequeño templo budista en su interior, pasó de ser un lugar destinado al refugio a un enclave turístico a partir del año 2000. Solo se podía visitar una pequeña parte del gran dédalo interior decorado con fotografías de altos cargos de la época y maniqués vestidos con indumentaria militar.

La idea del proyecto tomó un giro inesperado cuando tras encontrar el emplazamiento exacto descubrí que estaba cerrado al público desde poco antes del inicio de las Olimpiadas de 2008. Encontrar la puerta cerrada acrecentó el deseo de trabajar sobre la Ciudad Subterránea que pasó a ser mi propia Ciudad Prohibida. Tuve que replantear el trabajo variando el enfoque; de una exploración desde el recorrido a una exploración desde la memoria. Para ello, basé mi trabajo en conversaciones con las gentes que habitan el Hutong donde se encuentra el acceso principal a la Ciudad Subterránea y en la recolección de imágenes de personas que visitaron el búnker cuando se encontraba abierto. Mi objetivo consistió en la recopilación de referentes desde la vivencia ajena poniendo cara a la memoria individual que da forma a la colectiva y contrastarla con la histórica.



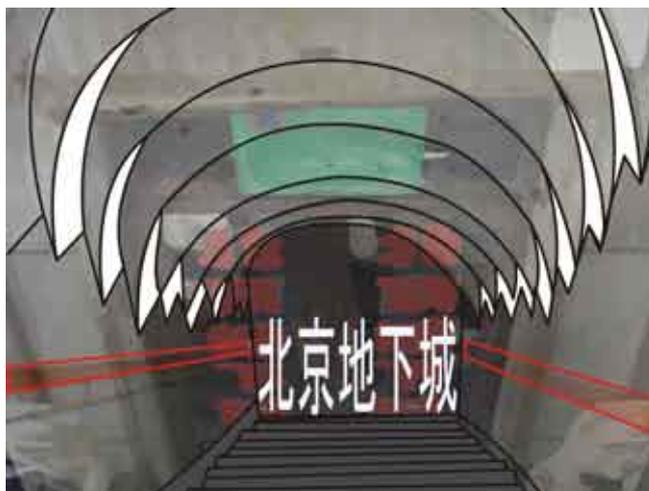


3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.









ER GROUND CITY

故宮

El Museo Mausoleo...

(...) Javier Utray.- Me temo que lo que están haciendo es generar un relleno, (...) rellenar los espacios museísticos desproporcionadamente caros y que jamás van a invertir en arte, ¡en arte real! no en compras, ¡en arte real! no en escenografías, ¡en arte real!. Esas inmensas instalaciones de una arquitectura que, por cierto, ya ha desaparecido y que ya no es ni siquiera arquitectura porque no tienen ningún sintagma funcional que las organice, simplemente una adicoesencia que expresa el nivel tecnológico y constructivo del que paga, ni siquiera del país que lo paga. (...)

Ahora el problema es rellenarlo, ¿de qué se rellena? del mismo producto exacto a la democracia, una absoluta inanidad y una enseñanza programada, una enseñanza de nada (...). Entonces se crea esa especie de abundamiento, de repretar el arte de lo que no necesita, (...)

Demasiada gente, y es terrible decirlo así, sin necesidades. (...)

¿Qué es el coste de un terreno? Porque tú quieres enterrar. ¿Dónde se va a realizar un cementerio para los objetos?, esos objetos que son tan heterodoxos que no se pueden enterrar en los cementerios heterodoxos. Los cuerpos de los suicidas, de los no bautizados, de los protestantes... no se pueden enterrar en los cementerios católicos. El cuerpo, incluso el de los poetas muertos, ocupa un lugar, incluso las cenizas ocupan el volumen simbólico que ocuparon en el espacio. ¿Disponemos de propiedad inmobiliaria?

Domingo Sánchez. - *Y si no lo tenemos, lo buscamos.*

J. U. - *Tenemos muchísimos cuerpos para enterrar, están ahí hediendo.*

D. S. - *Sí, nos vamos a hacer sepultureros ahora a estas alturas...*

J. U. - *Es tu propuesta me has invitado a Salamanca para una propuesta de enterramiento.*

D. S. - *Bueno, más bien es una visita y que el trabajo lo haga otro, pero si hace falta hacerse enterrador, no de por vida, aunque creo que uno debiera ser primero limpiador y luego enterrador.*

A la derecha entierro del Pontiac de Javier Utray en los actos inaugurales del Museo Mausoleo.



J. U. - *Yo creo que esta forma de enterrador es una forma muy sofisticada de limpiador. No hay que tener vergüenza, grandes hombres han dedicado su vida a enterrar grandes objetos heterodoxos.*

D. S. - *Concretemos las necesidades.*

J. U. - *Busquemos un lugar precioso donde entierre a todos mis seres queridos, es decir, esas ideas irresolutas, algo así como tener una especie de cementerio para no natos. Enterrar los restos de Walter Benjamín, trasládalos desde Port Bou, la bañera de Duchamp, hay muchos objetos descolocados en su historia de muerte.*

D. S. - *Tú me propones reorganizar, tendríamos que empezar entonces con una colección.*

J. U. - *¡Qué va! nos sobran los muertos.*

D. S. - *Me refiero que cada uno tiene una colección, hagamos una correa de distribución de muertos. Dime, no el paisaje; sino el viaje.*

J. U. - *¿Estás generando el paisaje?*

D. S. - *Vamos a reorganizar el asunto, creo que la idea es artística aunque no nazca el proyecto como un proyecto artístico.*

J. U. - *Hagámonos artistas gestores de muertos no enterrados, busquemos viudas con velos que lloren ideas nuevas o sospechosas, ideas muertas en un paisaje aterrador o que llegue a ser aterrador, donde se entierren las ideas perdidas, el auténtico país de nunca jamás ¡no vueles, cava!*

D. S. - *Yo creo que el accidente en la carretera, por cierto, hay unas propagandas terribles por parte del gobierno para evitar accidentes, creo que el accidente y el lugar o paisaje donde uno tiene el accidente pueden ser el comienzo de una gran biblioteca de elementos sin problema de traslado.*

J. U. - *La primera cimentación son los muertos.*

D. S. - *O un muerto.*

J. U. - *No, cuantos más muertos mejor.*

D. S. - *Parecemos los que hicieron Benidorm en los 60. Había soñado con dos manos señalando una carretera.*

J. U. - *(...) No hagamos la identificación de la muerte como un campo verde con cruces simétricas blancas no quiero clasificar blanco y verde para saber siempre donde estoy. (...)*

D. S. - *La muerte laberíntica. No invoquemos a Louis Boullée, tantos años incomprendido, busquemos un campo, porque los muertos los tenemos a decenas y acudirán al Campo Santo, otros los llevan a cuestras como yo, tatuados en mis brazos, si quiero enterrarlos tengo que hacerme un trasplante.*

J. U. - *Se formalizarán los muertos. Se puede enterrar una lágrima, se puede enterrar... Yo quiero enterrar mi Pontiac como documento histórico, ha sido profundamente feliz, ha sido, en su época, la estrella de Madrid, muchas personas han pasado ratos fascinantes, psicológicamente ha sido una cabina donde se han sentido ellos mismos, los últimos tiempos Alcolea me llamaba y me decía dame una vuelta por delante del Museo de Prado... tiene una gran historia, propia de ser enterrada. Ésta no es una idea que triunfe desde el punto de vista artístico, siempre dependerá del próximo enterramiento. Será un cementerio natural de las cosas con las que, de alguna manera real, hemos convivido y nos afectan de una forma vital, hay que seguir un criterio, hacer un cementerio serio y alegre, que no les guste a los críticos, que se busquen su propio cementerio. Será un Museo subterráneo donde el visitante se imagine las obras, un museo sin necesidad de restauradores...*

Conversación entre Domingo Sánchez Blanco y Javier Utray. 2005 (1)

(1) SANCHEZ BLANCO, Domingo. "Museo Mausoleo. Conversación entre Domingo Sánchez Blanco y Javier Utray". 2005. En Contuberniocanibal [online]. 2005. (<http://contuberniocanibal.blogspot.com.es/2009/10/museo-mausoleo-conversacion-javier.html>).

...un ejercicio para la memoria.

Uno de los pocos documentos escritos que existen sobre el origen del Museo Mausoleo es la conversación transcrita en páginas anteriores mantenida por los artistas Domingo Sánchez Blanco y Javier Utray en 2005.

Desde el rechazo y la indignación que les provoca el sistema mercantil del arte se plantearon construir un cementerio "*serio y alegre, que no les guste a los críticos*" donde enterrar todas las ideas y proyectos nonatos que quedan fuera del marco institucional del arte o que lo ponen en cuestionamiento, personas incatalogables y objetos personales queridos, además de la obra de importantes artistas contemporáneos.

Tanto Javier Utray como Domingo Sánchez Blanco están caracterizados por su actitud crítica y comprometida. Por un lado, Utray (1945-2008), pintor, escritor, arquitecto y músico, fue profesor del Instituto de Estética y Teoría de las Artes además de activista del Taller de Arte Público de Gijón. Definido por Fernando Castro Flórez en un artículo escrito para el periódico ABC (2) con motivo de su muerte en 2008, como el artista laberíntico, heterodoxo e inclasificable, perteneció a la generación de los renovadores de la figuración madrileña.

Por otro lado, Sánchez Blanco cuestiona en sus obras el rol del artista contemporáneo en las sociedades occidentales. El docente Arturo Cariceo, subdirector del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, interesado en difundir el trabajo de Sánchez Blanco, quiso aunar toda su actividad curricular bajo el nombre de Cátedra Domingo Sánchez Blanco, queriendo hacer un alegato a favor del trabajo de este artista que pone en cuestionamiento los valores de un contexto artístico mediado por la instrumentalización y mercantilización del arte. Cariceo define el trabajo de Sánchez Blanco como una "*operación crítica que desbarranca todo aquello que nosotros idealizamos del mundo del arte de los países del primer mundo*".(3)

La propuesta del Cementerio del Arte fue presentada al pleno del Ayuntamiento del pueblo salmantino de Morille donde fue aprobada y apoyada con la cesión de una parcela de 50.000 metros cuadrados (en el Paraje de los Centeneros de la Iglesia), y el compromiso de participar activamente en su desarrollo y mantenimiento.

(2) CASTRO FLÓREZ, Fernando. Artículo: "*El artista laberíntico*". En ABC [online]. 25/08/2005.

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-08-2008/abc/TvyRadio/el-artista-laberintico_803941987603.html

(3) DÍAZ LÓPEZ, Isis. Artículo: "Arturo Cariceo: La docencia es parte de mi actividad artística". En Artes Chile [online]. 06/05/2010.

<http://www.artes.uchile.cl/noticias/61237/arturo-cariceo-la-docencia-es-parte-de-mi-actividad-artistica>

El proyecto actualmente está coordinado por Domingo Sánchez Blanco en colaboración con El Gallo Espacio de Arte Contemporáneo, el SDLM de la Universidad de Salamanca (Seminario del Discurso, Legitimación y Memoria), el Ayuntamiento y la Asociación Cultural “*El Zurguén*” de Morille. Desde su comienzo también cuenta con el apoyo del docente y crítico de arte Fernando Castro Flórez y el catedrático de literatura española de la Universidad de Salamanca Fernando Rodríguez de la Flor.



Cortejo Fúnebre del día de la Inauguración el 17 de diciembre de 2005. Museo Mausoleo. Morille.

Fue inaugurado el 17 de diciembre de 2005, día en que se realizaron numerosas actividades que comenzaron con un concierto en el Salón de Plenos del Ayuntamiento desde donde se partió al Museo Mausoleo para llevar a cabo los primeros entierros en el camposanto. Allí se dieron tierra a las cenizas del pintor, escritor, filósofo y pornógrafo francés Pierre Klossowski, que el propio Domingo Sánchez se encargó de solicitar personalmente al artista antes de su muerte.



Tumba de las cenizas de Pierre Klossowski. Museo Mausoleo. Morille. 2005.

Por otro lado, un Pontiac Grand Prix, coche que pertenecía a Utray, con el que recorrió en numerosas ocasiones, junto su amigo el artista Carlos Alcolea, las inmediaciones del Museo del Prado en Madrid hablando de las obras que se encuentran en su interior. El mismo día Utray llevó a cabo paralelamente otra intervención bajo el título *"Rito Poético"*, vestido de leñador colgó en un encino del cementerio una colección de corbatas de Mickey Mouse de las que todavía hoy se conservan algunos vestigios. La gente del pueblo continuó colgando corbatas de todo tipo en el mismo emplazamiento, algo que el artista pretendió provocar con su acción.

El patrimonio del Museo Mausoleo ha ido creciendo desde su comienzo hasta la actualidad conformando un conjunto heterogéneo de obras, objetos y personas que se ponen en relación bajo tierra en un espacio destinado a la conmemoración como se pretende en cualquier cementerio. Visitar este museo supone situarse en un terreno en mitad del campo salmantino, en el que se pueden leer inusuales epitafios en lápidas dedicadas a preservar la memoria de las múltiples y dispares inhumaciones allí realizadas, invitando al espectador a hacer un recorrido mental subterráneo imaginando los nichos que contienen cuerpos de variadas naturalezas.

A lo largo del 2008 se llevó a cabo el entierro del proyecto *"Ir y Venir"* de Isidoro Valcárcel Medina, Premio Nacional de Artes Plásticas.



Acción de Isidoro Valcárcel Medina. Museo Mausoleo. Morille. 2008.

Otros proyectos del mismo año fueron *"Para no mirar atrás"* de Avelino Sala, *"El legado"* de Francisco Javier Corrionero Sánchez, *"Que las musas existen"* de Germán Coppini, y *"Torso"* de Paul Naschy.

En el año 2009 Fernando Arrabal depositó su *"Homenaje a Spinoza"* el 14 de febrero, un mes después fue enterrada la maleta del pintor Alberto Greco, seguido del proyecto *"Ojos torpes"* de Adolfo Manzano consistente en una tela blanca de satén bordada por las hermanas pasionistas de Oviedo, donde se podía leer; *"Ojos torpes y extraviados de un lado para otro, es la demencia"*. El siguiente fue el proyecto *"De mayor quiero ser artista en paro"* de María Alba, seguido de *"Miedo"* de la artista brasileña Beth Moyses, un gran lienzo de 20x20 metros sobre bastidor donde estaba escrita la palabra miedo con letras rojas. *"La esfera del miedo y la ignorancia"* de Paco Caparrós, y *"Performance a varias velocidades"* donde la artista Esther Ferrer realizó por última vez esta acción que llevaba adaptando y transformando desde el 1987.

En el 2010 fueron numerosas las excavaciones que se llevaron a cabo en el Museo Mausoleo para seguir dando tierra a objetos como los *"Zapatos"* del escritor y crítico de arte Quico Rivas aportados por su hija, proyectos como Al ceramista (Jaime Bueno Rontomé) *"Cada día que amanece para mí es un regalo"*, *"Uno se encuentra situado, exactamente, debajo de su propia cabeza"* de Bernardí Roig, *"Muerte de Claude Monet de Ayacata, sin epitafio"*, *"9 criptas para 9 músicos"* donde se enterró el piano de Juan Hidalgo, PAN de José Luis Coomonte, *"ORGIA"* de Vitor Sá Machado, y el último sepelio del año que fue para la Documentación relativa a la polémica que acompañó la construcción de la Catedral de Pozuelo de Alarcón.

Ya en 2011, la última adquisición fue el proyecto colectivo de escultura *"Bidea"* coordinado por el profesor J. Marcos Hernando López de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea. Un grupo de estudiantes se desprendió de un trabajo colectivo además de un pequeño objeto aportado por cada uno de ellos. Con el objetivo de dibujar un espacio de encuentro entre el pasado y el futuro por medio de esta acción que borra el sentido de la pieza para ser mostrada y completada por el espectador, encontrando una nueva morfología y estado para la obra de arte donde no ya no importa por sí misma sino por el proceso que la ha conducido hasta ese contexto. La intención del grupo no era que la obra "desapareciese" sino que se conserve en una especie de limbo del que pueda ser rescatada mediante un ejercicio de memoria.

Profundizar en los conceptos del Museo Mausoleo se convierte en una difícil tarea porque se trata de un lugar de múltiples referencias y connotaciones. El objetivo de esta nueva instancia artística para “no bautizados” consiste en la conmemoración y el recuerdo, creando una latencia que evoca la inmortalidad y no permite deshacernos de los cuerpos, sino conservarlos como si estuvieran en metamorfosis pudiendo volver a resurgir.

Su catalogación como museo hace que nos planteemos cuestiones que aluden a este camposanto como depósito de obras o centro subterráneo de arte. ¿Cuál es la labor de un espacio de arte en el que las obras no se ven?, ¿Solo existe el ejercicio de memoria, la labor de archivo, la importancia más allá de la obra como unidad de contenido aislada?, ¿Cuántas piezas de la Historia del Arte las conocemos solo por su registro o su reproducción pudiendo estar metafóricamente enterradas para nosotros porque nunca las veremos?, ¿Qué es más importante, el contexto en el que tiene su génesis o la contemplación atemporal de la propia obra?.

Obviamente en Morille no se pueden ver las obras, podemos encontrar documentación sobre ellas y su proceso hasta llegar al camposanto, y por eso, ¿dejan de cumplir su función inicial? o ¿pasan a incorporar nuevas funciones?. La condición de ser reunidas en una misma tierra y en un mismo contexto hace de todo el conjunto del cementerio una acción artística constante que replantea y cuestiona el papel del arte en la sociedad y del museo como almacén y centro documental.

“El propósito básico del Cementerio de Arte de Morille es el soterramiento de piezas de reconocido valor artístico y / o vinculadas directamente al ámbito del arte de vanguardia, entendiendo que no es menos importante el proceso que lleva al soterramiento que el soterramiento mismo.”⁽⁴⁾

La acción de enterrar que se lleva a cabo con cada nueva incorporación del museo es otro de los elementos que caracterizan el proyecto del Cementerio del Arte y la necesidad de registrar ese proceso es una de las directrices que se plantearon los artistas con el objetivo de realizar en un futuro un centro de documentación del lugar y su contenido.

Cada obra, proyecto o idea inhumada responde a diferentes alusiones que comparten la acción del entierro, pero aunque la acción consista en el mismo ejercicio, las connotaciones simbólicas de ésta son muy diferentes.

(4) Reseña extraída de la Web del Ayuntamiento de Morille. Sección Cementerio de Arte. (URL://www.morille.es/opciones.asp?id=40&cat=Cementerio%20de%20arte&tit=Presentaci%F3n)

Enterrar es un gesto de protección, de amor.

Se entierra algo precioso, un tesoro que se resguarda para desenterrarlo más tarde.

Se entierra a los muertos para darles sepultura y garantizarles la vida eterna.

Y sin embargo, es también alejar algo de sí, esconder, olvidar...

Puede ser también una tortura, un castigo: enterrar vivo.

Lo que se entierra puede seguir viviendo soterradamente, resurgir.

A menudo lo que se entierra se transforma.

Se entierran los malos recuerdos pero siguen activos en el inconsciente.

También se entierra el grano para que germine.

*Es un gesto en el que la vida y la muerte,
la destrucción y la construcción se funden.⁽⁵⁾*

En este sentido la acción de enterrar está ligada a la simbología de “acabar con la vida” o “dar otra vida”, en este caso a objetos, obras e ideas. Los entierros llevados a cabo en Morille no todos responden a la misma referencia metafórica, aunque la acción consista en el mismo ejercicio, no alude a lo mismo “sepultar” que “sembrar”.

De este modo, podemos encontrar grandes diferencias entre el entierro del Pontiac Grand Prix de Utray que representa un objeto lleno de recuerdos para su dueño y su entorno, convirtiéndose por su historia en un elemento a conservar, a preservar proporcionándole una muerte basada en el homenaje y el reconocimiento garantizándole mediante el entierro la vida eterna y, por otro lado, el proyecto de la brasileña Beth Moyses donde la palabra “miedo” queda enterrada por medio de un gesto simbólico y casi ritual basado en el rechazo, queriendo alejar, poniendo tierra de por medio, un estado, una perturbación angustiosa que anula al ser humano.

Esther Ferrer por su parte, convirtió mediante el entierro una performance que llevaba años haciendo y que había evolucionado junto a su pensamiento, en una transformación. Aunque matar la performance significa no volverla a realizar y supone terminar un proceso, consiste en un acto de siembra porque el cierre de una etapa hace que se abra una nueva.

Desde los primeros entierros llevados a cabo en el 2005 hasta la actualidad han sido numerosas las inhumaciones que han ido aumentando el patrimonio de este museo donde las obras no se ven, solo se imaginan.

El Cementerio del Arte de Morille se ha convertido en un antimuseo donde las obras no son exhibidas por encontrarse físicamente bajo tierra contradiciendo de ese modo el objetivo principal de cualquier museo.

(5) DIERCKX, Isabelle. Película: “En busca de la Edad de Oro”. Producida por Ana Sánchez-Gijón y Cyril Bibas. Islas Canarias, 2005.

Por otro lado, mantiene cierta semejanza con la realidad de los mismos porque en la mayoría de los grandes museos, como el del Prado, por nombrar un ejemplo, los almacenes de la pinacoteca albergan en la oscuridad numerosas obras que no salen a la luz y que ni siquiera tienen una lápida en su exterior para saber que allí debajo se ocultan, formando parte de un legado invisible cuyo valor reside en la acumulación y no resultando posible la divulgación y el disfrute estético de la totalidad.

El Museo Mausoleo constituye un proyecto artístico muy interesante donde se cuestiona y se pone en tensión la función del arte y el papel del artista a través de la relación de los conceptos de cementerio y museo que hemos intentado identificar y examinar.

La confrontación de estos elementos plantea preguntas como: ¿Es el museo contemporáneo el cementerio oficial del arte donde las obras son absorbidas por un sistema que iguala y homogeneiza los discursos?. ¿Es el cementerio del arte el museo utópico donde las obras encuentran su espacio de libertad en el que no son exhibidas sino reelaboradas por el espectador cada vez que las piensa y las imagina?.

Por otro lado, la acción de situar la obra bajo tierra nos lleva a entender diferentes connotaciones simbólicas que nos conducen a múltiples lecturas del proceso de cada obra allí depositada, haciéndonos comprender que lo subterráneo como concepto alude a un universo de ideas dispares y contradictorias que podremos analizar más adelante.



Acción de Esther Ferrer. Museo Mausoleo. Morille. 2009.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.

Exploraciones subterráneas
...desde la acción

Acción:

(Del lat. actĭo, -ōnis). Según la etimología la palabra acción proviene del latín actĭo, -ōnis que hace alusión a acto, realización, actividad. (1)

Según la Real Academia de la Lengua algunas de sus acepciones son:

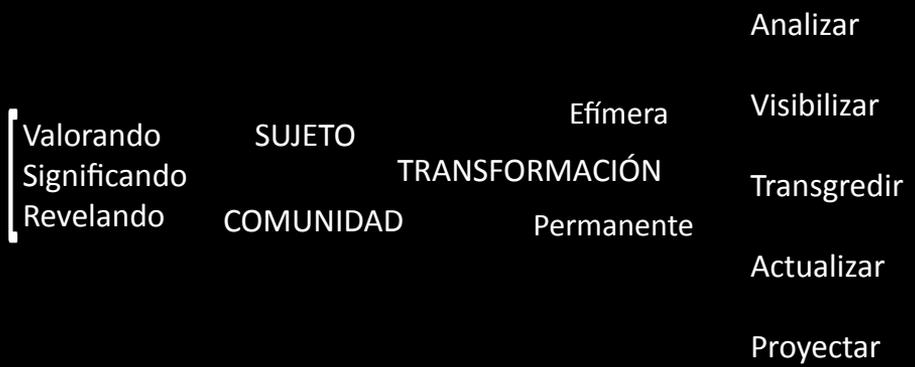
- 1. f. Ejercicio de la posibilidad de hacer.*
- 2. f. Resultado de hacer.*
- 3. f. Efecto que causa un agente sobre algo. La acción de la erosión sobre las piedras.*
- 4. f. En el orador, el cantante y el actor, conjunto de actitudes, movimientos y gestos que acompañan la elocución o el canto.*
- 5. f. En las obras narrativas, dramáticas y cinematográficas, sucesión de acontecimientos y peripecias que constituyen su argumento.*
- 6. f. combate (ll acción bélica o pelea).*
- 7. f. Der. En sentido procesal, derecho a acudir a un juez o tribunal recabando de él la tutela de un derecho o de un interés.*
- 8. f. Der. Facultad derivada de un derecho subjetivo para hacer valer en juicio el contenido de aquel. Acción reivindicatoria, de nulidad.*
- 11. f. Fís. Magnitud que se define como producto de la energía absorbida durante un proceso por su duración.*

La acción conlleva transformación y se materializa en una intervención efímera o permanente sobre un contexto determinado. Implica la actividad directa y concreta del sujeto o de una comunidad sobre un lugar preciso.

Desde mi trabajo he pretendido que estas actuaciones aporten una valoración y una significación de cuestiones que se encuentran latentes en los diferentes espacios en los que he intervenido. Para revelar y poner de manifiesto las posibilidades oníricas de los lugares desde la práctica artística con el objetivo de generar lecturas abiertas y polisémicas.

(1) GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Fondo de cultura económica. México, 2001. Pág. 24.

Desde la acción



“(...)El pensador de los agujeros es una criatura imaginaria que vive en un estado de simbiosis permanente con los agujeros y que se rinde al peso de su abstracción. Siempre expuesta a una tensión nerviosa persistente, debido a la imposibilidad de imaginar el vacío como una entidad autónoma y concreta y siempre separada de la materia que le rodea. (...)”⁽¹⁾

Diego Perrone.

1. PERRONE, DIEGO. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes - Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. (Editor). Catálogo: “*Estratos 2008*”. P.A.C (Proyecto de Arte Contemporáneo) Murcia, 2008. Pág. 186.

Desde la acción

Serie Agujeros

Recorrer y pensar desde la memoria sobre lo subterráneo me impulsó a pasar a la acción. Para ello me introduje en agujeros producidos por la modelación humana del paisaje llevando a cabo modificaciones efímeras, encajando mi cuerpo en el lugar y registrándolo en fotografías.

Me di cuenta de que lo importante no eran las intervenciones en sí mismas sino las instantáneas que tomaba. Estas imágenes contenían metáforas que condensaban lecturas simbólicas del territorio. Las acciones por sí mismas no suponían ningún cambio sustancial en los espacios, eran y son las imágenes las encargadas de provocar la reflexión y las diferentes interpretaciones.

Las primeras acciones que registré las realicé en Beijing donde la ciudad crece cada día y es muy común encontrarse hoyos que auguran cambios en el paisaje urbano. Estos espacios nacen de un día para otro y desaparecen con la misma prontitud, parecen absorber todo lo que se encuentra a su paso dando lugar a grandes alteraciones a través de las nuevas construcciones.

La siguiente fue en mi propio barrio que estuvo diez meses en obras para quedarse casi tal cual como estaba. Observé las aberturas en el suelo durante largo tiempo hasta que decidí formar parte de ellas, enclavándome en el suelo abierto.

La última fotografía pertenece a un proyecto todavía en desarrollo que pretende estudiar mediante la confrontación y la comparación dos minas que han ido engullendo poco a poco el entorno donde se encuentran, por un lado, la explotación de Gallarta y por otro, la cantera de Sasiola de Deba.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





Exploración desde la Acción. "Serie Agujeros I".
Fotografía en B/N. 100x70cm. Beijing, 2009.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.

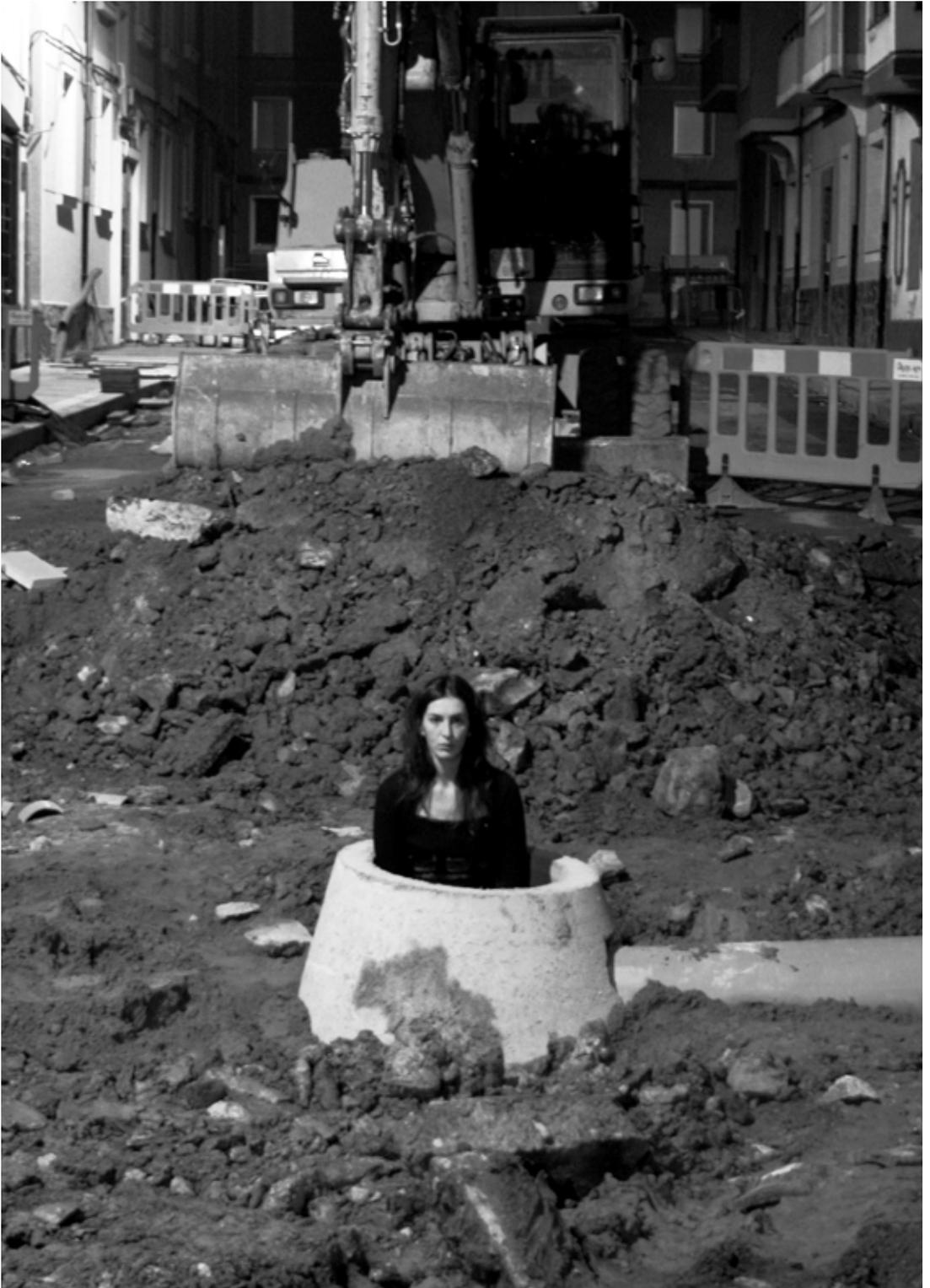




Exploración desde la Acción. *"Serie Agujeros II"*.
Fotografía en B/N. 100x70cm. Beijing, 2009.

3. El mundo de abajo. **Lo subterráneo y la práctica artística.**

Exploración desde la Acción. *“Serie Agujeros III”*.
Fotografía en B/N. 50x20cm. Sestao, 2011.



3. El mundo de abajo. **Lo subterráneo y la práctica artística.**

Exploración desde la Acción. *“Serie Agujeros IV”*.
Fotografía en B/N. 70x50cm. Gallarta, 2011.



“(...)Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento (...). Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo.”⁽¹⁾

Gaston Bachelard.

(1) Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económico. México, 1957. Pág. 250.

Desde la acción

Serie Montículos

Las acciones anteriores y las que presento a continuación ponen en tensión dos parejas de opuestos básicos en términos espaciales; dentro-fuera y abajo-arriba. A pesar de su aparente simpleza, hacen alusión a imágenes poéticas totalmente diferenciadas.

En contraposición a las instantáneas anteriores, en las que el cuerpo desciende y se encuentra encajado en los huecos del paisaje, rodeado de materia que evidencia el vacío, en las siguientes fotografías la acción consistía en ascender, subir el cúmulo de tierra y piedras. Situarse sobre la materia en vez de introducirse en ella, subir en vez de bajar, estar afuera en vez de adentro.

Allí, se encuentra el vacío por contraposición, por ausencia no por su presencia. Las montañas de piedras ocultan todo lo que se pueda encontrar debajo, incluso es costoso pensar e imaginar que exista *“un debajo”*.

La primera de las acciones fue realizada en el Campus de Bizkaia de la U.P.V.-EHU donde se encontraban haciendo obras de remodelación. Ascender vestida como casera la montaña del terreno amontonado para realizar las cimentaciones, pone de manifiesto la capacidad de transformación del paisaje del ser humano. En este caso, además, se trata de un homenaje a la mujer vasca por su condición de trabajadora infatigable.

La segunda está localizada en Gallarta y forma parte del proyecto que mencionaba en la serie *“Agujeros”*. El pueblo de Gallarta fue tragado por la mina que daba trabajo a sus habitantes, teniendo que ser desplazado. Situarse sobre el material que absorbió la antigua localidad consistía en recordar este hecho.

3. El mundo de abajo. **Lo subterráneo y la práctica artística.**

Exploración desde la Acción. *“Serie Montículos I”*.
Fotografía en color. 100x70cm. Leioa, 2010.



3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.



Exploración desde la Acción. *"Serie Montículos II"*.
Fotografía en B/N. (3) 24x18cm (1) 50x40cm. Gallarta, 2011.



“Cuando la mano no tiene fuerza, tiene paciencia. (...) La voluntad de limpiar requiere un adversario a su medida. Y, para una imaginación material bien dinamizada una sustancia bien ensuciada le da mayor asidero a la acción modificadora que una sustancia simplemente deslustrada. La suciedad es un mordente que retiene el agente purificador. (...) Parecería pues que la imaginación de la lucha por la limpieza necesite una provocación. (...)”⁽¹⁾

Gaston Bachelard.

1. BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensueñas del reposo*. Fondo de Cultura Económico. México, 2006. Pág. 51.

Desde la acción

Vaciando-se. Acción del Colectivo LimpiArte. Red EspacioGuía.

Vaciando-se es una acción colectiva de limpieza consciente llevada a cabo en el suelo de la antigua Sala de Acogida del abandonado Hospital de San Martín realizada por la célula Limpiarte de la Asociación Red EspacioGuía, de la cual formo parte. El HSM, hoy en día, se encuentra en un proceso de reconversión como centro cultural, la acción del colectivo sirvió como acto inaugural, frontera entre la actividad anterior y la que, actualmente, acoge el edificio.

La limpieza del suelo cerámico que llevaba dormido durante décadas produjo en mí la sensación de ascender al techo de lo subterráneo, el suelo, y supuso para todas una experiencia en la que entramos en contacto con la materia de la sustancia, en este caso la cerámica, para devolverla a un estado anterior.

Mediante esta intervención en la que la modificación del espacio estaba marcada estrechamente por conceptos relacionados con la arquitectura subterránea como son: restar, vaciar, sustraer... realizamos una cartografía de aquel suelo en la que, a través de un proceso casi ritual de limpieza, pasamos a protagonizar un danza en el lugar que nos llevó desde la implicación energética de todo el cuerpo en una primera pasada, al trabajo delicado con la mano cuando acariciamos cada una de las baldosas.

El objetivo de esta intervención consistió en provocar una reflexión crítica en torno al futuro uso del lugar así como una revisión de su historia pasada, trabajando ideas relacionadas con la práctica local, la sobre-abundancia, la transdisciplinariedad y el trabajo colaborativo.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.





Vaciando-se

se describe como una intervención en un espacio...

retornar a un espacio

reconocer un lugar

recontextualizar sus historias

restablecer la esencia de la cerámica

retomar la relación con la sustancia del azulejo

re-significar a través de un acto de amor resucitando la materia.



Antigua Sala de Acogida. HSM.
9.30 hrs. de la mañana del 6 de febrero de 2010.



Nueva Sala de Acogida de las Artes. HSM.
17.30 hrs. de la tarde del 6 de febrero de 2010.

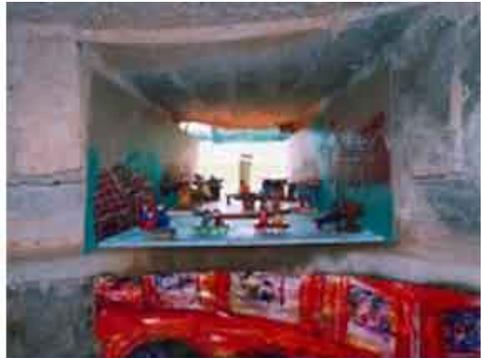
Todo es Museo...

“He comisariado esta exposición como invitación abierta a cuestionar el actual sistema museístico, para desdibujar las líneas aparentes entre los roles y disciplinas establecidos, y para ampliar nuestra aceptación y apertura hacia lo que antes eran lugares inconcebibles para la creación y apreciación del arte”⁽¹⁾

Cai Guo-Qiang.

(1) GUO-QIANG, Cai. Texto en la sección “Todo es museo” de su exposición retrospectiva en el Guggenheim de Bilbao, 2009. Extraído del artículo de ARIZA RODRÍGUEZ, José Antonio, para el Taller de Análisis y Prácticas de Socialización Artística de la Universidad de Málaga. 2009-2010. En es.scribd.com [online]. 2009. <http://es.scribd.com/doc/26597620/Cai-Guo-Qiang-jose-antonio-ariza>

A la derecha imágenes de las exposiciones llevadas a cabo por los escolares en el BMOCA. Bunker Museum of Contemporary Art en la isla de Kinmen.



...Todos somos artistas.

Resignificar un espacio subterráneo desde la acción.

“Todo es Museo nº 3”: BMoCA. Bunker Museum of Contemporary Art

Cai Guo Qiang es un artista de origen chino, comisario y creador de proyectos sociales de reconocido nivel internacional que ha participado de manera activa en exposiciones y bienales a lo largo del mundo desde hace más de veinte años.

Según Thomas Krens, comisario de la exposición “*Quiero creer*” que se llevó a cabo en el Museo Guggenheim Bilbao en 2009:

“Cai Guo-Qiang ha socavado los parámetros de la creación artística aceptados en nuestro tiempo. Oscila con libertad entre la mitología antigua, la historia militar, la cosmología taoísta, las tácticas revolucionarias maoístas, la filosofía budista, la tecnología pirotécnica, la medicina china y los conflictos globales contemporáneos”(1).

A la primera etapa del artista (1985-1988) corresponden obras bidimensionales en las que desarrolló su interés por ciertas temáticas vinculadas al folclore chino, las imágenes populares y los materiales tradicionales. Así lo demuestra mediante el uso de la pólvora, importante descubrimiento chino, que Cai utiliza a lo largo de toda su obra.

Siempre tuvo interés en mostrar y conectar su trabajo con lo que él denomina “mundo oculto” haciendo de su práctica un estudio metafísico vinculado a los estados primordiales del caos y la naturaleza de la materia amorfa. Esa idea la representa en los dibujos con pólvora que para el artista suponen su modo de aplicar las fuerzas energéticas naturales para crear obras que le conecten tanto a él como al espectador con un estado primordial de caos, contenido en el momento de cada explosión. Los primeros trabajos con pólvora duraban en torno a 10 o 15 segundos y a lo largo de la carrera artística de Cai han ido evolucionando y convirtiéndose en sofisticados proyectos para los que cuenta con pirotécnicos profesionales como en uno de sus últimos trabajos, el encargo del gobierno chino para los actos de inauguración y clausura de los Juegos Olímpicos de Beijing en 2008.

En la década de los 90 comenzó con sus proyectos sociales vinculados a diversas comunidades en los que trabaja fuera de contextos artísticos

(1) KRENS, Thomas. (Comisario de la exposición de Cai Guo Qiang en el Guggenheim de Bilbao). Extraído del artículo MALAINA, Guillermo. Artículo: “*Un artista en el que creer*”. En Público [online]. 2009. <http://m.publico.es/210215>

reconocidos junto a otros artistas, integrando a personas ajenas al mundo del arte con el objetivo de crear espacios para la reflexión y el debate, poniendo en práctica su creencia sobre el potencial que existe en las comunidades de personas para poder llevar a cabo procesos de concienciación y transformación social.

“Todo es museo” es una iniciativa que surgió en el año 2000 con la inauguración de una serie de Museos de Arte Contemporáneo denominados MoCAs, como centros de ubicación específica en los que se apropia de estructuras no museísticas para el desarrollo de actividades educativas, colaborativas y de exhibición artística. Los Museos de Cai se sitúan en lugares abandonados de los cuales nos interesa especialmente rescatar los realizados en bunkers. Estos espacios bajo tierra destinados a funciones bélicas y de protección quedan especialmente registrados en la memoria colectiva asociados a vivencias unidas al miedo y la incertidumbre, la destrucción y el dolor. A través del arte, se pueden convertir en motores que posibilitan la reconciliación y la sanación de heridas tanto individuales como colectivas, apoyando la idea de que la práctica artística puede servir como catalizador en el desarrollo social. Apuntando hacia experiencias colectivas constructivas que ayudan a reafirmar cuestiones identitarias e históricas, es decir, a valorar el pasado pero con la aspiración de proyectar hacia el futuro desde la acción en el presente.

La función de Cai en los MoCAs es la de director, comisario, coordinador y gestor de proyectos, a través de la serie *“Todo es Museo”* reivindica el papel del artista como agente social demostrando su compromiso por una democratización de las infraestructuras artísticas y cuestionando la labor museística.

En la actualidad hay tres museos permanentes que están en funcionamiento como parte de esta serie y otro en proceso de próxima apertura en China:

· *“Todo es Museo nº 1”*: DMoCA (Dragon Museum of Contemporary Art, 2000) realizado en un horno abandonado trasladado desde la provincia china de Fujin a la montaña de Tsunan en Japón.

· *“Todo es Museo nº 2”*: UMoCA (Under Museum of Contemporary Art, 2001) realizado bajo el Puente de San Francisco, en la Toscana, Italia.

· *“Todo es Museo nº 3”*: BMoCa (Bunker Museum of Contemporary Art, 2004) realizado en la red de bunkers abandonados, localizados en la isla de Kinmen en Taiwan.

· *“Todo es Museo nº 4”*: QMoCA (Quanzhou Museum of Contemporary Art), para la ciudad de Quanzhou, China.

“Todo es Museo” es una propuesta que extiende a grupos de personas para llevar a cabo proyectos artísticos fuera de los marcos establecidos convencionalmente, trasladando la intervención artística a lugares en desuso o abandonados. Esta invitación es vivida por los participantes como un reto porque no solo se enfrentan al acto de creación artística, sino que además deben asumir las limitaciones de los recursos de la ubicación que acotan y condicionan a priori las posibilidades de intervención, además de tener que enfrentarse a la carga simbólica que deviene de la historia implícita en cada lugar.

El motivo de la elección de los espacios responde directamente al título de la propuesta, siendo la pregunta siguiente el por qué la invitación a personas no vinculadas con el arte con su consecuente respuesta: *“Todos somos artistas”*. Al igual que para Joseph Beuys *“Cada hombre, un artista”* a Cai Gou Quiang no le interesa el emplazamiento ni la persona como sujeto aislado, lo que verdaderamente tiene relevancia es la labor de la comunidad en un proyecto conjunto generando conciencia de colectividad y sembrando el germen que hace posible la transformación social a través del trabajo conjunto. El arte se convierte en un instrumento a disposición del ser desde el que poder iniciar una revolución, un catalizador potente para provocar pensamiento, reflexión y lo más importante: acción. Con los proyectos sociales Cai da un paso adelante no limitándose a interactuar con el espectador través de su obra, sino integrando al otro para que sea un ser consciente, capaz de observar y cuestionar su propio entorno, aplicando metodologías derivadas del proceso de participación en un proyecto artístico contemporáneo.

El Bunker Museum of Contemporary Art de la isla de Kinmen es el que trataremos en este capítulo con mayor profundidad, por ser su emplazamiento un lugar bajo tierra, en este caso una red de bunkers. Este proyecto surgió con el objetivo de resignificar el territorio debido al pasado militar del archipiélago y la historia de tensiones políticas entre Taiwan y la China continental entre los años del 1949 al 1990, periodo de la guerra fría. Miles de personas, entre soldados y civiles, perdieron la vida durante los ataques de las fuerzas comunistas chinas. Debido a su pasado como reserva militar Cai busca a través de la práctica artística dotar al lugar de nuevos significados, haciendo que la comunidad reconsidere los espacios abandonados como posibles emplazamientos para actividades alejadas de la funcionalidad y el contenido que los originaron.



Bunkers en la isla de Kinmen.

El bunker es un lugar para el refugio pero también una localización privilegiada desde donde realizar ataques. Son numerosos los restos de estas construcciones a lo largo de todo el mundo y la mayoría caen en desuso convirtiéndose en ruinas o en patrimonio pasando a formar parte de la memoria histórica. Cuando los viejos caminan por sus inmediaciones les remiten a duras experiencias, mientras que a los más jóvenes les suelen parecer lugares excelentes para llevar a cabo actividades diversas o, simplemente, reunirse. Mediante la intervención artística se pueden poner en relación a las generaciones del pasado con las posibilidades que proyectan las del presente, generándose interesantes sinergias.



Imagen de la obra de Anselm Reyle en Museo de Boro, en el Bunker Reinhardstrasse de Berlín.

Existen más proyectos en los que los bunkers han sido reconvertidos, volviéndoles a otorgar una funcionalidad lejos del motivo que originó su construcción. Por ejemplo podemos encontrar el bunker Reinhardstrasse de la Segunda Guerra Mundial, transformado en museo privado en Berlín por Hoy Boro, un coleccionista de arte polaco que hizo su fortuna gracias a una agencia de publicidad en Alemania.

La transformación del uso de un espacio puede ser, por lo tanto, una cuestión bastante común hoy en día cuando existen numerosas construcciones de origen militar o industrial que pierden su utilidad inicial quedando a merced de la descomposición y la ruina. La cuestión esencial es cómo se lleva a cabo esa transformación y con qué objetivos, siendo la combinación perfecta la que pasa por articular el cuidado y la preservación de la memoria otorgando nuevas funcionalidades al espacio. Es decir, mantener la identidad para generar a partir de ella un corpus social capaz de involucrarse en su historia sin anquilosarse en ella.

En el caso del Bunker Museum of Contemporary Art, que Cai llevaba estudiando desde el 1991 cuando todavía estaban en funcionamiento, el objetivo era reutilizar varios bunkers abandonados siempre con un trasfondo de implicación y de concienciación social. La primera idea que barajó era la reconversión de varios de ellos a ambos lados del estrecho, es decir, chinos y taiwaneses, en “*Hoteles del Amor*” con la intención de hacer un gesto antibélico que propiciara una reconciliación entre las partes implicadas. Diez años más tarde, pensó en realizar en la isla el tercer proyecto de “*Todo es Museo*” con el consentimiento de las autoridades que deseosas de revitalizar el turismo en la zona aceptaron la propuesta en el 2002.



Intervención de Cihu, Wang Jianwei “*Blanco blando*” en el búnker Guningtou Cihu.

3. El mundo de abajo. Lo subterráneo y la práctica artística.

Cai Guo Quiang propuso a dieciocho artistas chinos y taiwaneses de diferentes disciplinas, la participación en la red de bunkers para la creación de obras de localización concreta.



Intervención del artista Yin Ling: *"Haciendo el amor por la paz mundial"*. Búnker Nº.3 de la fortificación de Nanshan.



Intervención del artista Tan Dun: *"Música visual"* en el búnker Nº.3. Tashan

También extendió su propuesta a los habitantes de la isla para que participaran haciendo de guías de las diferentes salas, propiciando que realizaran una reinterpretación de la historia local y un acercamiento al mundo del arte contemporáneo. Esta iniciativa permitió cambiar la mirada al bunker como un agujero bélico unido a la idea de destrucción a la de un nido para la creación y desarrollo.

A lo largo de seis meses se llevaron a cabo dieciocho exposiciones individuales que fueron recorridas por numerosos visitantes y por los escolares de la zona, que realizaron talleres y otras actividades de carácter cultural en este nuevo espacio destinado a programas artísticos experimentales y comunitarios.

Otras de las exposiciones fueron materializadas por los propios estudiantes de la zona basando su trabajo en la historia de la isla, completando una labor didáctica desde la implicación y el entendimiento de su pasado, reconviertiendo las estructuras de guerra en lugares para la memoria y la cultura. Durante este proceso realizaron debates sobre la paz y la guerra, la construcción y la destrucción y sirvió para que compartieran experiencias creativas junto a artistas chinos y taiwaneses contemporáneos.

A diferencia del proyecto de Hoy Boro en Berlín, donde la vieja construcción bélica se reforma para ponerla al servicio del interés personal, creando un modelo de galería que lo que aporta a la comunidad es el recorrido a través de obras de cierto prestigio comercial, el proyecto de Cai dinamiza la sociedad y la hace partícipe de una experiencia no solo artística sino de colaboración en la que se establecen vínculos con la identidad del pueblo.

Convertir el bunker en museo va más allá de la experiencia de la exhibición para posibilitar una relectura del territorio y una visualización del trabajo conjunto que puede operar como fuerza renovadora que consiga resignificar tanto estructuras como la propia historia.

El plan de futuro que existe para las miles de instalaciones militares consiste en mantener un tercio de ellas como patrimonio histórico, otro tercio destinarlo a salas de exposiciones temporales, salas de conciertos y otros eventos culturales y el resto como espacio de exhibición de una colección permanente de artistas de todo el mundo.

A partir de ahí, establecemos un cuestionamiento crítico sobre el proyecto, ya que la actividad inicial, el impulso previo donde la comunidad ha tenido un papel protagonista desaparece para dejar *hacer* a las instituciones. Los bunkers acaban pasando de ser comedores militares a restaurantes para turistas, de salas para el adiestramiento militar a salas para escolares, etc. De este modo, la iniciativa de una comunidad que colabora, plantea y decide queda anulada por la maquinaria institucional.

Desde este punto de vista nos planteamos las siguientes preguntas:

- ¿Cómo podrían conjugarse las actuaciones institucionales con la práctica comunitaria?
- ¿Qué consecuencias reportaría ceder parte de la propiedad a diferentes colectivos de la isla para que lleven a cabo actividades culturales propuestas por ellos mismos, pudiendo disponer de un espacio donde reunirse y celebrar eventos?...

Desde la perspectiva pedagógica y didáctica del arte, otras alternativas que podrían considerarse serían...

- Realizar residencias artísticas donde cada cierto tiempo se instalen artistas de distintas nacionalidades que puedan aportar diferentes cosmovisiones a la comunidad.
- Hacer un albergue de verano para niños chinos y taiwanes donde compartan espacios y experiencias que sus antepasados nunca pudieron intercambiar debido a los enfrentamientos bélicos.
- La creación de un aula experimental donde los estudiantes puedan seguir en contacto con el arte contemporáneo a través de talleres...

Existen numerosas propuestas más allá de la conservación de algunos bunkers como muestra del pasado y la creación de un museo con obra permanente; existe la posibilidad de generar una infraestructura donde el pueblo se organice y decida, donde sea creador de su propia acción.

Con esta reflexión no se pretende negar las consecuencias positivas que pudo aportar el proyecto de Cai Guo Quiang, muy por el contrario se intenta visualizar la idea de *“Todo es Museo”* y *“Todos somos Artistas”* desde una perspectiva más amplia que no agote sus posibilidades sino que se renueve de forma constante. El proyecto de Cai podría haber sido el paso inicial desde el que motivar a la comunidad para llevar a cabo sus propias acciones.

Concentrándonos por último en la reflexión en torno a la naturaleza subterránea del emplazamiento, el hecho de tratarse de lugares bajo tierra:

- ¿Añade o resta connotaciones a los proyectos que allí se pueden realizar?.
- ¿La reflexión realizada por los habitantes gracias a la participación en el proyecto se puede comparar a una labor *arqueológica* que desentierra los restos del pasado del subsuelo, extrayendo y construyendo interpretaciones identitarias y grupales que dan forma no solo a su historia anterior sino que también a su futuro inmediato?.
- ¿Los agujeros desde donde se practicaba la defensa y el ataque contra los enemigos puedan servir ahora de madrigueras para el reencuentro, aportando una construcción cultural simbólica en torno a estos espacios bajo tierra?.

Consideramos que habitar de nuevo estos lugares en otro tiempo, con otra funcionalidad y desde otras perspectivas, aporta nuevas construcciones sociales que se suman a las existentes. Mediante una labor de transformación se amplían las connotaciones simbólicas asociadas a estos espacios que tenían una carga histórica marcada por la violencia.

Lo subterráneo desde la mirada del Otro

Esta parte del tercer capítulo está basado en una experiencia docente en la que planteé al alumnado de la asignatura de primer curso “*Imagen Tecnológica*” en la Facultad de Bellas Artes de la U.P.V.-EHU, un trabajo práctico sobre lo subterráneo desde la más amplia perspectiva. Para su reflexión les mostré mi proceso llevado a cabo hasta el momento, algunos trabajos de artistas como Diego Perrone, Eduardo Chillida, Ana Mendieta, Laurent Tixador & Abraham Pointcheval, Vito Acconci y referencias audiovisuales como “*En busca de la Edad de Oro*” de Isabelle Dierckx.

El objetivo del ejercicio era expresar a través de la fotografía, la sugerencia que les evocaba lo subterráneo. La imagen debía condensar el pensamiento al que les remitía esta idea que no debía quedarse en la literalidad del término. Dentro de las respuestas de la clase hubo resultados muy interesantes. Revisando los trabajos, y ordenándolos, confirmé la existencia de ciertas constantes que ayudan a concebir lo subterráneo como elemento evocador que suele llevarnos a pensamientos comunes basados en nuestra experiencia particular y cultural apuntando hacia una serie de imágenes específicas.

Una vez seleccionados los trabajos, y atendiendo a sus sugerencias, los estructuré en los siguientes apartados:

Lo subterráneo como paisaje: en el que el alumnado mediante el recorrido encontraba referencias sobre el mundo y la arquitectura estratificada.

El cuerpo subterráneo: donde las propuestas estaban dirigidas a la sugerencia de los mecanismos interiores que posibilitan el funcionamiento del organismo por medio de la incorporación y eliminación de elementos sólidos, líquidos y gaseosos.

Lo subterráneo como invisible e inconsciente, en el que se recogían aspectos más sutiles sobre lo que no podemos ver, como los miedos del inconsciente relacionados con los lugares oscuros como el sótano, el hueco de debajo de la cama...



Trabajo de la alumna Mar Domínguez. Lo subterráneo como invisible e inconsciente.

Lo subterráneo como paisaje. Nerea Bilbao.

Nerea estableció como punto de partida un recorrido por un espacio íntimo, su casa. Ésta cuenta con una huerta en el tejado, a nivel de una tercera planta. Bajo el sembrado se encuentra la ebanistería de su abuelo y un antiguo restaurante cerrado al público. Su idea era captar mediante la fotografía un paisaje urbano en el que la huerta ha subido al techo. La imagen también representa una labor arqueológica en la historia de su familia. Su abuelo jubilado, ahora siembra en el techo de lo que fue su lugar de trabajo en la ciudad, la carpintería.

Las instantáneas de Nerea, nos muestran estos dos lugares a modo de estratos, en los que leemos información simultánea del arriba y del abajo.

El cuerpo subterráneo. María Azcona.

María exploró realidades que le acercaran a lo subterráneo; túneles, alcantarillas, agujeros... Su labor de búsqueda se concretó cuando al revelar el carrete observó una de sus fotografías y le hizo pensar en el cuadro de Gustave Courbet titulado "*El origen del mundo*".

La confrontación formal de ambas imágenes proporcionaba un juego visual que sugieren una similitud formal.

María, a través de la unión de estas imágenes, consiguió hacer una relación entre lo subterráneo como literalidad y lo subterráneo como metáfora.

Aludiendo a la vulva como conducto que comunica el interior con el exterior. Proponiendo un cuerpo como espacio donde, bajo la piel, también se extiende lo que a simple vista no se puede ver.

Lo subterráneo como invisible e inconsciente. Sara Maroto.

Sara fotografió un lugar que está relacionado con uno de los temores y fantasías infantiles mas comunes. A través de su imagen, evoca el miedo que casi todos hemos vivido pensando en lo que de noche se esconde bajo nuestro lecho. La cama es una lugar fortificado, las sábanas y mantas se vuelven impenetrables, nos hacen ser invisibles y nos resguardan de todos los seres malignos que habitan la noche. Pero hay un lugar franqueable, y sin duda, éste se encuentra bajo la cama. Salir de la cama en mitad de la noche, conlleva un gran riesgo que comienza al pisar el suelo.

De día, este espacio cambia su condición. Podemos escondernos y pasar horas desapercibidos, escuchando y viendo, inventando paisajes y juegos. Con luz, es un lugar excelente para el refugio, mientras que la cama, las mantas y las sábanas, dejan de tener la capacidad de volver invisible al que se oculta debajo.



Detalle del trabajo de la alumna Nerea Bilbao.



Detalle del trabajo de la alumna María Azcona.



Detalle del trabajo de la alumna Sara Maroto.

4. El mundo de abajo. **La connotación simbólica de lo subterráneo.**

4. La connotación simbólica de lo subterráneo

Ejemplos
Reflexiones

4. El mundo de abajo. La connotación simbólica de lo subterráneo.

Tras definir en la primera y segunda parte la idea de espacio subterráneo con la que trabajamos, hemos planteado en la tercera siguiendo la tesis de Lewis-William, las claves por las que el ser humano comienza la actividad simbólica:

- Una conciencia superior y una memoria mejorada que le permite tener consciencia de la trascendencia de sus actos.

- La capacidad de comunicarse por medio del lenguaje, sistema de signos.

- Valorar las vivencias de todos los estados de la conciencia como experiencias de conocimiento, que posibilitaron la formulación de una cosmogonía aceptada y desarrollada en grupo.

Por otro lado, hemos repasado la práctica personal y de otros artistas que han trabajado con el concepto de subterráneo, a través de los ejes establecidos como exploración desde el *recorrido*, la *memoria* y la *acción*.

En la última fase pasamos a exponer los valores simbólicos que consideramos están asociados culturalmente a lo subterráneo de un modo universal. Reafirmando este argumento mediante el recorrido a través de distintas cosmogonías que presentan constantes relacionadas con el planteamiento de un mundo estratificado, y apoyándonos en la teoría de Carl G. Jung que habla sobre la existencia de un inconsciente colectivo que nos predispone a ciertas similitudes ante la experiencia y creación imaginativa.

Por otro lado, revisaremos la alusión subterránea en la obra de diferentes artistas, haciendo una lectura desde los valores que se desarrollan a lo largo de esta tesis. Para pasar a las conclusiones donde haremos una revisión de la labor efectuada.

Símbolo:

*(Del lat. *ymbŏlum*, y este del gr. *σύμβολον*). Según la etimología la palabra símbolo proviene del latín *ymbŏlum* que significa señal, marca y del griego *σύμβολον* que significa objeto que sirve para la identificación. Algo que representa otra cosa por semejanza o convención. (1)*

Según la Real Academia de la Lengua algunas de sus acepciones son:

- 1. m. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.*
- 2. m. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el surrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.*

Podemos considerar que lo simbólico está establecido en el pensamiento humano a partir del inconsciente colectivo, la construcción cultural y la experiencia particular. Cualquier elemento de la realidad puede producir una evocación simbólica, siendo algunas universales y otras de carácter individual, basadas en la vivencia específica de cada ser humano.

El contexto y la disposición del observador determinan la capacidad para establecer más o menos relaciones simbólicas. A pesar de las diferencias establecidas por las distintas circunstancias y situaciones, autores como Carl G. Jung afirman que los seres humanos contamos con ciertos mecanismos que aseguran la similitud de la experiencia y la creación imaginativa. (2)

(1) SEGURA MUNGIA, Santiago. *Nuevo diccionario etimológico. Latín-Español*. Universidad de Deusto, 2001.

(2) JUNG, Carl G. *Los arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1970. Págs. 10-11.

Referentes y relaciones simbólicas de lo subterráneo

Húmedo	<ul style="list-style-type: none"> Ríos bajo tierra Geisers Volcanes Chimeneas termales Agujeros azules Hoyos de cultivo Balsas agrícolas 	<ul style="list-style-type: none"> Sembrar Plantar Germinar Florecer Recolectar Perecer Regenerar 	<ul style="list-style-type: none"> Génesis Lo primigenio Útero Movimiento Caos
Hueco	<ul style="list-style-type: none"> Cuevas Madrigueras Casas excavadas 	<ul style="list-style-type: none"> Descender Guarecer Esconder Atesorar 	<ul style="list-style-type: none"> Refugio Reposo
Oscuro	<ul style="list-style-type: none"> Bunkers Campos minados Fosas Tumbas Cementerios 	<ul style="list-style-type: none"> Refugiar Atacar Enterrar 	<ul style="list-style-type: none"> Trampa Muerte
Interior	<ul style="list-style-type: none"> Minas Pozos Infraestructuras Túneles Parkings Bodegas 	<ul style="list-style-type: none"> Excavar Extraer Vaciar Introducir Añadir Llenar Tapar Cubrir 	<ul style="list-style-type: none"> Dominación Conocimiento

4. El mundo de abajo. La connotación simbólica de lo subterráneo.

El animal simbólico.

Desde la psicología se han propuesto dos formas diferentes de organización mental denominadas por contrarios: intuitiva-prelógica y racional-lógica. Esta afirmación también ha sido presentada por la antropología como formas de pensamiento antagónicas: mágico-simbólico y científico-racional (1). Muchas teorías han tratado de afirmar que el pensamiento simbólico es primario o primitivo y el racional secundario debido a que trabaja conceptos ya formados en el proceso prelógico. Según la concepción tradicional el pensamiento primitivo o simbólico fue dando paso al racional, pero en realidad ambas formas de pensamiento parecen inseparables.

A lo largo del desarrollo de la humanidad se han ido sumando conocimientos y éstos han desbancado o corroborado progresivamente las acciones llevadas a cabo por el ser humano, que en el origen de los tiempos estaban concebidas desde una conciencia frágil, primitiva y basada en la experimentación empírica. La alta complejidad que reviste diseccionar de un modo secuencial el pensamiento, se basa en el hecho de que ambas formas parecen estar interconectadas. Es así como lo defiende Dan Sperber (2) explicando su hipótesis acerca del pensamiento simbólico como una construcción que precisa necesariamente de un tratamiento racional. En sus propuestas, las variables se mueven dentro de una ecuación general que responde a un mismo resultado: la percepción gatilla el pensamiento simbólico y éste a su vez el racional, o es la percepción la que pone en funcionamiento el pensamiento racional que a su vez estimula la concepción simbólica, estando siempre ambos vinculados.

Gilbert Durand, seguidor de Gaston Bachelard y creador de una teoría de la imaginación simbólica, reafirma la idea de cómo en nuestra época se ha vuelto a tomar conciencia de la importancia de las imágenes simbólicas gracias al aporte de la patología psicológica y la etnología:

“Ambas ciencias parecen haber revelado y recordado de pronto al individuo normal y civilizado que toda una parte de su representación lindaba, de manera singular, con las representaciones del neurótico, del delirio o de los primitivos.” (3)

Si queremos añadir mayor complejidad a esta trama que pretende responder a la formación y desarrollo del pensamiento humano debemos hacer alusión a las ideas de Carl G. Jung que plantean la existencia de un inconsciente colectivo que contiene la herencia espiritual de la evolución humana y que se reproduce constantemente en la estructura psíquica de cada individuo, presentando una matriz común a todos los seres humanos por el hecho de serlo (4).

(1, 2) SPERBER, Dan en: *La función simbólica* de Michel Izard y Pierre Smith. Jucar Universidad, 1989.

(3) DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2000. Pág. 47.

(4) JUNG, Carl G. *Los arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1981.

Según estas ideas somos portadores y consecuencia del inconsciente colectivo que condiciona directamente la formación y desarrollo, tanto del pensamiento simbólico como racional, estando de antemano preñados de una herencia espiritual que configura el animal simbólico, tal y como Ernest Cassirer define al ser humano. (5)

Lo que nos diferencia del resto de los animales según lo expuesto por Cassirer es que los seres humanos nos relacionamos con el medio indirectamente a través de un universo simbólico, una pantalla desde la que interpretar. Los animales se relacionan con el medio directamente, y aunque en el mundo animal también existen formas de comunicación, se da el proceso del signo y la señal pero desde una fase pre-lingüística.

“Los signos se identifican con el reino animal, mientras que los símbolos lo hacen con el intelecto humano. (...) Una señal es una parte del mundo físico del ser, un símbolo es una parte del mundo humano del sentido; la señal posee un valor físico o sustancial, el símbolo un valor únicamente funcional. (...) el animal posee una imaginación e inteligencia prácticas, mientras que el hombre ha desarrollado una fórmula exclusiva: una inteligencia y la imaginación simbólicas. (...) En el hombre se encuentra un tipo especial de pensamiento relacional sin paralelo en el reino animal, una capacidad para aislar relaciones, para considerarlas en sentido abstracto”.(6)

Si podemos hablar del ser humano como animal simbólico que se diferencia del resto de los animales porque es capaz de crear símbolos además de signos, debemos preguntarnos cuándo y por qué sucede el paso que nos hace desarrollarnos como tal, y para ello debemos retroceder al periodo paleolítico, cuando nuestra neurología comenzó a sufrir cambios considerables con consecuencias complejas.

En páginas anteriores nos hemos remitido a esta evolución física que permitió pasar de una conciencia primaria a una superior diferenciada del resto de animales gracias a la evolución de nuestro sistema talomocortical que permitió procesar las entradas complejas del entorno, sin que estuvieran limitadas al segmento temporal presente y acceder a una memoria mejorada que permitía tener consciencia de la trascendencia de los actos. El ser humano comenzó a interiorizar la experimentación del espacio y los acontecimientos desde una perspectiva que le permitía tener una noción del mundo no solo inmediata sino trascendente.

La aparición del lenguaje como otro elemento clave que permitió la comunicación más clara y directa entre los miembros del clan que comenzaban a

(5) CASSIRER, Ernest. *Antropología filosófica*. Fondo de cultura económico. Madrid 1983.

(6) VALLVERDÚ, Jaume. *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Editorial UOC. Barcelona, 2008. Pág.16.

valorar las vivencias obtenidas en todos los estados de la conciencia, propició la progresiva aparición de las actividades que hoy podemos etiquetar como ejercicios simbólicos, acciones desde las que posibilitar el entendimiento del mundo y ordenarlo para facilitar su desarrollo.

No será nuestra tarea realizar hipótesis intentado discernir cómo sucede el acto del pensamiento y cuál fue su origen, basta con constatar que las percepciones ponen en marcha mecanismos que hacen que en nuestro cerebro se manifiesten tanto el pensamiento en su forma racional como simbólica siendo, aparentemente, difícil de dividir. Como es la evocación simbólica la que nos ocupa, debemos concentrarnos en ese punto y sentar algunas bases desde las que poder operar: por un lado, y siguiendo las ideas de Jung parece existir un inconsciente colectivo definido como innato:

*“ (...) porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psicología individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son (...) los mismos en todas partes y en todos los individuos. (...) a los contenidos del inconsciente colectivo los denominamos arquetipos. (...) Esa denominación es útil y precisa pues indica que los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos o –mejor aún– primitivos. Sin dificultad también puede aplicarse a los contenidos inconscientes la expresión *représentations collectives*, que Lévy-Bruhl usa para designar las figuras simbólicas de la cosmovisión primitiva, pues en principio se refiere casi a lo mismo. (...) Otra expresión muy conocida de los arquetipos es el mito y la leyenda. (...) El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge”. (7)*

G. Durand define el arquetipo de Jung: *“(...) como una forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero que siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes”. (8)*

Además de esa parte innata y universal, estamos compuestos como individuos de un inconsciente único que nos distingue de los otros, el personal; que se origina en la experiencia y en las adquisiciones propias. Por otro lado, debido a que somos seres sociales y nuestro desarrollo cultural se basa en construcciones colectivas, hemos elaborado un contexto dependiente de nuestra cultura que nos hace entender el mundo y organizarlo de cierta manera. De esta forma, nos encontraríamos frente a un animal simbólico compuesto por un inconsciente colectivo universal que condiciona la experiencia individual y contribuye a la construcción social.

(7) JUNG, Carl G. *Los arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1970. Págs. 10-11.

(8) DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2000. Pág. 72.



La idea de lo subterráneo contenida en la experiencia colectiva; el universo estratificado.

Desde las bases que definen al ser humano como animal simbólico compuesto por un inconsciente colectivo, la experiencia individual y la construcción social, nos planteamos cómo el ser humano en diferentes unidades de tiempo y espacio ha conseguido elaborar sistemas de pensamiento y actividades simbólicas que apuntan hacia una concepción común de un universo estratificado. Carl Jung respondería que la clave se encuentra precisamente en el inconsciente colectivo:

“De lo inconsciente surgen efectos determinantes que, independientemente de la transmisión, aseguran en todo individuo la similitud y aun la igualdad de la experiencia y de la creación imaginativa. Una de las pruebas fundamentales de esto es el paralelismo que podríamos calificar de universal, entre los temas mitológicos, a los que he llamado arquetipos a causa de su naturaleza de imágenes primordiales” (1).

Partiendo de la tesis de Jung, tanto la construcción individual como la social se ven directamente influidas por esa forma inconsciente universal que está latente en los seres humanos, alimentando la forma en la que elaboramos las ideas sobre el mundo, ratificando el origen común de algunas construcciones simbólicas que giran en torno a la experiencia, el entendimiento y la conceptualización de lo subterráneo.

El objetivo planteado en este capítulo pretende resaltar la compleja naturaleza simbólica humana y mostrar algunos ejemplos sobre la concepción global de un universo estratificado, construcción repetida en el origen y desarrollo de culturas que difieren, como decíamos, en tiempo y espacio. Atendiendo a lo antiguo y universal de esta noción podríamos hablar de ella como idea experimentada y elaborada en el inicio de los tiempos y desde la cual se ha ido organizando de cierta manera el resto de construcciones simbólicas.

La idea del universo estratificado es una imagen simbólica primigenia, base de las diversas explicaciones sobre la creación, escenario principal desde donde el ser humano sitúa tanto los elementos y seres que existen en el mundo, como los acontecimientos.

El mundo de abajo por sí mismo no es significativo, su importancia reside en los seres que lo habitan y que lo hacen protagonista, al igual que ocurre con el resto de los estratos. La idea de la división en submundos nos remite directamente a la realidad experimentada, en la que nos encontramos bajo un cielo y sobre una tierra.

(1) JUNG, Carl G. *Arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1970. Pág. 54.

A la izquierda, detalle del Infierno de Dante ilustrado por Botticelli.

A partir de nuestra posición se organizan los elementos y se suceden los acontecimientos. Definir nuestro mundo como una sucesión de distintas capas parece ser una consecuencia lógica de la forma en la que experimentamos nuestro marco espacial.

Deteniéndonos a analizar la antigüedad atribuida al concepto de universo estratificado viajamos hasta la etapa paleolítica en la cual se origina la actividad simbólica del ser humano y que, según las teorías de Lewis William, surge gracias al desarrollo de una conciencia de carácter superior y una memoria mejorada unidas a la aceptación de todas las vivencias que se obtienen en los diferentes estados de la conciencia (vigilia, pensamiento orientado a resolución de problemas, fantasía realista, fantasía autista, ensueño, estados hipnagógicos -en los que nos quedamos dormidos- y sueños). Durante la experimentación de la trayectoria intensificada (estados alterados) muchas personas sienten un vórtice que da vueltas como un remolino, o la sensación de estar introducidas en un túnel o caer hacia la profundidad (2). Esa alucinación originada por nuestra propia neurología está asociada sobre todo a las experiencias cercanas a la muerte siendo descrita por numerosas personas. El doctor en medicina Raymond A. Moody, se ha dedicado a hacer estudios sobre los fenómenos de supervivencia a la muerte corporal y ha recogido innumerables testimonios de los sujetos que han experimentado este tipo de vivencias. Todos ellos aluden a una serie de constantes, entre otras, las sensaciones de pasar por un estrecho túnel oscuro mientras avanzan hacia una luz brillante al final de éste.

“Las personas a quienes he entrevistado utilizan palabras diferentes para describirlo: una cueva, un pozo, un hueco, una alcantarilla, un valle y un cilindro. Aunque utilicen diferentes terminologías, es evidente que tratan de expresar la misma idea. (...)”

Durante una grave enfermedad, un hombre estuvo tan cerca de la muerte que sus pupilas se dilataron y el cuerpo se le quedó frío: -Me encontraba en un hueco oscuro y negro. (...) como si me moviera en el vacío a través de aquella negrura. (...) Me sentía como en el limbo, a medio camino de aquí y a medio camino de algún otro lugar-”.

Un hombre que “murió” varias veces tras graves quemaduras y heridas, cuenta: -(...) Me parecía estar (...), flotando y cayendo por el espacio. ...-(...) Un hombre, que estuvo muy cerca de la muerte (...): -De repente, me encontré en un valle muy profundo y oscuro. Había un sendero, casi una carretera, por el valle, y yo descendía por él... (3)

(2) LEWIS-WILLIAMS, David. *La mente en la caverna*. Editorial Akal. Madrid, 2005. Pág. 131.

(3) MOODY, Raymond. *Vida después de la vida*. Editorial Edaf S.L. Madrid, 1984. Pág. 56.

A la derecha “*Subida al Empíreo*”. El Bosco. Óleo sobre tabla. 87x40cm. 1500-04.



El origen de la concepción de un universo estratificado parece estar motivada por varios factores, por un lado, la vivencia de vórtice experimentada ya por el ser humano del paleolítico, y por otro, las percepciones del entorno que nuestros sentidos y posición en el mundo nos muestran: las coordenadas de lo de arriba (la bóveda celeste), lo del medio (la tierra que pisamos) y el abajo (lo que se sitúa bajo nuestros pies) contribuyendo a que las sociedades tanto prehistóricas como primitivas actuaran bajo la sensación de estar condicionados por las relaciones de conexiones entre las diferentes capas.

Estudiando las teorías del inconsciente colectivo de Jung y la propuesta de Lewis que presenta la explicación neurológica como uno de los elementos fundamentales para entender las claves que contribuyeron a desarrollar los primeros aspectos vinculados a la actividad simbólica, podríamos plantearnos si tanto el inconsciente colectivo como las vivencias de la trayectoria intensificada, son las claves para poder dibujar el porqué de la concepción estratificada del mundo, no solo en las sociedades paleolíticas, sino en todas las sociedades primitivas; a raíz de esta reflexión podemos cuestionar si el inconsciente colectivo es fruto de nuestra neurología, y de ser así, si nuestra experimentación de la trayectoria intensificada podría ser una llave que nos conecta con nuestro inconsciente colectivo.

No nos corresponde esclarecer estas cuestiones pero sí consideramos necesario plantearlas al constatar cómo en diferentes sociedades primitivas en las que sus creencias aluden a la idea de universo dividido en capas, aluden al vórtice en la narración de ciertas vivencias producidas por estados de la trayectoria intensificada de la conciencia, recordándonos a los testimonios que recogíamos anteriormente, de personas que han sufrido experiencias cercanas a la muerte.

“Los occidentales utilizan palabras culturalmente específicas como embudos, callejones, conos, vasos, pozos y pasillos para describir el vórtice. En otras culturas, a menudo se experimenta como la entrada en un agujero del suelo. Es característico de los chamanes el hablar de alcanzar el mundo de los espíritus a través de un agujero de este tipo. Los inuit de la bahía de Hudson, por ejemplo, describen un camino de descenso a través de la tierra. (...) Los bella coola de la costa noroeste norteamericana creen que este agujero está situado entre el portal y la chimenea. Los algonquinos de Canadá viajan a través de los estratos de la tierra: Un agujero que conduce a las entrañas de la tierra, el sendero de los espíritus. Los conibos del Alto Amazonas hablan de descender por la tierra siguiendo las raíces de un árbol”.(4)

(4) LEWIS-WILLIAMS, David. *La mente en la caverna*. Editorial Akal. Madrid, 2005. Pág. 131.

En ambos casos parece que nos enfrentamos a una manera en la que nuestra neurología responde ante ciertas situaciones como la privación de estímulos, ingesta de alucinógenos o falta de oxígeno en las neuronas del cerebro. En las sociedades primitivas estas vivencias eran vistas como revelaciones que configuraban, cuando eran socialmente aceptadas, las formas de entender el mundo.

Hoy en día, nuestra construcción social y cultural sobre nuestro origen está condicionada por muchos factores, especialmente desde el conocimiento científico. Cuando tenemos ese tipo de vivencias, debido a las mismas situaciones descritas, obviamente, no formulamos maneras de concebir el mundo, porque nos encontramos en otra etapa del desarrollo del conocimiento. A pesar de eso, hay quienes con esas experiencias reafirman su creencia sobre la existencia de dios o de otra vida después de la muerte..., componiendo no una idea estratificada del mundo como espacio, sino de la vida como varios niveles.

Aproximándonos a nuestro interés por esbozar la imágenes simbólicas atribuidas a lo subterráneo, no podemos desatender estas experiencias originadas por nuestra neurología, que fueron vividas por los primeros seres humanos con similar morfología a la nuestra actual, y que contribuyeron a la elaboración de las primeras construcciones simbólicas de las que somos herederos. Esta forma de entender y plantear está basada en gran parte por esas vivencias obtenidas en la trayectoria intensificada de los estados alterados de conciencia, y que constatan cómo la propia morfología humana está determinada para experimentar estas sensaciones relacionadas con lo subterráneo. Podrían componer parte de ese inconsciente colectivo del que habla Jung; vivencias que una vez socializadas y fundamentadas, comenzaron a formar parte de la construcción cultural colectiva.

Tal y como expresa Jung: *“Nuestras formas de otorgar significado son categorías históricas que se pierden en una oscura antigüedad. (...) siempre caemos en la historia del lenguaje y de los temas, lo que siempre nos hace volver directamente al mundo primitivo poblado de milagros. (...) Todas se basan (palabras e ideas) en formas primitivas arquetípicas, que se hicieron patentes en una época en la que la conciencia todavía no pensaba sino que percibía. El pensamiento (...) no era pensado sino experimentado como fenómeno (...) era esencialmente revelación”* (5)

(5) JUNG, Carl.G. *Arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 2009. Pág. 57.

Muchas de las cosmogonías de diferentes culturas contemplan la idea de un universo estratificado y debemos hacer mención a los mitos que se centran en dar una explicación al origen de la humanidad. Probablemente los más conocidos son los griegos, pero todas las culturas han intentado dar respuesta a la pregunta de nuestro origen.

“La mitología tiene un interés indudable en cuanto que son representaciones que pueden tener carácter arquetípico y que pertenecen a estructuras comprensivas y a paradigmas representativos de la realidad que aunque contruidos en fases culturales precientíficas mantienen una operatividad incontrolada en el subconsciente.

Pero además la mitología, que es una comprensión no científica de la realidad hoy tiene también vigencia como perspectiva poética sobre las cosas. Para el hombre moderno la poetización del mundo y de la naturaleza, y el enriquecimiento de la capacidad imaginativa de las representaciones, encuentra su mejor fuente en la mitología.” (6)

Los mitos contienen explicaciones sobre los acontecimientos del mundo y componen un legado que ha trascendido en el tiempo. Si bien es cierto que el mito cada vez que es formulado se reinterpreta y se reinventa a sí mismo, se puede entender como un tipo de conocimiento válido que alimenta el espíritu humano. Los mitos como respuestas a preguntas universales, han sido progresivamente sustituidas por el conocimiento científico: *“la verdadera realidad de las cosas”*. Pero también es cierto, que estas narraciones que se han transmitido a lo largo de las generaciones son mantenidas en el imaginario colectivo aportando modos de comportamiento ejemplares o difundiendo enseñanzas que pueden convivir y coexistir con el conocimiento científico del mundo. Manteniendo un equilibrio, las personas no estamos solo compuestas de las conclusiones racionales que extraemos de la realidad, existe un hambre simbólica que debemos atender.

De hecho la progresiva destrucción del componente simbólico en nuestra vida produce crisis importantes en el ser humano, porque los muros que desde el inicio de los tiempos levantamos para controlar y dar forma a nuestro inconsciente colectivo estaban protagonizados primero por la actividad ritual y después por la religiosa, que contenían el hecho de tener que enfrentarnos a nuestros propios fantasmas propiciando que hiciéramos una proyección de nuestro inconsciente en el exterior.

Pero cuando los símbolos se debilitan y caen, y ya no se *“cree”* en factores exteriores, debemos ocuparnos de nosotros mismos haciendo frente al producto de nuestro inconsciente, Jung lo explica de la siguiente manera:

“Y cuando los símbolos envejecen y se debilitan son también estos muros los que se desmoronan. (...) Esta problemática no es nueva, pues todas las épocas anteriores creían aún en alguna forma en dioses. Fue necesario el empobrecimiento sin igual del simbolismo para volver a descubrir a los dioses en forma de factores psíquicos, o sea, como arquetipos. (...) Desde que las estrellas cayeron del cielo y nuestros más altos símbolos se desvanecieron, rige la vida secreta en lo inconsciente. Por eso tenemos hoy una psicología y por eso hablamos de lo inconsciente. (...) Nuestro interés por lo inconsciente se ha convertido en un problema vital. Nos va en ello nuestro ser o no-ser espiritual” (7)

Retomando la idea del mito como explicación del origen del mundo y buscando algunos en los que encontramos presente la idea del universo estratificado hacemos presente el de los aborígenes australianos. Éstos cuentan cómo desde el fondo de unos pozos que se situaban en la superficie de la tierra surgieron los antepasados dispuestos a designar y a cantar el territorio, que una vez acabaron su tarea regresaron al inframundo al que pertenecían. Desde aquellos pozos surgió el caldo primigenio, caldo de vida; tuvo que subir primero el sol al cielo seguido de las estrellas y la luna, componiendo el “*mundo de arriba*” que fue necesario para que el calor del sol llegara y convirtiera en agua de parto lo contenido en los pozos “*mundo de abajo*” y se crearan sobre la tierra todas las cosas conocidas “*mundo del medio*”. Quedan reflejados en este mito, no solo el origen de la tierra, sino su orden en varios estratos diferenciados en donde residen y desde el que se ordenan seres y elementos.

“En el comienzo la Tierra era una llanura infinita y caliginosa, separada del cielo y del mar gris y salado y ahogada en un crepúsculo sombrío. No había Sol ni Luna ni estrellas. (...) Muy lejos, vivían los moradores del cielo: seres juvenilmente indiferentes, de forma humana pero (...) intemporales (...) que siempre habían existido en su paraíso verde. (...) Las únicas irregularidades que había sobre la superficie de la Tierra eran unos huecos que se convertirían, algún día, en pozos de agua. No había animales ni plantas, pero alrededor de los pozos de agua se arracimaban masas pulposas de materia: coágulos de caldo primigenio (...) cada uno de los cuales contenía la esencia de la vida, o la posibilidad de volverse humano. Sin embargo, bajo la corteza de la Tierra titilaban las constelaciones, brillaba el Sol, la Luna crecía y menguaba, y todas las formas de vida yacían aletargadas. (...) latentes como semillas del desierto que deben esperar un chubasco peregrino.

(6) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoa. Lasarte-Oria, 1999. Pág. 114.

(7) JUNG, Carl G. *Arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1981. Pág. 28.

4. El mundo de abajo. La connotación simbólica de lo subterráneo.



Detalle de Codex Cospi azteca, donde se puede ver al Dios del Sol (Huitzilopochtli) arriba y al Dios de la Oscuridad (Tezcatlipoca) abajo realizando sendos sacrificios.

En la mañana del Primer Día, el Sol experimentó el anhelo de nacer. (Aquella noche lo seguirían las estrellas y la Luna) El Sol irrumpió a través de la superficie, inundo la Tierra de luz dorada, y entibió los huecos bajo los cuales dormía cada Antepasado. (...) En aquella Primera Mañana, cada Antepasado dormido sintió que la tibieza del Sol le pesaba sobre los párpados, y sintió que su cuerpo alumbraba vástagos. (...)

Cada uno de los “seres vivos” salió en busca de la luz del día, cada uno en su lugar natal específico.

En el fondo de sus huecos (que ahora se llenaban de agua), los Patriarcas movieron una pierna, y luego la otra. Sacudieron los hombros y flexionaron los brazos. Alzaron los cuerpos a través del cieno. (...) El lodo chorreaba de sus muslos, como la placenta de un recién nacido. Luego, como si aquel fuera el primer vagido del niño, cada Antepasado abrió la boca y gritó: “Yo soy” (...) Cada Patriarca (que ahora disfrutaba tumbado bajo el sol) (...) designó el pozo de agua, los cañaverales, los eucaliptos... Designó a diestro y siniestro, engendrándolo todo mediante la imposición de nombres y entretejiendo los nombres en versos. Los Patriarcas hicieron camino cantando por todo el mundo. Cantaron los ríos y las cordilleras, las salinas y las dunas de arena. (...) fueran donde fueren, sus pisadas dejaban un reguero de música. (...) Cuando la Tierra hubo sido cantada, se sintieron exhaustos. (...) Algunos se hundieron en el suelo allí donde estaban. Otros se metieron a gatas en cuevas. Otros se arrastraron hasta sus “moradas eternas”, hasta los pozos de agua ancestrales que los habían parido. Todos ellos volvieron “dentro”.(8)

Desde otro punto del planeta, desde el sistema de creencias azteca nos llega la idea de un universo tripartito compuesto por el cielo, la tierra y el inframundo. La tierra es el centro, lugar de reunión y conexión de todos los estratos. El cielo considerado como una cúpula inmensa estaba concebido como una sucesión de trece niveles. Después de éstos se encontraban los niveles de la vida posterior a la muerte, que variaban según el estatus de la vida espiritual en el momento de la muerte. Todos los que morían en batalla o en el parto podían ir directamente al cielo pero el resto debía pasar por el inframundo, conocido como Mictlan, que significa “*el que está debajo de nosotros*”. Cuando un alma llegaba al inframundo debía recorrer los nueve niveles del que está compuesto y pasar una serie de pruebas a lo largo de cuatro años, si se superaban se permitía el ascenso a uno de los reinos del cielo, si no se quedaba condenada a quedarse en el mundo inferior por toda la eternidad.

(8) CHATWIN, Bruce. *Los trazos de la canción*. Muchnik. Barcelona, 1988. Pág 91.

Los incas que basaban su cosmogonía en las fuerzas de la naturaleza, también consideraban la idea de un mundo dividido en estratos: cielo Hanaq Pacha, habitado por los dioses, la tierra o Kay Pacha, el plano terrenal y Ukhu Pacha, submundo, tierra de los muertos. El inframundo era considerado un lugar frío e inhóspito donde las personas inmorales estaban condenadas a vagar tras su muerte. (9)

Dentro de la cosmogonía andina el mundo está dividido en dos mitades y en su centro originan un plano horizontal que es el espacio donde reside el ser humano:

“Según la cosmogonía andina es Viracocha el creador primigenio, el gran cimientado que da origen al mundo al partir el cosmos, originariamente indiferenciado y oscuro, en dos mitades opuestas y complementarias, dos semiesferas que constituirán los recipientes de dos mundos contrapuestos: el mundo de arriba llamado en quechua Hanan Pacha (Hanan=arriba; Pacha=vaso o continente) y el mundo de abajo, llamado Uku Pacha (Uku=abajo). El Hanan Pacha o Cielo es el hogar de Viracocha, de las estrellas, los planetas y demás astros, de las almas de los hombres virtuosos y los espíritus de las montañas, un lugar relacionado naturalmente con el culto solar. El Uku Pacha es el inframundo, la morada de la Pachamama, la gran deidad ctónica maternal y regeneradora, el destino de los muertos y donde esperan los que aún no han nacido. Entre estas dos semiesferas queda constituido un plano horizontal intermedio, el Hurin Pacha, también Kay Pacha o la Tierra, que es donde habitan los hombres y todo aquello que está sujeto al ciclo de la muerte y el renacimiento”.(10)

Según los relatos nórdicos, el cosmos tiene su origen en las interacciones entre el agua, el hielo y el fuego, como consecuencia se formaron varios submundos habitados por seres específicos. En la primera capa, Midgard parte continental rodeada por los océanos, viven los dioses y los humanos. Dentro de ésta se eleva Asgard ciudad de los dioses presidida por Odín, señor de todos ellos. Debajo se sitúa el mundo de los muertos gobernado por la diosa Hel. Existe un espacio para los gigantes situado no muy concretamente en la periferia y, por último, los enanos que viven en rocas bajo tierra. (11)

(9) VV.AA. Editor CHEERS, Gordon. *Mitología. Mitos y leyendas del mundo*. Global Book Publishing. Barcelona, 2003. Pág. 498.

(10) LLAMAZARES, Ana María. *Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes*. Victoria Slanilla y Carmen Valverde (Eds.) Actas del Simposio ARQ. 24 del 52 CIA. Sevilla, 2006. Pág. 4.

(11) VV.AA. Editor CHEERS, Gordon. *Mitología. Mitos y leyendas del mundo*. Global Book Publishing. Barcelona, 2003.

Otro ejemplo de la concepción estratificada del mundo que recogemos hace alusión a la forma en la que los georgianos entendían la organización de la tierra:

*“Naturesystem, tal como los georgianos lo conciben, equipara la hidrosfera a la masa acuática situada debajo de la tierra de la que ella no es sino una manifestación en la superficie terrestre.
El fuego y el agua, concreta y simbólicamente, proceden de una clasificación precisa y limitada, integrada a su vez en una división tripartita del mundo cuyos efectos se ejercen en todos los dominios, desde el más grandioso hasta el más humilde.*

El universo abarca, en efecto, tres espacios superpuestos, tres sk'neli; de arriba abajo:

I Ze-sk'neli “espacio de arriba” o mundo celeste.

II Gare-sk'neli “espacio de encima” o mundo terrestre.

III Sve-sk'neli “espacio de abajo” o mundo subterráneo.

En el nivel superior, los dioses; en el intermedio, la humanidad y el salvajismo; abajo los demonios y los monstruos.

(...)En los primeros tiempos los dioses habitaban la superficie de la tierra, compartiéndola con los demonios, con los que sostenía una guerra constante, para mantenerlos a una distancia razonable. Un día se fueron definitivamente al cielo, dejando su lugar a los hombres (...). Solos frente a los demonios, se rebelaron imponentes para resistirles. Los dioses intervinieron entonces, acosando sin tregua a la raza demoniaca y obligándola a buscar refugio bajo la tierra, donde permanecen desde entonces. Los vencidos a su vez habían dejado sobre la tierra a la mujer. Y la situación tal cual en nuestros días es el resultado de este doble proceso.

Por consiguiente, los hombres y las mujeres que pueblan la superficie de la tierra proceden, respectivamente, de los dioses de lo alto y de los demonios de abajo, de los cuales aquellos representan los sustitutos en el intermundo. La existencia de la especie humana y su continuidad a través del matrimonio se deben a la unión de lo celeste y lo subterráneo.” (12)

Las conexiones entre los diferentes estratos aparecen en otras culturas contenidas muchas veces en la imagen de árbol que conecta el mundo de abajo con el mundo de arriba. Su forma es simétrica: las raíces son las ramas subterráneas y las ramas son las raíces aéreas.

(12) Charachidze, Georges. Capítulo “El águila en clave del agua” en: *La función simbólica* de Michel Izard y Pierre Smith. Jucar Universidad, 1989. Pág. 101.

Además de la existencia de creencias y explicaciones ancestrales, hoy en día, también podemos encontrar referencias a esta concepción del mundo que habla no sólo del mundo compuesto en estratos sino que esboza una teoría sobre la tierra como planeta hueco, contenedor de otro mundo en su interior. Según esta teoría los polos son entradas al mundo de abajo. Tal vez la condición de ser territorios menos explorados, y complejos o imposibles de habitar por el ser humano por sus condiciones meteorológicas extremas han propiciado e inspirado numerosas leyendas y obras literarias como la novela de Julio Verne *"Viaje al centro de la tierra"* o *"En el corazón de la tierra"* de Edgar Rice Burroughs, el creador de Tarzán.

John Cleves Symmes, norteamericano, capitán de infantería retirado, escribió a comienzos del siglo XIX una teoría que aseguraba que la Tierra era hueca y que los polos eran las puertas de entrada a un paraíso subterráneo. Pero Symmes que desarrolló toda una teoría sobre un mundo interior no estaba sólo, el astrónomo Edmund Halley, descubridor del cometa que lleva su nombre, manifestó que bajo la corteza terrestre existía un vacío dentro del cual giraban tres planetas del tamaño de Venus, Marte y Mercurio. Tiempo después, un matemático alemán, Leonard Euler completó la tesis de Halley haciendo una observación: los tres planetas eran en realidad uno solo al que concedió la condición de avanzada civilización.

John Cleves Symmes y su controvertida teoría motivaron supuestamente a Jeremías N. Reynolds, explorador de los mares del sur, a impulsar la primera exploración norteamericana a la Antártida (1840-42).

Ya a comienzos del siglo XX estas ideas se extendieron alrededor del planeta atravesando océanos y consiguiendo más adeptos por todo el mundo. En 1906 William Reed publicó *"El fantasma de los Polos"*, dos años más tarde Willis George Emerson escribió una novela supuestamente basada en hechos reales titulada *"El Dios humeante o un viaje al interior de la Tierra"* en la que un pescador noruego, Olaf Jansen, conseguía entrar por unas tierras extrañas del Polo norte.

En 1913 Marshall B. Gardner publicó *"Viaje al centro de la Tierra o ¿Los polos han sido realmente descubiertos?"*. En esta publicación, Gardner, despreciaba la teoría de Symmes de los planetas interiores y hablaba de una Tierra vacía por dentro, una enorme concha cuya corteza externa tiene un espesor de 1300 kilómetros y una abertura en el polo con un diámetro de 2200 kilómetros. También decía que los mamuts procedían del interior de la Tierra donde aún existían y que los animales hallados en la región polar no pertenecían a especies extintas sino que se congelaron al salir por la abertura polar. También, afirmaba de que dentro de la Tierra hay un sol central que facilita la vida en el interior.

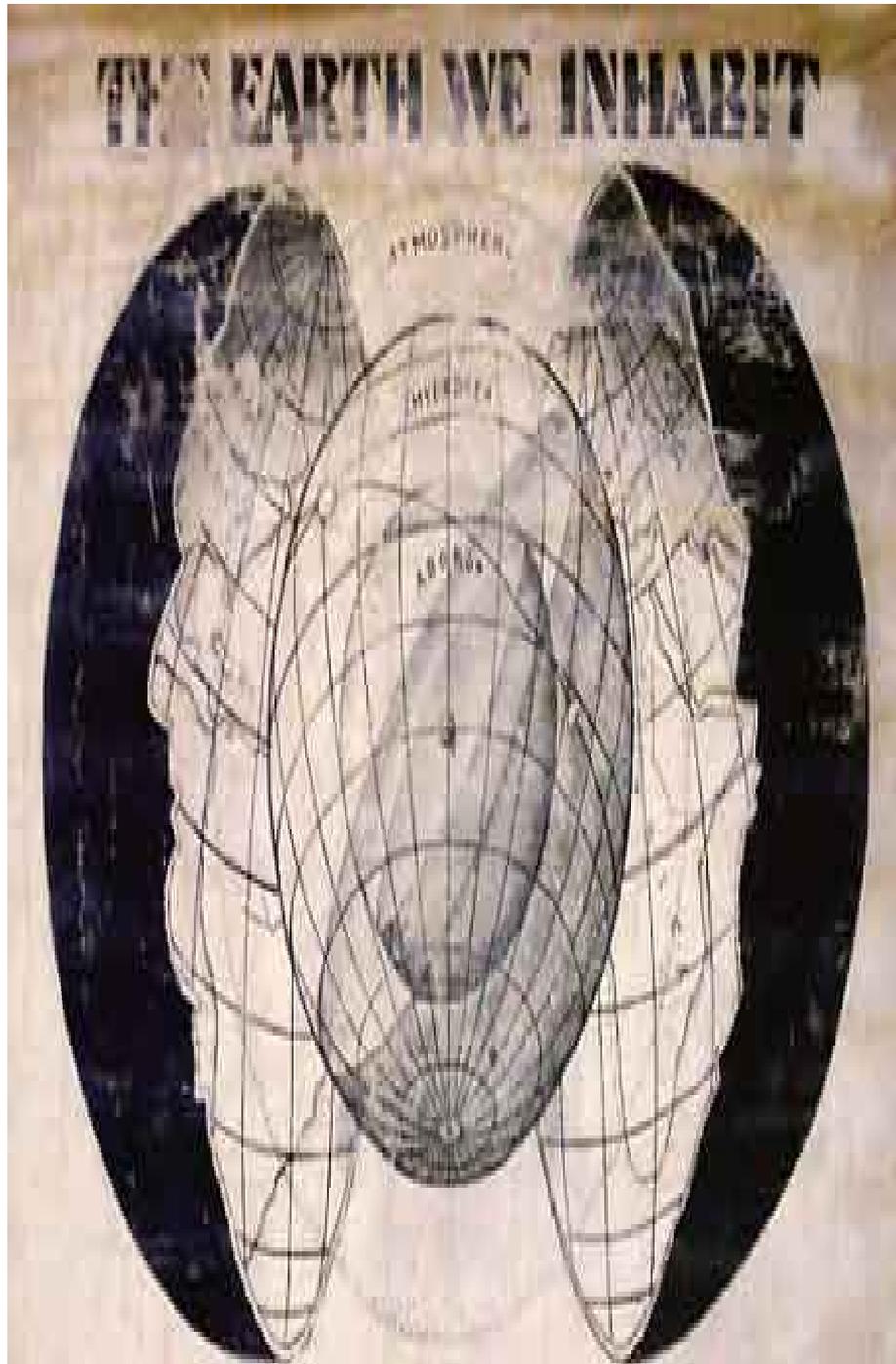


Imagen de la representación de la Tierra Hueca.

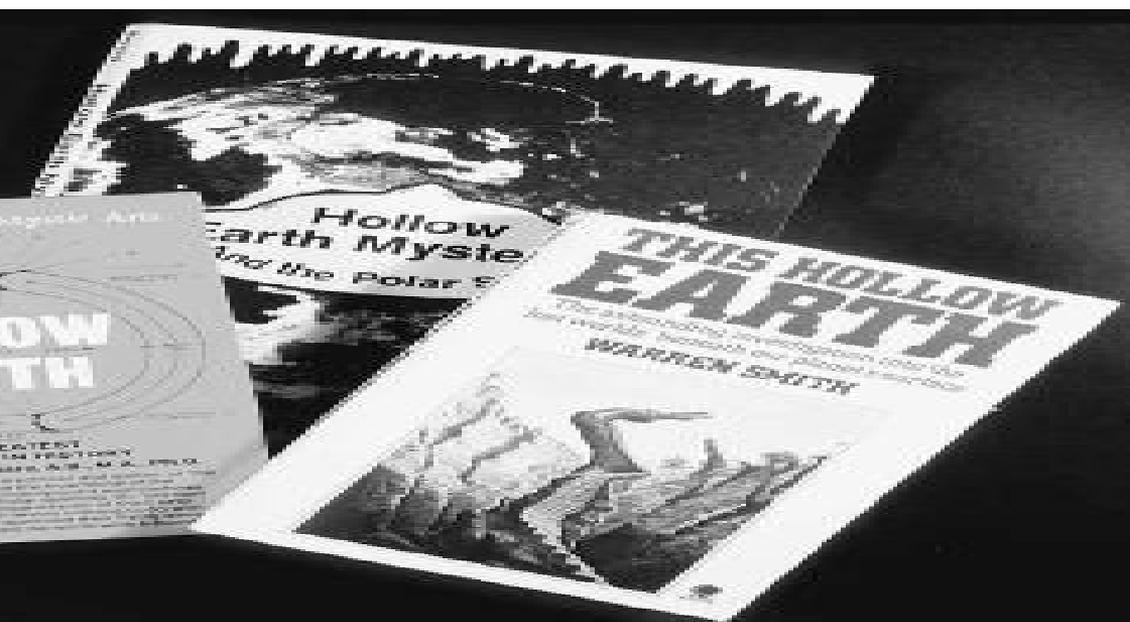


Tantas historias y lecturas provocaron en los alemanes cierta curiosidad; durante los años 30 fue un tema que apasionó al partido nacionalsocialista, especialmente a “*La sociedad de estudios para la antigua historia del espíritu*” (Deutsche Ahnenerbe) fundada en 1935 y más conocida como “*Herencia de los Ancestros*”, impulsándoles a realizar improductivas expediciones. (13)

El tema de la tierra hueca llega hasta el día de hoy de la mano de diversos grupos. Convencidos de ser víctimas de un engaño colectivo, se plantean cuestiones como por qué Estados Unidos prohíbe a cualquier compañía sobrevolar los polos, por qué Google Earth no permite ver imágenes detalladas de los polos (y de otros lugares), o qué intereses pueden motivar a la supuesta ocultación de semejante realidad.

(13) GOLDTERN, Debora. Artículo online: “*La Tierra Hueca. Madre de todas las conspiraciones*” (<https://perfiles.google.com/113350002586674432691/buzz/6HzKz7abTNQ>).

Hacemos alusión a este texto por contener información y bibliografía relevante pero constatando que las investigaciones de Debora se encuentran fuera de marcos universitarios e institucionales.



Literatura sobre la Tierra Hueca.

El imaginario colectivo a lo largo del tiempo se ha ido formando y enriqueciendo a través de innumerables experiencias que se consolidaron como visiones sobre la concepción de un universo estratificado. Desde la etapa paleolítica en la que a partir de las intervenciones en las cuevas parecían querer ponerse en contacto con el inframundo, pasando por las primeras civilizaciones que ordenaban el cosmos en estratos y basaban sus creencias en las interacciones entre éstos, hasta las religiones que proponen con diferentes nombres, estadios como son el cielo, la tierra y el infierno; podemos extraer un sin fin de imágenes sobre la idea de lo subterráneo, entendiéndolo como una construcción cultural, contenida en la memoria colectiva. Este amplio imaginario lo consideramos producto del inconsciente colectivo, fruto de la construcción social y resultado de nuestra percepción y experimentación del mundo. En cualquier caso, debemos entender que existe un extenso conjunto de imágenes que se hacen presentes cuando evocamos las diversas referencias al mundo de abajo.

Lo subterráneo y sus características...

Húmedo	Ríos bajo tierra	Sembrar	
	Geisers	Plantar	Génesis
	Volcanes	Germinar	Lo primigenio
	Chimeneas termales	Florecer	Útero
	Agujeros azules	Recolectar	Movimiento
	Hoyos de cultivo	Perecer	Caos
	Balsas agrícolas	Regenerar	
Hueco	Cuevas	Descender	
	Madrigueras	Guarecer	Refugio
	Casas excavadas	Esconder	Reposo
		Atesorar	
Oscuro	Bunkers	Refugiar	Trampa
	Campos minados	Atacar	
	Fosas		
	Tumbas	Enterrar	Muerte
	Cementerios		
Interior		Excavar	
	Minas	Extraer	Dominación
	Pozos	Vaciar	
	Infraestructuras		
	Túneles	Introducir	
	Parkings	Añadir	
	Bodegas	Llenar	Conocimiento
	Tapar		
	Cubrir		

Características, acciones, lugares y lecturas simbólicas de lo subterráneo.

“El suelo divide el espacio en dos mitades muy desiguales: una es el espacio terrestre bajo mis pies, en que (prácticamente) no puedo penetrar porque la consistencia de la tierra me opone resistencia. La otra mitad es el espacio aéreo, encima de mí, en el que (prácticamente) tampoco puedo penetrar (...) porque la falta de resistencia del aire me haría caer de nuevo al suelo. (...) La reducida distancia a la que puede alejarse de aquella, subiéndose a los árboles o deslizándose en cavernas, no puede evitar que el hombre esté fundamentalmente ligado a este espacio bidimensional”. (1)

A partir del esquema planteado al inicio de este capítulo y que volvemos hacer presente en la página anterior, se relacionan de izquierda a derecha, de arriba abajo y en forma diagonal características, lugares, acciones y lecturas simbólicas que recogen de un modo sintético las claves construidas a lo largo de esta labor de análisis sobre los espacios subterráneos. Este mapa conceptual pretende vincular las ideas de un modo abierto, propiciando una lectura flexible de su contenido.

En las siguientes líneas ahondaremos en algunas de las relaciones que se establecen a partir de los conceptos propuestos.

Sobre las características.

La propuesta realizada plantea una serie de calificativos: húmedo, hueco, oscuro e interior, que hacen alusión a los espacios estudiados desde una perspectiva amplia, adjetivos con los que no todo lo subterráneo puede ni debe ser definido.

A pesar de ello, estas características podrían estar ligadas al principal referente primigenio del mundo de abajo; la cueva, y, de igual manera, a las problemáticas y cualidades que la arquitectura subterránea presenta y resuelve.

La gruta, la caverna, es un antro surgido como parte de la orografía del terreno que permite que nos adentremos en el manto terrestre como si un pliegue de la tierra se desdoblara para facilitar el descenso. La cueva se suele situar en enclaves (todavía) naturales, es prolongación hacia el interior en el bosque o agujero en la montaña, es un hoyo que rompe la monotonía visual del desierto, incluso abisal en el continuo del océano.

Si decidimos aventurarnos por el sendero que desciende hacia adentro observamos que al alejarnos de la entrada, la oscuridad y el cambio de temperatura son algunos aspectos que nos sobrecogen ante lo que parece un negro abismo.

(1) BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Editorial Labor. Barcelona, 1969. Pág. 51.

Cuando vislumbramos, bajo la tenue luz, la forma de la cavidad nos percatamos del hueco, del vaciado y en el relieve sugerente de sus paredes. En las siguientes líneas recogemos un texto sobre la cueva experimentada desde la percepción y la vivencia.

“La oscuridad es uno de los aspectos más significativos del mundo subterráneo. Hace obrar a tientas produciendo la inseguridad del desierto, el terror de lo imprevisto e inesperado y el temblor del miedo. Solo hay luz de antorchas. La cueva es, como la noche, dominio de la oscuridad y de sus aguas y de sus ruidos.

El frío de la cueva contrae la piel y hace temblar y tiritar. El frío y la humedad están en la génesis de las imágenes poéticas trogloditas que tienen el marchamo de la verdad de lo experimentado. La piel se eriza y tiembla.

La resonancia de la cueva (...) nos llegan como eco los lamentos y alaridos del espanto inicial, y retumban en nuestras membranas tras llegar rebotando de pared en pared desde el fondo de la cueva. El pasado resuena en la cueva; la resonancia de la cueva sugiere la sintonía con la memoria que en ella se guarda. Está también en la memoria experimental la sorpresa de la sonoridad de las estalactitas cuando se las golpea.

El olor a sebo quemado recupera la impresión olfativa de una candela.

(...) los olores son ácidos y alquitranados, de pez, de hiel, de sebo. (...) luz temblorosa y de sombras móviles en el interior de la cueva sobre todo si se llevan candelas o antorchas. (...) también es inevitable fijarse en las figuras sugeridas en el relieve de las paredes (...)

La experiencia del vértigo, (...) sobre todo la del vértigo sentido desde el borde de la sima. Juega en ella el que no se vea el fondo de la sima aumentando “al infinito” su profundidad”.⁽²⁾

Por otra parte, la arquitectura subterránea como disciplina que se ocupa de dar forma a la tierra desde su interior difiere profundamente de la arquitectura sobre suelo. Si bien es cierto que en ambas el anclaje se basa en cimientos subterráneos, la segunda compone sus construcciones a través de la adición, mientras que la primera se basa en la sustracción.

La arquitectura subterránea, troglodítica o excavada se adentra en la tierra para usar este material como principal sustrato de su creación, mediante la acción de extraer traslada el espacio a la materia. Sus labores se centran en contrarrestar algunas de las características que atribuíamos anteriormente a la cueva: conseguir la calidez, neutralizar la humedad y llevar la luz. Obviamente este tipo de arquitectura es considerada menos invasiva visualmente y más integrada con el medio, puede pasar desapercibida y no altera del mismo modo el ecosistema donde se sitúa.

(2) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoa. Lasarte-Oria, 1999. Pág. 117.

No obstante, también supone una intromisión y modifica el lugar, aunque en su caso sea hacia el interior y no consigamos dimensionar toda su extensión. Genera un paisaje invisible, negativo, que condiciona el visible, tal y como nos plantea Italo Calvino en su descripción de Isaura:

“Se supone que Isaura, ciudad de los mil pozos, surge sobre un profundo lago subterráneo. Dondequiera que los habitantes, excavando en la tierra largos agujeros verticales, han conseguido sacar agua, hasta allí y no más lejos se ha extendido la ciudad: su perímetro verdeante repite el de las orillas oscuras del lago sepulto, un paisaje invisible que condiciona el visible, todo lo que se mueve al sol es impelido por la ola que bate encerrada bajo el cielo calcáreo de la roca”.⁽³⁾

A partir de las cualidades físicas referidas a lo subterráneo expuestas en líneas anteriores, debemos hacer mención al interés que nos suscita y que nos conduce a adentrarnos en la gruta, como si sus características convocaran al misterio de las cuestiones primigenias por resolver y por las que llegar al fondo, al origen. La mirada busca más allá; desde fuera de la cueva se puede divisar el entorno, se puede dibujar el perfil del bosque, de la montaña... pero la gruta no permite que cartografiemos su contorno en nuestra mente, este espacio cóncavo debemos experimentarlo para poder entender su forma, su cavidad, su oquedad.

El deseo de entrar, de traspasar el umbral, se ve contenido por el miedo provocado por la oscuridad y el desconocimiento, deteniendo nuestro impulso, cuestionándolo, nos paraliza dividiéndonos en dos; por un lado nuestro pensamiento: el temor y, por otro, nuestro impulso: el deseo, como lo describe Leonardo Da Vinci en este relato:

“A impulsos de mi ardiente deseo, ansioso de ver un gran número de variadas y extrañas formas que va formando la naturaleza, después de vagar entre colgantes rocas, entré en una gran caverna, ante la cual quedé estupefacto sin saber que existía. Doblé mi espalda y apoyé mi mano izquierda en la barbilla, haciendo con mi derecha una sombra sobre mis abatidas y contraídas cejas. Así anduve agachado con curiosidad de un sitio a otro, tratando de ver lo que había dentro, pero me lo impedía la oscuridad circundante. Estando allí, de repente surgieron dos sentimientos: uno de deseo y otro de miedo. Miedo ante la amenazante cueva, y deseo de descubrir dentro verdaderas maravillas”. ⁽⁴⁾

(3) CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Biblioteca de El Mundo. Pág. 28.

(4) DA VINCI, Leonardo. (Descripción imaginaria de la naturaleza: La ballena). *Cuadernos de notas*. Ediciones Felmar. Madrid, 1975. Pág. 171.

Lo subterráneo y sus lugares...

Húmedo	Ríos bajo tierra	Sembrar	Génesis Lo primigenio Útero Movimiento Caos
	Geisers	Plantar	
	Volcanes	Germinar	
	Chimeneas termales	Florecer	
	Agujeros azules	Recolectar	
	Hoyos de cultivo	Perecer	
	Balsas agrícolas	Regenerar	
Hueco	Cuevas	Descender	Refugio Reposo
	Madrigueras	Guarecer	
	Casas excavadas	Esconder Atesorar	
Oscuro	Bunkers	Refugiar	Trampa
	Campos minados	Atacar	
		Fosas	Enterrar
	Tumbas		
	Cementerios		
Interior	Minas	Excavar	Dominación
	Pozos	Extraer	
	Infraestructuras	Vaciar	
	Túneles	Introducir	Conocimiento
	Parkings	Añadir	
	Bodegas	Llenar Tapar Cubrir	

Sobre los lugares...

Las consideraciones sobre los lugares han variado considerablemente a lo largo del tiempo y, en consecuencia, nuestra relación con ellos. Por ejemplo, un elemento básico en la arquitectura como es el suelo, ha visto transformados su funcionalidad y significado. En los prototipos de la arquitectura moderna, se creía que el suelo estaba anclado en el pasado, heredero de la histórica ciudad “antigua”. Uno de los actos constituyentes del movimiento moderno fue desterrar el suelo existente y construir un nuevo suelo. Este ejemplo se ve ilustrado en el prototipo de la Casa Domino proyectada por Le Corbusier que se encuentra dispuesta sobre pilares como volumen separado del suelo. Tras la II Guerra mundial será el propio Le Corbusier el que comience a experimentar el suelo desde otra conceptualización, como continuación subterránea del edificio más que como mera base térrea.

“Ya no confiamos en las relaciones clásicas entre el edificio y el suelo, ni en la definición convencional del suelo como algo delimitado, estable, horizontal, determinado y homogéneo. (...) El paisaje (...) como una categoría del sistema operativo topográfico, y no como una categoría del entorno construido; una plataforma y no un sitio. (...) La ambigüedad entre la superficie y el espacio, entre la bidimensión y la tridimensión, es una de las constantes de estos proyectos como alternativa a la contraposición entre el suelo y la figura arquitectónica. (...) La arquitectura ya no se presenta como una entidad vertical y activa construida sobre la superficie plana del suelo, horizontal y pasiva. Aquí el suelo se convierte en una superficie activa, un plano construido del que la arquitectura emerge como una figura improbable y fluctuante. (...)”⁽⁵⁾

Además de los cambios en las concepciones y en el modo de proyectar de la arquitectura, podemos constatar que muchos de los lugares mencionados en el esquema anterior tienen mayor fuerza evocadora que otros, por estar a lo largo de la historia de las civilizaciones más presentes, en la mitología, la religión, las creencias y las leyendas. Evidentemente, desde la mirada del observador también se podrán encontrar poderosas referencias de carácter particular, asociadas a sus vivencias, pero culturalmente, la madriguera nos conduce, producto del inconsciente colectivo y los condicionantes culturales, a un universo rico en alusiones e imágenes que producen multitud de relaciones, mientras que sobre algunas infraestructuras urbanas, como los espacios por donde transcurre el cableado eléctrico, no condensamos tanta carga simbólica pero no podemos negar sus connotaciones.

(5) VV.AA. Coordinador GAUSA, Manuel. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada. Ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Editorial Actar. Barcelona, 2001. Pág. 564.

“No se vive en un espacio neutro y blanco; no se vive, no se muere, no se ama en el rectángulo de una hoja de papel. Se vive, se muere, se ama en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas. Están las regiones del pasaje, las calles, los trenes, los metros; están las regiones abiertas del alto transitorio, los cafés, los cines, las playas, los hoteles, y después están las regiones cerradas del reposo y de la propia casa. Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen unos de los otros, hay algunos que son absolutamente distintos: lugares destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos. Son de alguna manera contraespacios”. (6)

Michel Foucault reafirma a través de sus palabras la idea del espacio cargado de connotaciones, un espacio heterogéneo lleno de discontinuidades evocadoras. Introducimos mediante esta cita el concepto de contraespacio, emplazamientos reales fuera de todo lugar, pero no profundizaremos ahora en esta idea que dejaremos pendiente para ocuparnos de ella a lo largo de este capítulo cuando hablemos del cementerio como ejemplo de heterotopía.

En las líneas siguientes nos adentraremos en la idea de *lugar* contrapuesta a la idea de *no-lugar* desde la perspectiva del etnógrafo Marc Augé, para que nos ayude a cuestionar las valencias simbólicas de los espacios subterráneos a partir de esa clasificación.

El lugar es, obviamente un espacio, pero su matiz y principal característica es que en torno a él se construye individual y/o socialmente un poder evocador dotado de ciertas claves que le otorgan una identidad sustentada en su génesis y desarrollo. Se consolida en la mente de los sujetos como una acumulación de imágenes y evocaciones que lo hacen diferenciarse del resto. Es el individuo el que hereda y deposita toda esa carga atribuida al lugar que hace que se convierta en un contenedor de historias con historia, generando una entidad referencial.

Por otro lado, los no-lugares: espacios del anonimato, Marc Augé los define en contraposición a la idea de lugar y, por lo tanto, los concibe desde la carencia de identidad y connotaciones propias.

(6) FOUCAULT, Michel. El cuerpo utópico. Las heterotopías. Nueva Visión. Buenos Aires, 2010. Pág. 20.

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, definirá un no lugar.” (7) “

“(...) son no lugares en la medida en que su principal vocación no es territorial, no consiste en crear identidades singulares, relaciones simbólicas y patrimonios comunes, sino más bien facilitar la circulación y por ello el consumo.”(8)

Desde esa perspectiva, proponemos un análisis entre lo que podemos desarrollar como un lugar a diferencia de un no-lugar en el marco de esta investigación: La Mina Ojos Negros en Sierra Menera por ser portadora de historia, núcleo de relaciones específicas y poseedora de huellas propias surgidas por la acción de sus habitantes, en los que se ha creado una referencia a la memoria, es, claramente, un lugar. Además ha sido reinventada por las intervenciones llevadas a cabo por artistas, enriqueciendo aún más la capacidad de interpretar el territorio de la gente de este entorno.

Ojos Negros se ha convertido en un paisaje de significaciones, un auténtico campo semántico, con identidad propia que se puede diferenciar del resto de los lugares e incluso del resto de minas. Sin embargo, el parking subterráneo de un centro comercial o un túnel que atraviesa una montaña son espacios del anonimato, no-lugares porque no aportan demasiada información específica relativa a la ciudad donde se sitúan ni al país al que pertenecen. No permiten que se establezcan relaciones personales que conlleven a definir una identidad de grupo; son espacios de tránsito, de paso.

Los no-lugares son producto de la situación de la sobremodernidad (concepto acuñado por Augé), una circunstancia modelada por el exceso. Nacidos de la superabundancia espacial, de acontecimientos y una progresiva individualización de las referencias, definidos desde la productividad, el consumo y la facilidad de los desplazamientos, no están concebidos para que puedan llegar a acumular formas colectivas y puedan consolidarse como lugares.

“Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta”. (9)

(7) AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2006. Pág. 83.

(8) AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas* Editorial Gedisa. Barcelona 2003. Pág. 101.

(9) AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2006. Pág. 41.

Basándonos en el Genius Loci que Christian Norberg-Schulz (10) reinterpreta y actualiza, podemos concluir que el lugar tiene nombre, el no-lugar solo es denominado, el lugar tiene carácter, el no-lugar solo tiene características, el lugar connota, el no-lugar denota, el lugar posee Genius Loci.

Por lo tanto, atendiendo de nuevo a nuestro listado propuesto en el esquema anterior, estaríamos situados ante espacios susceptibles de ser clasificados desde ambas perspectivas. La mayor parte podrían ser catalogados como lugares pero ¿qué sucede con los que encajan en la descripción de no-lugar, como lo son las infraestructuras, los túneles, los parkings, etc?, ¿están exentos de cualquier connotación simbólica y no pertenecen al nivel de los que pueden acumular imágenes poéticas? o ¿podemos considerar que, a pesar de su condición de no-lugares, también poseen un potencial que alimenta la imaginación?.

Desde el punto de vista del imaginario colectivo, existen numerosas leyendas urbanas que aluden al inframundo urbano como escenario de múltiples narraciones, tal vez éstas estén menos consolidadas globalmente pero no por ello, podemos negar su existencia.

El no-lugar tiene, indudablemente, un potencial evocador como elemento de la realidad. Al hacerlo presente, desencadena una serie de imágenes particulares, muchas de ellas relacionadas con su origen en la *sobremodernidad*.

Desde el campo del arte nos encontramos con el término non-site (que difiere profundamente del *no-lugar* acuñado por Marc Augé) del artista Robert Smithson, que se establece a partir de exploraciones suburbanas por lugares desolados de las periferias, como áreas de aparcamiento vacías, zonas industriales sin actividad, canteras abandonadas...

Partiendo de las visitas a estos espacios Smithson comienza a documentarlos mediante mapas, fotografías, notas o restos recogidos en los propios lugares.

En 1967, Smithson publicó en Artforum uno de sus más importantes artículos: "*Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*", el texto acompañado de imágenes recoge las impresiones y reflexiones que el autor extrae a partir de un día de recorrido a través del paisaje decadente de la industria caduca de su ciudad natal.

(10) NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*. Ed. Electa. Milán, 1998.

“Este panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruinas después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse. (...) Pero los suburbios existen sin un pasado racional y sin los grandes acontecimientos de la historia. (...) Passaic parece estar lleno de agujeros en comparación con la ciudad de New York, que parece estrictamente empaquetada y sólida. Estos agujeros son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonado”. (11)

Es después de esta incursión en la suburbia cuando Smithson acuñó el concepto non-site para definir una serie de obras que inicia a partir de ese momento:

“(...) instalaciones hechas con materiales heterogéneos (fragmentos geológicos, mapas, fotografías aéreas, textos, etc.) reinterpretados geométricamente, configurados, enmarcados o contenidos, que se inspiran en unos emplazamientos suburbanos a los que remiten metafóricamente, aunque sin confundirse con ellos, puesto que se sitúan en espacios interiores (las galerías de arte) que son las antítesis centrales e hiperurbanas de aquellos márgenes entrópicos”. (12)

El término non-site, por lo tanto, sirvió al artista para referirse a algunas de sus construcciones simbólicas dentro del marco de la galería de arte, y que aluden a lugares existentes pero que no hacen referencia exclusiva a un espacio concreto, sino que pretende disparar su evocación hacia cualquier otro emplazamiento de características similares o disímiles que pueda resonar en la memoria del espectador.

A partir de este concepto non-site podemos reflexionar desde nuestro papel como artistas sobre el hecho de situar fotografías de localizaciones concretas en el espacio expositivo. ¿Podemos etiquetar bajo el concepto de non-site la obra que surge de la exploración de un lugar específico y que después es recontextualizada y reinterpretada en la galería con el objetivo de provocar lecturas que van más allá de la propia autorreferencialidad?. ¿Como artistas debemos hacer nuestra aportación en la formulación de nuevos conceptos o podemos conformarnos con readaptar los existentes aportando nuevas interpretaciones?.

(11) SMITHSON, Robert. Citado por MAROT, Sébastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2006. Pág. 79.

(12) MAROT, Sébastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2006. Pág. 92.

Lo subterráneo y sus acciones...

Húmedo	Ríos bajo tierra	Sembrar	Génesis Lo primigenio Útero Movimiento Caos
	Geisers	Plantar	
	Volcanes	Germinar	
	Chimeneas termales	Florecer	
	Agujeros azules	Recolectar	
	Hoyos de cultivo	Perecer	
Balsas agrícolas	Regenerar		
Hueco	Cuevas	Descender	Refugio Reposo
	Madrigueras	Guarecer	
	Casas excavadas	Esconder	
		Atesorar	
Oscuro	Bunkers	Refugiar	Trampa
	Campos minados	Atacar	
	Fosas	Enterrar	
Tumbas			
Cementerios			
Interior	Minas	Excavar	Dominación
	Pozos	Extraer	
	Infraestructuras	Vaciar	
	Túneles	Introducir	Conocimiento
	Parkings	Añadir	
	Bodegas	Llenar	
	Tapar		
	Cubrir		

Sobre las acciones...

Las acciones derivadas de la relación y el intercambio con la tierra han ido evolucionando a lo largo de la historia, al igual que las diferentes cosmogonías de la humanidad; desde las creencias y la superstición religiosa al destierro de valores y simbolismos aferrándose a las potencialidades de las transacciones económicas. Con el tiempo hemos avanzado hacia una desacralización de los elementos y del entorno que, obviamente, afecta a nuestra evocación simbólica diluyéndose, con el paso de los años, a favor de comportamientos materialistas, impulsivos y devastadores. A pesar de ello, aún quedan contextos en los que lo simbólico tiene su relevancia y mantiene imágenes poéticas; en las artes encontramos un refugio para la evocación.

Algunos de los verbos propuestos en nuestro esquema como sembrar, plantar o recolectar aluden a la relación primigenia entre la tierra y el cuerpo, con el objetivo de satisfacer la necesidad primaria del alimento, en una primera instancia gracias a los frutos que encontrábamos en la naturaleza. (13) El origen de algunas expresiones cotidianas tienen claras referencias al proceso y su relación con la tierra, que se trasladan a otras actividades; cualquier esfuerzo es asimilado a plantar una semilla, con el objetivo de recoger frutos. Incluso el propio hecho de la muerte y del entierro se compara con la agricultura.

“En el cementerio una parcela se encontraba de esta misma tierra. Se la cavaba, también profundamente para depositar en ella el cuerpo del difunto, grano de trigo enterrado esperando una misteriosa cosecha de la que no se sabía nada salvo que tendría lugar tan seguramente como que el sol se levanta todas las mañanas, puntualmente, desde siempre y para siempre. El grano de trigo en el campo de la labranza y el cuerpo en el campo de los muertos, es todo uno. Uno, ya sabe que la vida surgirá en primavera. En uno y otro caso es obra del sol”. (14)

(13) De esta observación de los procesos naturales surge la agricultura del latín agricultūra “cultivo de la tierra” que a su vez proviene de los términos latinos agri “campo” y cultūra “cultivo, crianza”. La revolución agrícola surge en el Neolítico y supone una relación controlada de intercambio con el suelo; se siembra la semilla esperando que germine, que florezca, para que se pueda recolectar, y poder volver a reiniciar el proceso. Sembrar requiere trabajo; esfuerzo, y espera; tiempo, se trata de una actividad ritual que nos pone en contacto con la tierra y con los elementos.

(14) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoia. Lasarte-Oria, 1999. Pág. 182.

En la Biblia esta forma de volver a renacer se vaticina mediante la resurrección de los muertos que duermen en la tierra, proceso en el cual se asignará justicia, adoctrinando, de este modo, a los vivientes a llevar una vida alejada de sus consideraciones pecaminosas que serán castigadas duramente.

Daniel 12, 2: *“Muchos de los que duermen en el polvo de la tierra se despertarán, algunos para la vida eterna, algunos para la vergüenza y el desprecio eternos”* (15)

Con el tiempo nuestra relación con la tierra se ha convertido en una muestra de poder y control, estando los procesos agrícolas cada vez más manipulados, sometiendo y burlando a la naturaleza para conseguir, por ejemplo, cosechar fuera de las temporadas. La aparición de pesticidas, invernaderos, cultivos transgénicos han modificado no solo nuestro entorno sino nuestras costumbres. El ritual asociado a los tiempos de espera ha quedado abolido, siendo posible abastecernos de un modo incontrolado. (16)

Otras de las acciones propuestas como esconder o atesorar bajo tierra, nos ponen en relación con el subsuelo concibiéndolo como lugar idóneo para el ocultamiento y el almacenaje. No solo enterramos el grano para que germine, ni el cuerpo por una cuestión de higiene, el espacio subterráneo parece el sitio más seguro para garantizar que no será encontrado nuestro tesoro a menos que se conozcan las coordenadas concretas, también se sueña con encontrar bajo tierra las riquezas que no se poseen.

(15) Daniel 12, 2. LA Biblia.

(16) Aparentemente, como urbanitas alejados del campo, nuestras preocupaciones cotidianas respecto a las cosechas no van más allá de cómo dependiendo de las producciones y los intereses económicos, suban o bajen el precio final de los productos, pero todos estamos afectados por la cuestión de fondo, como decía Henry Kissinger, político y diplomático estadounidense de origen germano, *“Podéis elegir a quienes queráis, la gente que os controla es la gente que controla los alimentos que coméis”*, la agricultura en la actualidad ya no es ritual sino un automatismo mecanizado y programado que, no solo pone en peligro la fertilidad del suelo y el destino de muchos paisajes, sino que afecta directamente al crecimiento y desarrollo de los pueblos. Debido a esta problemática desde la década de los 70 se habla del concepto de la “permacultura” (agri-cultura permanente) término acuñado por Bill Mollison, que basada en la idea de autogestión y en la imitación de patrones naturales, pone en relación dos necesidades básicas: la vivienda y el sustento, creando un sistema sostenible en el que se ahorran materiales y se generan menos desechos, conectando con los valores primordiales de los que hablábamos anteriormente; trabajo y espera, retomando la relación de intercambio con la tierra y no de explotación indiscriminada.

“-Dime, ¡Oh señor, Baba Abdu-l-Lah!, ¿no oíste nunca hablar de tesoros escondidos y de riquezas soterradas?

-Sí, ¡Oh derviche! –le respondí- hartas veces oí hablar de tesoros escondidos y de riquezas sepultadas bajo tierra. Y no hay quien no sepa que, si tal quiere el sino puede despertarse el día menos pensado más rico y poderoso que los reyes todos. Y no hay labrador que, al labrar su tierra, no se haga la ilusión de que cualquier día ha de tropezar la reja de su arado con la piedra sellada de algún tesoro prodigioso, ni pescador, que echar sus redes al agua, no espere que ha de llegar un día en que saque de ella la perla o la gema marina que ha de encumbrarle al ápice de la opulencia y la riqueza. No soy tan ignorante, ¡oh el derviche!, que eso no sepa.” (17)

Pero no todos esconden en el subsuelo sus propias pertenencias o esperan encontrar los tesoros que otros enterraron y olvidaron, también se atesora lo ajeno; uno de los cuentos más populares que trata sobre esto es el de Ali Baba y los cuarenta ladrones que tras la pared de una montaña, acumulaban en una cueva todas las riquezas producto de sus robos.

En la realidad, la búsqueda de tesoros ha tenido protagonistas múltiples, por ejemplo, los conquistadores imperialistas de Centroamérica y Sudamérica que buscaban con ahínco y sin consideraciones, engañados por una leyenda, la ideal ciudad subterránea del Dorado.

Actualmente, se siguen enterrando auténticos tesoros como el archivo fotográfico de Bill Gates del que hablábamos en páginas anteriores, o se atesora lo “robado” como en el bunker en la White Mountain de Estocolmo donde se encuentran alojados bajo la pared de la montaña los servidores de WikiLeaks, famoso portal de Internet en donde se publican filtraciones de documentos clasificados, poniendo en entredicho a muchos gobiernos, especialmente al estadounidense.

Metafóricamente también enterramos las malas acciones, los malos recuerdos, o las experiencias traumáticas vividas, aunque éstas sigan presentes en nuestro inconsciente, como algunos restos que la tierra no tiene capacidad para descomponer ni absorber en su totalidad.

(17) Anónimo. *“Historia del ciego que se hacía abofetear”* en: *Las mil y una noches*. Círculo de lectores. 1966. Pág. 487.

Desde los verbos refugiarse o atacar pensamos en la madriguera, concebida para dar cobijo, una buena posición desde donde tener una situación aventajada; pero también en la locación desde la de no ser visto o alojar mecanismos y trampas que no se puedan ver. (18)

Partiendo de la idea de madriguera sumada al ejercicio de cavar nos encontramos ante una relación que nos hace reflexionar en torno a este binomio como acto fundacional. Otto Friedrich Bollnow en su libro *“Hombre y espacio”* hace una extensa cita al relato de Plutarco sobre la fundación de Roma que hacemos presente en las siguientes líneas:

“Primero se cavó un hoyo circular en que se colocó todo lo necesario para la vida. Este hoyo, llamado mundus, marcaba, según Eliade, el ombligo del mundo, pero es a la vez imagen del cosmos y modelo ejemplar de la colonia humana. Esta excavación se cerraba luego con una piedra, llamada piedra de las almas, lapis manalis, y que sólo podía levantarse en tres días sagrados, en que salían los manes, los espíritus de los muertos. Esta fosa comunicaba, pues, el mundo de los vivos con el de los muertos. Seguidamente, el constructor abría con un arado, tirado por un buey y una vaca, un profundo surco en la línea límite en que quedaría erigida posteriormente la muralla.” (19)

Esta bella narración pone de manifiesto la importancia de demarcar el territorio simbólicamente, en este caso, mediante la metáfora de imprimir huellas sobre la tierra que después servirán como emplazamiento a la ciudad que está por construir.

(18) Un ejemplo de ataque sin ser visto se produce desde el uso de las minas antipersona, que son unos de los dispositivos más dañinos que existen, incluso después de pasar los periodos de guerra siguen atemorizando a los civiles que no pueden regresar o pasar por sus propios campos. Existen numerosos territorios infestados de minas que hacen que la población sufra constantemente accidentes. Las minas más convencionales están destinadas a mutilar a una solo individuo pero la ingeniería ha permitido crear dispositivos mucho más mortales como es el caso del Sputnik que cuando se activa mata en un radio de 25 metros. Y las hay de más tipos; las que expulsan proyectiles en forma de aguja hechos de uranio empobrecido.

Un artista noruego llamado Morten Traalick ha organizado en varias ocasiones un concurso de belleza dirigido a mujeres mutiladas en Angola y Camboya, en el que a las seleccionadas se les premia con una prótesis. A través de la iniciativa Morten quería dejar claro su compromiso en contra del uso de estos dispositivos y su proyecto estaba orientado a la denuncia de la situación que todavía se sigue viviendo en muchos países. Bajo el lema *“Todas tenemos derecho a ser bellas”* pretendía enfatizar su concepto de belleza desde perspectivas alejadas al común de este tipo de concursos y remplazar el término víctima por la superviviente. Por supuesto, que a no todas las organizaciones y ONGs les pareció una propuesta tan interesante y la calificaron de inmoral y sexista. La página del proyecto está activa en miss-landmine.org. (19) BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Editorial Labor. Barcelona, 1969. Pág. 135,136.

Acciones vinculadas al principio escultórico como extraer o vaciar, generan vacíos modelando y extrayendo. Lo que se quita no desaparece, se acumula en otro emplazamiento, creando espacios negativos y positivos, vacíos y llenos. Al escarbar la tierra quedan a la vista las capas donde se sustenta la superficie, revelando no solo el pasado del mundo sino también el de las civilizaciones, supone un acto de descubrimiento.

“(...) Por regla general prestamos poca atención al suelo que pisamos. Solo cuando se escarba esta superficie y se revela su sustancia subyacente recordamos los múltiples estratos que tiene. La tierra es una materia densa, heterogénea, formada por distintos materiales en varios estados de transformación. Cada estrato, sea roca o, esquisto, arena o tierra, contiene información sobre su formación. Asimismo, contiene huellas de culturas desaparecidas desde hace mucho tiempo, fenómenos naturales e historias personales que permanecen latentes a la espera de que alguien los revele. Excavar es, en parte, poner al descubierto el pasado, hurgar en el tiempo. (...). Excavar o vaciar algo sugiere que el material base ya existe. Esta base posee rasgos propios y propiedades condicionantes que afectan a la naturaleza del espacio creado en su seno. La relación entre el material y espacio es interdependiente; el proceso de creación doble, lo que se quita a uno se añade al otro, se transponen negativo y positivo. La excavación transforma lo sólido en vacío y sustituye la oscuridad por luz”. (20)

El territorio es susceptible de ser excavado literal o metafóricamente. Desde hace varias décadas se habla del concepto de palimpsesto aplicándolo a debates sobre urbanismo.

“El palimpsesto es un trozo grueso de pergamino reutilizable, algo parecido a una pizarra actual, pero con la notable diferencia de que los textos escritos de forma sucesiva sobre su superficie se podían borrar con menos facilidad, de forma que a menudo podían quedar rastros, en parte descifrables, debajo o superpuestos entre los textos”. (21)

(20) SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002. Pág. 112.

(21) MAROT, Sébastien. “Metáfora” en: *Landscape + 100 palabras para habitarlo* de Daniela Colafranceschi. Gustavo Gili. Barcelona, 2007. Pág. 127.

Algunos urbanistas contemporáneos utilizan esta metáfora para hablar del territorio como superficie semejante a un libro desde el cual la superposición de niveles de hojas va construyendo identidades e historia, defendiendo la tesis de que no deberían borrarse totalmente los vestigios de tiempos pasados sino que deberían conservarse algunos trazos de las escrituras anteriores de modo que nutran nuestra identidad mediante los elementos que estimulan nuestra memoria.

Otro concepto utilizado para establecer esta metáfora que alude al modo de tratar el territorio de forma operativa es el hipertexto porque logra establecer relaciones múltiples que favorecen diferentes lecturas. Una combinación de ambas sería una aproximación interesante a la hora de abordar la construcción de los paisajes; por su lado, el palimpsesto pone de manifiesto cualidades que hacen alusión a la acumulación y la memoria, mientras que el hipertexto afina hacia la transversalidad, potencialidad y libre conexión. Estaríamos ante dos metáforas que componen una visión sobre el territorio en la que se combinan la capacidad de preservar con la incorporación de la creación.

Otras actividades relacionadas con la tierra tratan de llenar y cubrir las zanjas a cielo abierto, la herida en la tierra. La arquitectura se encarga de abrir para cerrar, como si fuera una operación en un organismo, dejar los surcos de lo excavado supone un problema de espacio con el material extraído. En el caso de las minas cuando acaban de cumplir su función y el mineral se agota, surgen entonces los interrogantes que tratan de resolver qué hacer con el espacio vaciado resultante. Puede ser que se considere patrimonio cultural como la mina de Gallarta en Bizkaia que mantendrá el paisaje fruto de la acción antrópica como forma de perpetuar la memoria y la identidad del lugar, haciendo un centro de interpretación y realizándose un uso didáctico y cultural.

Pero no siempre estos lugares reciben la condecoración que les eximirá de seguir transformándose, por ejemplo en el caso de la mina de lignito en As Pontes, en Galicia, el hueco de 4,7 kilómetros de longitud resultante de la extracción, se llenará con agua creando un lago artificial de 15 kilómetros de perímetro que contará con dos islas y una playa artificial. Según los informes de Endesa, empresa propietaria y responsable del proyecto, de ese modo se pretende restaurar el equilibrio hidrológico anterior a la explotación minera, a pesar de que antes, obviamente, no existiera semejante lago en la zona.

Son muchos los que están en contra de este proyecto porque entienden que una obra de semejante envergadura puede tener consecuencias imprevistas en el entorno, de hecho la mina se está llenando a un ritmo con el que no se contaba, disparando algunas alarmas sociales.

Por otro lado, una de las actividades simbólicas universales relacionadas con el subsuelo es la acción de inhumar, enterrar a los muertos, como gesto por el que confiamos a la tierra mediante un proceso ritual a un ser para que descansa. El ejercicio de sepultura mortuoria está presente en la historia de la humanidad desde el Paleolítico Superior, evolucionando a lo largo del tiempo y teniendo variaciones según las épocas, las religiones y las culturas. Pero podemos extraer de esa acción la necesidad de abrir un hueco en la tierra no solo por un problema de deshacernos de la carne en descomposición, sino para proporcionar al cuerpo sin vida un lugar protegido donde ser depositado mediante una acción de reconocimiento, celebración y conmemoración. Detrás de la inhumación está presente la relación que tiene el ser humano con la muerte como paso a una nueva etapa, reacios a creer que nuestra vida se acaba con la defunción.

En los enterramientos siempre se ha destacado la diferencia entre las castas y las clases sociales de los muertos, siendo más elaborados los destinados a personas de relevancia e importancia o de gran poder adquisitivo. De este modo, incluso en el acto de morir están presentes las condiciones de vida de los difuntos aunque según los refranes populares la condición de la muerte es la única que iguala a todas las personas indistintamente de nuestra posición o distinción social.

Podemos hablar de ciertas constantes ligadas al territorio, como: el lugar de la muerte que difiere del lugar del entierro, el espacio donde se realiza el velatorio, el camino por el cual se lleva al fallecido a su tumba, el sitio de celebración del ritual y finalmente, el espacio para la inhumación. En ocasiones el lugar de ritual y donde el cuerpo es enterrado son el mismo. El duelo es vivido intensamente y ha tenido mucha importancia a lo largo de la historia. El hecho de dar tierra demarca el territorio como espacio simbólico. En la antigüedad la mayoría de las sepulturas en Euskal Herria estaban en el terreno de la propia casa o en el interior de las iglesias, haciendo inseparable el lugar de los muertos con el de los vivos.

Con el tiempo aparecieron los cementerios como solución salubre y espacial al problema de enterrar dentro de los templos, separando el lugar de vivos y de muertos aunque aún se designaban algunas sepulturas simbólicas para personajes celebres dentro de las iglesias. (22)

La acción de inhumar también ha sufrido con el tiempo cambios, apareciendo los nichos en los camposantos, espacios construidos en altura, unos sobre los otros, que resuelven los problemas de espacio en los cementerios. Hoy en día, se están popularizando las incineraciones de los cuerpos, de los que se conservan los restos en ánforas o urnas para ser después enterradas o para que las cenizas sean esparcidas, según las últimas voluntades de los difuntos, en otros lugares distintos al cementerio.

Los enterramientos funerarios son lugares que marcan el territorio, se convierten en espacios consagrados y de encuentro. Desde el inicio de los rituales de sepultura hasta la actualidad encontramos dólmenes, crómlechs, cuevas sepulcrales, capillas, cementerios adosados a iglesias, camposantos, catacumbas... Todos tienen una profunda carga significativa siendo espacios para la conmemoración. Cuando analizamos el subsuelo como lugar de descanso eterno, se le atribuye, indirectamente, la connotación de la resurrección o la transformación. En algunas creencias se hace alusión al hecho de regresar a la tierra tras la muerte, pero el pueblo de los Khoi-San, del sur de Namibia considera que una vez muertos, el espíritu baja a la tierra y será el corazón el que ascienda al cielo.

“La muerte también estaba asociada a las cacimbas y a la creencia que, una vez fallecidos, los espíritus van a un gran agujero en el suelo que encuentran siguiendo el “camino del bosquimano”. Según esta versión, es el corazón el que va al cielo” Pueblo Khoi-San” (23)

En los casos que hemos presentado, y con independencia de la regeneración posterior que se espera de la madre tierra, el cuerpo del difunto se sumirá en el descanso eterno, cobijado por el manto terrestre.

Algunas tumbas son lugares de devoción y peregrinación debido a que albergan a personas consideradas importantes e ilustres. Otras, en cambio, contienen los huesos sin identificar de los sin nombre, de *los nadie* que diría Eduardo Galeano.

(22) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoa. Lasarte-Oria, 1999.

(23) VV.AA. Editor CHEERS, Gordon. *Mitología. Mitos y leyendas del mundo*. Global Book Publishing. Barcelona, 2003. Pág. 305.

Para Michel Foucault y retomando el concepto que presentábamos en líneas anteriores de este capítulo, el cementerio es un ejemplo de heterotopía. Un lugar real, efectivo y dibujado en la institución misma de cada sociedad. Aunque con sus diferencias, este tipo de lugares existen en todas las culturas y estando fuera de todo lugar, son localizables.

“Lugares que, por ser absolutamente otros que todos los demás emplazamientos a los que sin embargo reflejan y de los cuales hablan llamaré, por oposición a las utopías, heterotopías”. (24)

La heterotopía presenta ciertas constantes que la identifican. Por ejemplo, varían según su funcionamiento como *contraemplazamiento* dependiendo de la sociedad donde se inscriben.

Tiene, a su vez, la capacidad de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, aparentemente incompatibles entre sí.

Están vinculadas a recortes de tiempo, es decir, que por simetría se podrían denominar como heterocronías, una ruptura con la idea de tiempo tradicional. Pone en este caso el ejemplo del cementerio porque responde a esa concepción que define como heterocronía:

“El cementerio empieza con esa extraña heterocronía que es, para un individuo la pérdida de la vida, y esta casi eternidad en la que no cesa de disolverse y borrarse.

(...) Los cementerios entonces, no constituyen más el viento sagrado e inmortal de la ciudad, sino la -otra ciudad-, donde cada familia posee su negra morada”. (25)

Según Foucault, el camposanto, que ha existido desde siempre, ha padecido numerosas mutaciones a lo largo del tiempo que tienen que ver con los procesos de desacralización de los lugares. A medida que la sociedad se volvió atea, la cultura de occidente inauguró lo que se llamaba el culto de los muertos. Desde el momento en el que se tambaleó la creencia de una vida tras la muerte, se prestó más atención al resto mortal, al único rastro de nuestra existencia.

Actualmente, cada vez más despojados de cuestionamientos existencialistas, los cuerpos de los difuntos se entierran en menos ocasiones. Desvinculando, producto del devenir social, cada vez más al individuo del contacto con la tierra como última morada con coordenadas específicas.

(24) FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión. Buenos Aires, 2010. Pág.70

(25) FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión. Buenos Aires, 2010. Pág.76 y

Lo subterráneo y sus connotaciones...

Húmedo	Ríos bajo tierra	Sembrar	Génesis Lo primigenio Útero Movimiento Caos
	Geisers	Plantar	
	Volcanes	Germinar	
	Chimeneas termales	Florecer	
	Agujeros azules	Recolectar	
	Hoyos de cultivo	Perecer	
	Balsas agrícolas	Regenerar	
Hueco	Cuevas	Descender	Refugio Reposo
	Madrigueras	Guarecer	
	Casas excavadas	Esconder	
		Atesorar	
Oscuro	Bunkers	Refugiar	Trampa
	Campos minados	Atacar	
	Fosas	Enterrar	
Tumbas			
Cementerios			
Interior	Minas	Excavar	Dominación
	Pozos	Extraer	
	Infraestructuras	Vaciar	
	Túneles	Introducir	Conocimiento
	Parkings	Añadir	
	Bodegas	Llenar	
		Tapar	
	Cubrir		

Sobre las connotaciones...

Las connotaciones simbólicas subterráneas más positivas nos conducen a ensoñaciones que tienen que ver con el origen, con la figura de la tierra como la madre que nos acoge, nos proporciona el alimento, permite que nos desarrollemos y exploremos su territorio, para ampararnos luego en el sueño eterno, el descanso final.

“(...) sumergirse en sus entrañas recuerda el regreso al útero, al estrado prenatal, y por ende, al estado caótico primordial como ocurre simbólicamente al entrar en la cueva”. (26)

Ese estado de vuelta a lo primigenio, es asimilable a una fase caótica donde no se ha puesto orden, es una suma de elementos que precisan ser distribuidos en conjuntos, este pensamiento está contenido en la idea de cueva, como fase previa al conocimiento. El nacimiento y la muerte responden a esa etapa oscura donde se concentran todas las posibilidades, desde donde cualquier cosa es posible. Al nacer, al ver la luz todo se va ordenando, nuestras experiencias se van formando como conocimiento, pasamos del mero hecho de ser a la concepción de sujeto, de la incertidumbre de la noche a la claridad que nos ofrece el día.

Una cuestión vinculada precisamente a la idea de la tierra como útero es la condición generadora que ésta tiene. Desde las épocas prehistóricas el encuentro con los metales, sobre todo los preciosos, hizo latente este pensamiento. Encontrar en el fondo de las entrañas telúricas piedras brillantes fue un acto lleno de admiración hacia la cueva como escenario de parto, que propició el uso de los mismos para realizar figuras religiosas, siendo esta actividad muy anterior al desarrollo de las técnicas metalúrgicas o de explotación de las minas. Son numerosos los objetos de impronta mística que fueron confeccionados con estos materiales en estadios culturales anteriores a la Edad de los Metales, tal y como lo han demostrado muchas excavaciones arqueológicas.

“De entre las concepciones mas arcaicas de la caverna en relación a los metales, está la que considera estos lugares como la matriz de la Tierra donde se gestan muy lentamente los embriones de los metales a partir de la piedra, y que tras un largo periodo de desarrollo embrionario culminan, nacen como tales metales desde el interior de los antros surgiendo al exterior a través de la superficie terrestre cuando el mineral está ya maduro y debe brotar.

(26) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoia. Lasarte-Oria, 1999. Pág. 119.

Esta idea no viene sino a establecerse sobre la creencia anterior en el tiempo de considerar la caverna como el útero de la Gran Madre. (...)

Posteriormente, una vez conocidas y desarrolladas las técnicas de explotación minera y metalúrgica en general, la anterior concepción vino a reafirmarse aún más, y la labor de los especialistas de lo sagrado se dirigió a conseguir el aceleramiento del lento proceso madurativo de los metales en el seno de las oscuridades telúricas para obtener los metales maduros lo antes posible, especialmente el oro toda vez que este noble metal ha sido observado con una personalidad marcadamente sagrada dada su perdurabilidad eterna sin corromperse u oxidarse.” (27)

Pero el conocimiento sobre los metales también tiene su contrapartida porque supuso con el tiempo, la aparición de la diferencia entre poseerlos y no poseerlos, y, por otro lado, su uso para la elaboración de armas. Leonardo Da Vinci en el apartado de profecías de su cuaderno de notas hace referencia a estas dos ideas.

“Los metales saldrán de oscuras y lóbregas cavernas y pondrán a la raza humana en un estado de gran ansiedad, peligro y confusión. (...) ¡Que monstruosidad! ¡Cuánto mejor sería para los hombre que los metales volvieran a sus cavernas! Con ellos las inmensas selvas serán arrasadas de sus árboles y por su causa perderán la vida infinito número de animales”

(..) La muerte vendrá de las profundidades de la tierra, y sus fieros movimientos arrojarán del mundo a infinidad de seres humanos.

El hierro que sale del seno de la tierra está muerto, pero con él se hacen las armas que matarán a muchos hombres”. (28)

La cueva como espacio subterráneo y por ende la tierra, constituyen a través de las creencias ancestrales y la mitología un lugar con identidad y memoria dotada de una gran carga poética y simbólica. Es un escenario polivalente, donde se conecta con el inframundo y con los espíritus, donde residen las deidades naturales, transformándose en santuario para rituales.

“(...) la práctica totalidad de las deidades del panteón vasco residen habitualmente o al menos de vez en cuando en cavernas muy bien situadas en una geografía de marcada significación mística. (...)

Incluso las deidades uránicas más carismáticas, a las que el aparato conceptual hace vagar por los cielos generando lluvia fértil o la temible tormenta, pasan sus periodos de reposo en lo más oscuro de las grutas de las cimas montañosas.

(27) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoa. Lasarte-Oria, 1999. Pág. 50.

(28) DA VINCI, Leonardo. (Profecías). *Cuadernos de notas*. Ediciones Felmar. Madrid, 1975. Pág. 155.

De algún modo, la cueva es el espacio de donde fluyen las diversas formas cratofánicas –afloramientos de fuerza sagrada- del imaginario vasco, lo que es lo mismo que decir, en otras palabras, que es por medio de la tierra como se genera la diversidad de especies sobrenaturales del modelo mitológico vasco, con sus diferentes ámbitos de influencia, actuación, funcionalidad, etc. Es, por tanto, la tierra uno de los pilares sustentadores más importantes del sistema conceptual vasco mas ancestral.

(...) una caverna o la misma tierra si se quiere, no es la deidad misma, si no un lugar, objeto u entidad, a través del cual el sistema conceptual hace aflorar la fuerza sobrenatural. (...) No es la cueva la divinidad, sino el lugar elegido para su demostración exultante. (...)” (29)

La cueva es el lugar donde residen las fuerzas sobrenaturales y el espacio de protección, a pesar de ello, tiene siempre un contrapunto; en los cuentos y creencias populares entrar en la cueva puede suponer el riesgo de encontrarse con problemas por molestar a las deidades que la habitan. A pesar de esto, la protección es una connotación atribuida a la cueva que, posteriormente, se trasladó a la idea de casa construida.

La casa personifica el lugar propio de la residencia-resistencia, el espacio público no pertenece del mismo modo al individuo, es nuestro reino inquebrantable, donde el sujeto establece sus leyes y donde nadie debería entrar sin ser invitado. Gaston Bachelard en su estudio sobre la poética del espacio, habla de la multiplicidad de moradas que quedan recogidas dentro de esta imagen simbólica, encontrando en nuestra imaginación; la casa-casa: el símbolo, el hogar; la casa-cava: la cueva, el espacio de refugio; la casa-cara: la imagen, el espacio icono; la casa-caja: el contenedor, el espacio objeto; la casa-cap: el interface, el espacio de interacción. (30) Todo un paisaje: la casa, para habilitar y habitar.

Siguiendo el análisis que Bachelard hace de la casa en la literatura, relacionada estrechamente con el nido y con la concha, sugiriendo ensueños, e imaginando la idea de refugio. Suele ser vista como un ser intensamente terrestre, pero en la casa bien cimentada también encontramos una instancia que sintoniza con el viento, con lo aéreo. La contradicción se encuentra en sus polos antagonistas; el sótano y la buhardilla. Ambos espacios suscitan emociones diferentes que alimentan la imaginación con percepciones divergentes.

(29) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoia. Lasarte-Oria, 1999. Pág. 50.

(30) BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económico. Mexico, 1965.

Esta dualidad del sótano y el desván motivó en C.G.Jung su análisis sobre los miedos que habitan la casa en su obra *“El hombre descubriendo su alma”*. La casa es un cuerpo vertical, el tejado muestra su funcionalidad sin problemas, mirando hacia el desván los pensamientos son claros y la casa se muestra alta y firme en su estructura. El sótano, en cambio, es la parte oscura, intentamos racionalizar nuestros miedos hacia él pero siempre mantiene una reminiscencia de olor a rancio con sabor a humedad. Cuando se piensa en el desván se sube, ascensión hacia la luz, hacia el aire. Al sótano siempre se baja, se desciende por una escalera hacia lo poco iluminado que nos priva del aire fresco. Subir a la buhardilla es ensueño, pero bajar a dormir al sótano es castigo y pesadilla. En el desván los malos sueños pueden ser sofocados por la luz del día pero en el sótano nunca se disipan del todo.

“En nuestra civilización, que pone la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. Él sí toma la vela para bajar al sótano”. (31)

Este espacio soterrado de la casa es escenario de historias que alimentan los ensueños de protección así como las pesadillas, debido a narraciones de las que ha sido y es protagonista. Estableciéndose como lugar para el resguardo, sobre todo en tiempo de guerra donde la mayor seguridad se consigue manteniéndose escondido bajo tierra, se convierte en espacio trampa al escuchar noticias que relatan crímenes llevados a cabo en el parte enterrada de la casa.

El antagonismo suscitado por el sótano como espacio para el refugio o de peligro se parece al motivado por la cueva: dentro de la gruta encontramos el resguardo, una madriguera para protegerse del frío de la noche, pero donde se puede caer en una trampa si es que nos encontramos con el animal que la habita. El sótano también se asemeja a la circunstancia que favorece la aparición de miedos como los que se asocian al hueco de debajo de la cama, que por la noche es un abismo repleto de criaturas abominables, pero de día es el escondite perfecto.

Esta doble idea asociada a la caverna o al espacio bajo la cama se aplica al sótano. Encierra el riesgo, el secuestro, la privación de libertad o las actividades ilegales y delictivas y, a su vez, la parte subterránea de la casa también alberga ensoñaciones que nos llevan a entenderla como guarida ocasional o lugar de proyectos que están, todavía, por ver la luz.

(31) BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económico. Mexico, 1965. Pág. 49.

Es laboratorio clandestino; desde el sótano se sueña con conquistar el espacio circundante mediante túneles o conseguir el éxito de los experimentos que llevamos a cabo.

Las casas que habitualmente habitamos no responden al esquema de estructura y organización planteado por Bachelard. Aunque sí es cierto que la imagen prototípica de la casa responde a la sucesión de estancias verticales que abarcan del sótano a la buhardilla pasando por uno o varios pisos intermedios.

La mayor parte de nuestros hogares se caracterizan por ser, como diría Bachelard, cajas superpuestas, es decir, bloques de pisos a los cuales les falta la raíz en la tierra y el vínculo cósmico. Alejados de la imagen onírica de la casa, estos espacios dan cobijo al ser humano y le proporcionan cierta sensación de seguridad aunque su poética como espacio vivenciado diste en carga simbólica de *La casa* con mayúsculas de Bachelard.

Pero ese lugar de cobijo es una mera ilusión, Otto Friedrich Bollnow nos recuerda en *"Hombre y espacio"* lo incierto del pensamiento que nos conduce a concebir la casa como espacio de seguridad definitiva para el ser humano.

"Todo esfuerzo por adquirir mayor seguridad exige dispositivos complicados y crea a la vez mayor vulnerabilidad. (...) conocer la vulnerabilidad de la morada humana y los peligros de la radicación continuada en su casa, no libera al hombre de la tarea de construirla con todos los medios de la razón planificadora, crear en ella el orden de vida y defender a ésta en lucha constante y tenaz contra el ataque de las fuerzas caóticas. Sólo en esta lucha incesante puede prevalecer esta isla de amparo". (32)

La casa, tenga raíces terrestres y ramas aéreas o simplemente sea una secuencia de cajas superpuestas responde a nuestra necesidad de resguardo, concebida desde la idea de cueva como refugio natural que nos aporta la idea de pared y techo. La casa no es el espacio definitivo de la protección absoluta siempre amenazada, pone de manifiesto la dualidad que presentamos entre espacio de protección respecto a la idea de trampa.

(32) BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Editorial Labor. Barcelona, 1969. Pág. 129.

-Conocimiento, dominación-. Son muchos los mitos que narran los descensos al inframundo para poder acceder a un estatus superior, pero para ello hay que vencer numerosas pruebas.

Por ejemplo la danza de los siete velos tiene su origen en una ancestral historia árabe que posee numerosas variantes pero una de ellas cuenta como Istar, la diosa del amor y la fertilidad, descendía al inframundo seis meses al año. En su descenso pasaba por siete niveles en los que tenía que deshacerse de uno de sus atributos (belleza, riqueza, poder...) en la última puerta quedaba *desnuda* como todos hacemos al morir. (33)

En los rituales de muchos pueblos, entrar a la cueva forma parte de un proceso de transformación, de adquisición de conocimiento y superación de una etapa, para salir de allí, renaciendo al mundo, se entra niño y se sale hombre. La adquisición del conocimiento se hace a través de una muerte simbólica que posibilita el cambio de etapa.

"(...) es sobradamente conocido por los antropólogos y los estudiosos del fenómeno religioso el uso que se ha hecho de la caverna como lugar o santuario específico para los rituales de iniciación de los adolescentes, de los guerreros, de las cofradías, etc. Todo ritual de iniciación conlleva invariablemente un aspecto mítico en torno a la muerte del neófito, una muerte simbólica con la que se busca evadir el pasado para renacer a la nueva realidad". (34)

Metafóricamente, salir del inframundo, del antro anclado en la tierra transmite connotaciones que aluden a la superación de una fase embrionaria para pasar a una etapa de conocimiento. En la filosofía encontramos un gran ejemplo conocido, la Caverna de Platón; donde los prisioneros están encadenados frente al muro del fondo, llevan toda su vida en ese lugar y tienen sus cabezas sujetas de tal forma que no pueden mirar lo que existe más allá del muro del final de la cueva. Tras ellos hay una hoguera, y entre ésta y sus espaldas un camino por el que deambulan personas de las que los prisioneros solo conocen las proyecciones sobre el muro, considerando que esas sombras son las formas verdaderas, aunque, ellos en realidad, no ven a las personas que pasan.

Uno de los prisioneros es puesto en libertad y se le permite volver la cabeza hacia el fuego, éste es deslumbrador pero a medida que pasa el tiempo puede empezar a vislumbrar el mundo del que solo veía una sombra.

(33) VV.AA. Editor CHEERS, Gordon. *Mitología. Mitos y leyendas del mundo*. Global Book Publishing, Barcelona, 2003.

(34) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoa. Lasarte-Oria. Pág. 50.

Después es sacado de la cueva donde la luz del sol le vuelve a cegar, pero, poco a poco, va comprendiendo la pobreza de sus impresiones anteriores cuando se encontraba sumergido en la vivencia de las imágenes de la pared de la caverna.

Posteriormente es conducido de nuevo al interior del antro con el resto de sus compañeros presos, sus ojos ya no están acostumbrados a la pobreza de la penumbra y apenas puede distinguir las sombras, pero está satisfecho de haber tenido la posibilidad de conocer el mundo de afuera. Mientras tanto, desde la perspectiva de sus compañeros la salida al exterior le ha costado la vista y éstos ya no saldrán aunque tengan la oportunidad. (35)

“Sin el simbolismo la vida del hombre sería la de los prisioneros de la caverna de Platón. Se encontraría confinada dentro de los límites de sus necesidades biológicas y de sus intereses prácticos; sin acceso al mundo ideal que se le abre, desde lados diferentes, con la religión, el arte, la filosofía y la ciencia” (36)

La caverna de Platón se muestra como el marco del horror, estado prenatal, ser presa de la propia ignorancia que alimenta el miedo provocado por el desconocimiento. Cuando el logos logra apaciguar el miedo del ser humano y sale de la cueva se siente abrumado por el descubrimiento y por todo lo que aún le queda por conocer. Saliendo de la cueva, el ser humano todavía no accede al conocimiento completo, podemos decir que se encuentra en un bosque, este espacio aún oculta misterios, se pasa del espacio claustro de la caverna a estar bajo la bóveda de los árboles que todavía ahoga y no deja ver toda la luz. Llegar al claro del bosque supone un respiro, un alivio, desde donde se puede ver más allá del techo impuesto, la luz del sol directamente. Si el mundo subterráneo era el infierno del desconocimiento, y el bosque la continuidad de un conocimiento incierto, será a través del fuego que aparezcan cada vez más claros, más campos abiertos.

“(...) el bosque es el ámbito contiguo a la cueva. La cueva se abre al bosque que está habitado por fieras y por el hombre. Espacio que ambos comparten conflictivamente. El bosque sigue siendo un espacio, cubierto, inculto; es una fase cultural intermedia. El fuego dará paso a los claros del bosque y a los espacios de campo abierto” (37)

(35) WARBURTON, Nigel. *La caverna de Platón y otras delicias de la filosofía*. Editorial Ares y Mares. Barcelona, 2002.

(36) CASSIRER, Ernest. *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de cultura económica. México. 1998

(37) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoa. Lasarte-Oria, 1999. Pág. 116.

Pero salir del antro, superar esa fase, no supone que no vuelvan a existir miradas hacia adentro, el conocimiento no viene determinado solo por lo que sucede afuera, en nuestro interior se fundamentan las bases de nuestras interpretaciones. Tanto la cueva como el sótano se pueden asimilar a nuestra propia parte invisible, nuestra organización mental. Adentrarnos en la cueva o en el sótano es metafóricamente como profundizar en nuestro pensamiento, llegar al fondo de nuestra psique.

Los poemas de Juan Mari Lekuona que recogemos en páginas posteriores nos remiten desde una perspectiva espeleológica y desde la experiencia en la cueva a la similitud que existe a la hora de abordar el conocimiento del interior de cada ser. Metáforas ligadas a la exploración del alma, la búsqueda del origen y el encuentro con el inconsciente. La cueva se muestra como alegoría del misterio humano, su complejidad alude al pozo sin fondo, al abismo donde al tirar una piedra nunca llegamos a escuchar su último impacto. La memoria de la cueva se mimetiza con la del ser humano, nuestro propio mundo subterráneo.

Además de las referencias ligadas directamente con lo subterráneo por el hecho de generarlo, habitarlo, construirlo o deshacerlo, queremos recoger algunas expresiones vinculadas a la acción con la tierra que se hacen en la lengua castellana, para significar cuestiones muy variadas:

*“Besar la tierra” / “Besar la tierra que otro pisa” / “Comiendo tierra”
“Dar tierra” / “Echar por tierra” / “Echar tierra” / “Irse a tierra” / “Perder la tierra” / “Poner tierra de por medio” / “Quedarse en tierra” / “Sacar de debajo de la tierra” / “Se lo tragó la tierra” / “Ser de la tierra”
“Tener los pies sobre la tierra”⁽³⁸⁾*

Todas estas expresiones de la lengua castellana vinculan diversos sentidos a la experiencia con la tierra. A pesar de que nuestra relación y contacto con ella ha disminuido notablemente, se siguen manteniendo frases que forman parte del ideario colectivo. Entendemos su significado metafórico y no reparamos en su etimología. El lenguaje juega un importante papel en nuestra forma de construir la connotación simbólica del entorno, a través de él nombramos el mundo formando nuestra concepción de la realidad.

(38) Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. R.A.E.

(39,40) VV.AA. Coordinado y dirigido por AYERBE ETXEBERRIA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoa. Lasarte-Oria, 1999. Pág. 116.

OBERTURA

Desde la memoria de la cueva llega retumbando
un dundún remoto. Las percusiones
de entonces se renuevan vibrando en las membranas
del cuerpo. Antiguos temblores
–eco en las viejas paredes- hoy son gritos atávicos.
Alaridos de gargantas salvajes.
Respuestas de entrañas estremecidas. Jadeos, gritos.

En el recordatorio de la gruta, cámaras oscuras,
pinacotecas silenciosas, en sus paredes calizas
–carbón y ocre- figuraron la génesis de los espantos.
Cual si fueran fieras de plomo en las pupilas de la noche. Emblemáticas
siluetas de caza, hoy imborrables,
totemizadas en el subconsciente. Santuario de heridas.
Sobre piedras estampadas colores crudos infectados. Cicatrices.

Y al principio era la cueva. Y en la oscuridad de la cueva
las aguas de la noche ejercían su poder.”

Juan Mari Lekuona. *“Mimodramak eta ikonoak”*.

OBERTURA

“Harpetako oroipenetatik, urruneko dundunen
hots-joa dator, orduko tanka gia min-
tzetan errepikatzen dela. Aspaldiko dardarak
izaki-pareta zaharren ohiartzun-gaur
oihu atabiko kausiturik. Zintzur salbaiatik
jalgitako garrasiak. Zirrarakoei barrunbetik
emandako erantzunak. Hasperenak, orroak.

Haitzulotako gogoanean, ganbarara ilunek,
pinakoteka isilek, kare-labarrietan
-ikatzek eta okrez- izuen genesisia
irudikatzen zuten. Berunezko piztiak
bait liran gauaren begininietan.
Ehizaren profil enblematikoak, gaur
ezabagaitz, kontzientzipean totemizatuak.
Zaurien santutegia. Harri estanpatuetan
gaiztotutako kolore gordinak. Ebatondoak.

Eta hasieran koba zen. eta kobako
ilunbean gaueko urek zuten aginte”.

Juan Mari Lekuona. *“Mimodramak eta ikonoak”* (39)



ESPELEOFOBIA

“Al escarbar la tierra negra de los recuerdos,
el sueño va abriendo con azadas de oro
el camino a la cripta de los gritos yugulados.

Dentro de los mismos estertores de la cueva:
los sabores más agrios disfrazados de fantasmas;
fantasía agónica; y en ficción
–horrible- los trances de la muerte.
Los antiguos sobresaltos –angustiosos-
vuelto boca arriba –vivos-.

En el yacimiento íntimo de los humanos,
se encuentran trozos de espejo arcaico.
Cristales cóncavos. Sicodramas de espantos.

De la sima salen gritos que instan
a no entrar. Y el serafín del día
tapa con sus alas el pozo de las bestias.
Asfixiantes, en verdad, de noche,
los ruidos del foso de la superstición.”

Juan Mari Lekuona. “*Mimodramak eta ikonoak*”

ESPELEOFOBIA

“Oroipenen lur beltza haztatzerakoan,
loak, urrezko aitzurrez, irekitzen du
garrasi itoen kriptarako bidea.

Barnenean harpetako latzikarak berberak:
zapore mikatzenak mamuz antzaturik;
fantasia eriosuhar; eta fikzioan
-beldurgarri- herio aurreko tranzeak.
Aspaldiko une asaldagarriak -larriak-
azpikoz gainera iraulirik -bizirik-.
Gizakien baitako aztarnategian, antzinateko
ispiluen pusketak aurki daitezke.
Beira konkaboak. Izuen sikodramak.

Leizetik oihuka datoz, barruara
ez sartzeko arrenak. Eta egunaren
serafinak hegalez eragozten du
piztien putzua. Itogarriak, zinez,
superstizio zuloen gaueko hotsak.”

Juan Mari Lekuona. “*Mimodramak eta ikonoak*” (40)



La alusión subterránea en las prácticas artísticas contemporáneas.

El ejercicio reflexivo que plantean las prácticas artísticas contemporáneas hace del arte una herramienta desde la que abordar diferentes problemáticas de manera plural y transdisciplinar, abiertas a lecturas e interpretaciones desde diversos ámbitos. Hoy, el artista opera desde un campo amplio de significantes que permiten que su trabajo sea una propuesta polisémica. El arte, desde este punto de vista, es un sistema de relaciones que se corresponden entre sí, desde las cuales se establecen conexiones a partir de connotaciones simbólicas que recorren lo existente, reconstruyendo y resignificándolo. Con el objetivo de crear acciones e intervenciones que sugieran nuevos principios, y, por lo tanto, nuevas evocaciones, generando así, un territorio ilimitado de posibilidades que proporcionan, tanto a la imaginación como al pensamiento, sugerencias inagotables.

La alusión a lo subterráneo en las prácticas artísticas contemporáneas se trabaja desde distintas perspectivas e intencionalidades, a veces enfatizando el discurso general de la obra del artista como el caso de la artista Ana Mendieta, y, en otras ocasiones, aparece como un elemento referencial aislado que pretende poner en relieve algún concepto desarrollado en una intervención o una serie concreta, como en el proyecto de *"Metro-Net"* de Martin Kippenberger. Otras veces, el espacio subterráneo es el campo de juego que se convierte en observatorio y laboratorio al mismo tiempo, donde un conjunto de artistas trabajan individual o colectivamente sobre problemáticas de un territorio o una comunidad; como el caso de las Minas de Ojos Negros o el proyecto *"Bunker Museo"*, de los que hacíamos referencia en capítulos anteriores.

En este apartado pretendemos resaltar a través de una pequeña muestra, a distintos autores que aluden o han aludido a lo subterráneo trabajando desde diferentes miradas simbólicas que se expanden hacia otras significaciones, según sea el contexto donde se establecen las circunstancias de las que nacen.

A la izquierda la intervención de Doris Salcedo *"Shibboleth 2007"* en la sala de Las Turbinas de la Tate Modern Gallery de Londres. Una grieta de 167 metros de largo que dividía el hall del museo en dos, con la que la artista ponía de manifiesto el espacio negativo que ocupan los inmigrantes ilegales. Mediante el surco en el suelo enfatiza no solo la división y la segregación que existe en el mundo y que divide ricos y pobres, norte y sur, sino que encuentra la forma de componer desde la no materialidad el lugar que dejamos *habitar* a los sin papeles; un vacío.

Partimos de que cualquier componente de la realidad puede desencadenar evocaciones simbólicas, pero dentro del contexto artístico las propuestas elevan su capacidad de provocar, trascender y alimentar tanto la parte onírica como intelectual del receptor, porque el artista pone en tensión los elementos con los que trabaja, con el fin de potenciar la red de vínculos y conexiones que pretende mostrar. Lo que dentro de un marco cotidiano puede ser evocador, en el contenido elaborado por el creador se extiende, multiplicándose.

A lo largo de este capítulo veremos ejemplos de algunos trabajos donde observar las potencialidades expresivas y sugerentes de lo que está bajo tierra en la práctica artística contemporánea. Para ello, partiremos rastreando los principales conceptos a los que se apunta mediante la introducción de la presencia de lo subterráneo en las propuestas. Hemos hecho una clasificación de pares de opuestos con la intención de mostrar al lector el contraste de las sugerencias a las que nos conducen la grieta, el agujero, el hueco, el vacío, en definitiva, el espacio negativo, que unido a otras referencias puede tomar direcciones antagónicas y complementarias. Podemos resumir, después de la aproximación a la connotación simbólica que hemos venido desarrollando, que la alusión al subsuelo en las obras analizadas puede conducirnos a evocar la vida pero también la muerte, a concebirla como madriguera pero también como prisión, puede contener el esclarecimiento pero también el caos, y ser la fuente de inspiración del conocimiento de las ideas, pudiendo referir principio pero también final.

Génesis / Final

Ana Mendieta - Sophie Calle.

En capítulos anteriores explicábamos la conexión que se establece con la idea de lo primigenio cuando lo subterráneo es convocado desde los referentes telúricos. La tierra es el principal elemento evocador que conecta con el origen, con el útero donde todo es gestado y también el lugar donde todo termina, nacimiento y muerte. Conectar con la tierra, sumergirse en ella o trabajarla conduce a entenderla como productora de vida y deceso, pero teniendo en cuenta que nada termina con un final cerrado. La vida como proceso cíclico: lo que se va vuelve con otra forma. La tierra es, por antonomasia, símbolo del reencuentro con el origen y gestora de transformación y renacimiento.



"Siluetas" (1973-1978). Ana Mendieta. Oaxaca. México.

En esta parte pretendemos confrontar algunas de las obras de dos polifacéticas mujeres artistas que aluden a los conceptos sobre los que queremos profundizar: la génesis y el final. El factor subterráneo viene introducido en el trabajo de cada una de ellas de forma distinta. En el caso de Ana Mendieta el hueco en la tierra está latente de manera más explícita, y en la obra de Sophie Calle lo subterráneo viene determinado por la especulación con el inconsciente y la vivencia colectiva, aunque también existen elementos, como sus fotografías de *“Les tombes” (Las Tumbas)*, que nos remiten directamente al subsuelo.

La artista Ana Mendieta, natural de La Habana, fue trasladada a los doce años de su tierra natal a Estados Unidos en los años 60 dentro de la Operación *“Peter Pan”*, programa coordinado por el gobierno estadounidense, la Iglesia católica y grupos de cubanos exiliados en la ciudad de Miami. Esta experiencia marcó a la mujer y a la artista en la que Ana se convirtió, encauzando a través de su práctica artística las carencias y los sentimientos derivados de su proceso vivido. Su trabajo nos conmueve por el uso de referentes universales en los que aparece como una constante su situación de desarraigo, pérdida y lejanía. Habiendo sido arrancada de su tierra, la artista buscó en sus obras la vuelta al origen.

“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen”. (1)

Su obra, a pesar de surgir desde la experiencia individual nunca estuvo impregnada de referencias autobiográficas, sus intervenciones hacían mención a la vivencia colectiva, es por esto que su trabajo nos resulta cercano, tan expresivo y evocador. Por medio de sus esculturas afirmaba sus lazos emocionales con la naturaleza e intentaba conseguir que el espectador especulara sobre su propia existencia.

De Ana Mendieta nos interesa su relación con la tierra; trabajó íntimamente con ella, acostada, enterrada o generando intervenciones como el dibujo de su silueta, huellas que componían la unidad que representa su cuerpo con el paisaje en una especie de comunión anímica y espiritual, su vuelta al verdadero origen.

(1) MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Polígrafa, Barcelona, 1996. Pág. 276.

La silueta la trabajó mediante el hueco y la ausencia, invitando a la imaginación a visualizar el cuerpo desde el espacio negativo, desde su contorno. La tierra es concebida en su obra desde la relación entre vida-muerte, principio-final, es el lugar de encuentro para la posibilidad de restablecer redes con lo inconsciente, tratando de restaurar y regenerar su vínculo originario, buscando en la tierra el cordón umbilical del que fue arrancada, fusionándose y conciliándose consigo misma y con las circunstancias.

El trabajo de Mendieta aborda el tema de la identidad, una identidad robada que se produce en el acto de ser enviada lejos de su tierra. Pero ella no trata la orfandad de una manera directa ni desde el sentimiento de una patria definida, es la sutileza la que opera en sus sugerentes piezas de las siluetas que nos hacen profundizar en nuestra identidad, no como individuos pertenecientes a “un” contexto particular, sino a uno universal.

La orfandad de la que habla la artista tiene que ver con el principio y el final del ser, el cuestionamiento de la vida como existencia. La experimentación de Mendieta con el territorio era anónima y pertenecía al ser colectivo, no al sujeto ni a la individualidad.

Sophie Calle es una artista francesa que a través de su obra también aborda cuestiones relacionadas con la existencia, con el principio y el final. Su trabajo está claramente marcado por la historia personal, pero al igual que Ana Mendieta, nos remite a vivencias universales contenidas en su discurso.

En “*Prenez soin de vous*” (Cúdate) expresa mediante la narración desde *el otro* una historia íntima con la que cualquier persona se puede sentir identificada. Remitiéndonos a la particularidad de cada historia, evocando en el espectador la rememoración de su propia experiencia de ruptura, de final.

La obra que, principalmente, queremos hacer presente en este capítulo lleva el título de “*Pas Pu Saisir La Mort*” (El último aliento, imposible de capturar) y se trata de una instalación que realizó en 2007 para la 52 Bial de Venecia, que ese año se centraba en captar un momento fugaz en la vida.

La artista relata tanto en una de las salas de la intervención como en el catálogo de la muestra, como una mañana del 15 de febrero de 2006, recibió dos llamadas telefónicas. En la primera le informaban de que había sido invitada para exponer en la Bial y en la otra, su madre le anunciaba que le quedaba un mes de vida.

4. El mundo de abajo. La connotación simbólica de lo subterráneo.



Frame del video "Pas Pu Saisir La Mort". Sophie Calle. DVD 13'

Monique wanted to see the sea one last time.
On Tuesday, January 31, we went to Cabourg.
The last journey.
The next day, "so my feet look nice when I go": the last pedicure.
She read Ravel by Jean Echenoz. The last book.
A man she had long admired but never met came to her bedside.
Making a friend for the last time.
She organised the funeral ceremony: her last party.
Final preparations: she chose her funeral dress,
-navy blue with a white pattern-;
a photograph showing her making a face for her tombstone,
and her epitaph: I'm getting bored already!
She wrote a last poem, for her burial.
She chose Montparnasse cemetery as her final address.
She didn't want to die. She said this was
the first time in her life she didn't mind waiting.
She shed her last tears.
The days before death, she kept repeating:
"It's odd. It's so stupid".
She listened to the Clarinet Concerto in A major, K. 622.
For the last time.
Her last wish: to leave with the music of Mozart in her ears.
Her last request: for us not to worry.
"Ne vous faites pas de souci".
Souci was her last word.
On March 15, 2006, at 3P.M., the last smile.
The last breath, somewhere between 3.02 and 3.13.
Impossible to capture.(2)

(2) STORR, Robert. "Think with the senses feel with the mind. Art in the present tense". Catálogo de la 52. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Pág. 54. (Texto Sophie Calle)



Monique quería ver el mar una última vez.
El martes 31 de enero, fuimos a Cabourg.
El último viaje.
Al día siguiente, “para que mis pies se vean bien cuando me vaya”: la última pedicura.
Leyó Ravel por Jean Echenoz. El último libro.
Un hombre al que siempre admiró pero que nunca había conocido vino a verla en su lecho.
Hacer un amigo por última vez.
Ella organizó la ceremonia de su funeral: su última fiesta.
Los preparativos finales: eligió su vestido para el funeral,
- azul marino con un estampado en blanco-,
una fotografía de ella haciendo una cara para la lápida de su tumba,
y su epitafio: “¡Ya me estoy empezando a aburrir!”
Escribió un último poema, para su entierro.
Elegió el cementerio de Montparnasse como su última dirección.
No quería morir. Decía que era la primera vez
en su vida que no le importaba esperar.
Derramó sus últimas lágrimas.
Los días anteriores a su muerte, repetía continuamente:
“Es extraño. Es estúpido.”
Escuchó el Concierto para Clarinete en La mayor, K 622.
Por última vez.
Su último deseo: partir con la música de Mozart en sus oídos.
Su última petición: que no nos preocupáramos.
“Ne vous faites pas de souci”.
Souci fue su última palabra.
El 15 de marzo de 2006 a las 3 PM, la última sonrisa.
El último aliento, en algún momento entre las 3:02 y las 3:13.
Imposible de capturar.

MOTHER



Sophie Calle planteó su trabajo para la Bienal desde esa fatídica coincidencia y optó por mostrar un video de los últimos 20 minutos de vida de su madre, tratando de captar su último suspiro. Acompañando el video se podían ver unas fotografías suyas de los 90, tituladas “*Les tombes*” (Las tumbas) en las que aparecen inscripciones de la palabra -Mother-.

Sophie no quería perderse el último aliento de su madre y grabó durante 80 horas seguidas, cuando llegó el instante no supo distinguirlo, y simplemente (se) fué.

Desde la reflexión que le condujo a experimentar la imposibilidad de capturar el segundo fugaz, nos preguntamos cuál es la duración precisa por la que se pasa de un estado a otro. ¿Cada respiración no es sino una construcción de esa última exhalación?.

El movimiento del video y lo estático de la fotografía ponen en tensión los dos grandes estados por los que todos pasamos; la vida y la muerte. A pesar de tratarse del hálito final, el video muestra un continuo de imágenes que todavía nos hacen pensar en lo vivo, o “en lo que queda vivo”. En la fotografía de “*Les tombes*” el peso de la lápida de granito es contundentemente fría, rígida e inerte.

Esta obra de Sophie Calle parece remitirnos principalmente a la idea de Final (cuestión que también sucede en “*Prenez soin de vous*”), pero nunca un final es una puerta totalmente cerrada. El fallecimiento de su madre no acabó en su lecho de muerte, sino que nos plantea un territorio desde el que reflexionar sobre la frontera que delimita lo vivo y lo muerto. Nos propone, a través de su obra, si es posible atraparlo, y en ese cuestionamiento entendemos que la línea que separa la vida y la muerte tal vez no existe, sino que se sucede como un continuo. Esta hipótesis reafirma la relación entre Génesis y Final que enunciábamos en un comienzo, como forma imposible de separar. No pudiendo concebir, no existiendo la una sin la otra, en un devenir constante.

Ana Mendieta y Sophie Calle conectadas por su alusión a las ideas sobre el principio y el fin, mediante la inclusión en su trabajo de elementos que vinculamos en esta tesis con la dimensión subterránea.

Mendieta nos interpela desde su conexión con el hueco, con la tierra, con la savia ancestral, mientras que Calle apela a la vivencia cotidiana, a la historia personal para tratar temas universales.

A la izquierda, “*Les tombes. Mother*”. Sophie Calle. 1990.

Refugio / Trampa

Vito Acconci - Eduardo Chillida.

Ya hemos hablado del interior de la tierra como madriguera, como espacio para la protección, y de cómo éste encuentra su contrario en sí mismo. Lo que puede ser refugio también puede convertirse en cárcel. Ambas ideas están unidas dentro del contenedor cerrado, el perímetro circundante del resguardo encierra el espacio de libertad e intimidad pero libera la pesadilla de la prisión de la que no se puede salir. Para analizar este concepto estudiaremos una intervención de Vito Acconci y un proyecto de Eduardo Chillida, donde el espacio subterráneo se puede interpretar desde estas dos vertientes antagónicas.

Acconci se inició como poeta a mediados de los sesenta, para él la hoja en blanco era un espacio listo para actuar, las palabras objetos y la página su espacio habitable, pero Acconci reivindicativo y descarado, es más conocido por su faceta artística relacionada con el arte corporal y el performance. La obra que hemos recuperado para la reflexión que nos ocupa se titula "*Sub-urb*", palabra que remite a un doble sentido: por un lado, alude a las casas de la periferia y, en el caso de Estados Unidos, habla de un modelo de vida basado en una casa unifamiliar con jardín, un patio con garaje y uno o dos coches aparcados cerca del césped artificial que enmarca el sueño americano y, por otro lado, hace alusión a una ciudad bajo tierra, invertida.

Ante la expansión urbana estadounidense de los años 80, Acconci realizó en 1983 una intervención en el Art-Park de Lewiston, cerca de New York, donde materializó su propia idea de suburbio o periferia como complejo de viviendas literalmente enterradas en la tierra. Una estructura de 100 metros de largo, con paneles móviles de césped artificial como cubierta, uniendo los dos conceptos de los que hablábamos: la ciudad de la periferia y la ciudad bajo tierra, apuntando hacia la idea de refugio como algo más que espacio de protección, refiriéndose a esta idea de modelo urbanístico como la casa que se convierte en prisión, forma de vida que propugna el individualismo, la indiscriminada expansión urbana como referente de felicidad, donde la comunidad permanece encerrada en su propio estado particular, anulando o restringiendo considerablemente las relaciones y los intercambios humanos. La estructura de *Sub-urb* era una casa con tejado a dos aguas que fue puesta boca abajo e introducida en la tierra, es decir, enterrada. Su tejado, que se convierte en suelo, fue nivelado para poder acceder al espacio interior por medio de una escalera.



Imágenes de Sub-Urb en Art Park de Lewiston.

Pero el descenso no era una fórmula sencilla, no bastaba con bajar, sobre algunos de los paneles de la cubierta estaban segadas en el césped artificial algunas letras, en cada panel había una sola letra. Cuando las distintas secciones estaban colocados en su posición normal se podían leer una serie de palabras ininteligibles: S-L-U-T / B-U-M / B-O / R-E-B por un lado, y S-C-U-M / M-U-D / B-C / R-O-B, por otro, haciendo imposible el acceso.

Cuando los paneles se ordenaban adecuadamente moviéndose y ocupando la posición central, el complejo urbanístico se volvía accesible pudiéndose leer en el tejado la palabra: S-U-B-U-R-B. Por lo tanto, para llegar a este particular suburbio había que seguir una serie de pasos, al igual que para llegar a cumplir el sueño americano hay que jugar bien con una serie de variables. Una vez que se accedía al interior, el espectador podía visitar catorce ambientes alineados que se encontraban a ambos lados del pasillo central de paredes de madera sucia que eran una especie de banderas norteamericanas que dividían la estructura interior haciendo de paredes.

Cada ambiente o habitación estaba concebida de diferente forma y con distinta iluminación, sobre las paredes había dibujadas siluetas de animales; rata, castor, ardilla, conejo, gato, ciervo, jirafa, canguro, camello, puma, león, hipopótamo, elefante, águila. Algunos de los ambientes tenían las paredes transparentes desde las que se podía ver el habitáculo colindante, otras eran ciegas. Cada habitación-animal daba paso a un pequeño espacio bajo la escalera central, cerca de lo que sería la verdadera entrada de la casa donde había un banco verde -cuyo respaldo era la parte interior de la escalera- que estaba orientado hacia una rejilla negra desde donde, inclinando la cabeza, se podía leer como si fuera un crucigrama palabras: EVOLUCIÓN o REVOLUCIÓN; PRIVACIDAD o PÚBLICO; LIBERAL o RADICAL; SEDENTARIO o NÓMADA; SOLDADO o GUERRILLA; FAMILIA o CAMARADA; FLORES o PLANTAS; RESPETAR o ANALIZAR; CAPITAL o COMUNA; SIEMBRA o FORRAJE; PADRE o PARRICIDA; EXCEDENTE o DESEO; SEGMENTO o FLUJO. (3)

Esta intervención de Acconci nos hace reflexionar sobre numerosas cuestiones que tienen que ver con el espacio habitable de la casa, no como lugar de la intimidad donde cada sujeto construye su privacidad sino que habla de un modelo urbanístico que promueve un sistema de vida capitalista basado no en el bienestar del individuo sino en el individualismo, donde la propuesta de vivienda favorece un método de aislamiento predeterminado que no actúa como refugio sino como prisión antisocial.

Enterrarlo bajo tierra no hace más que reafirmar la idea de la casa como un espacio muerto más que vivo, desde el que desconectarse del entorno y de la sociedad, un reducto de felicidad programada que pretende vender la idea de libertad basada en la construcción de las necesidades superfluas que se convierten en básicas, por ejemplo; para salir de tu palacio se requiere de un vehículo.

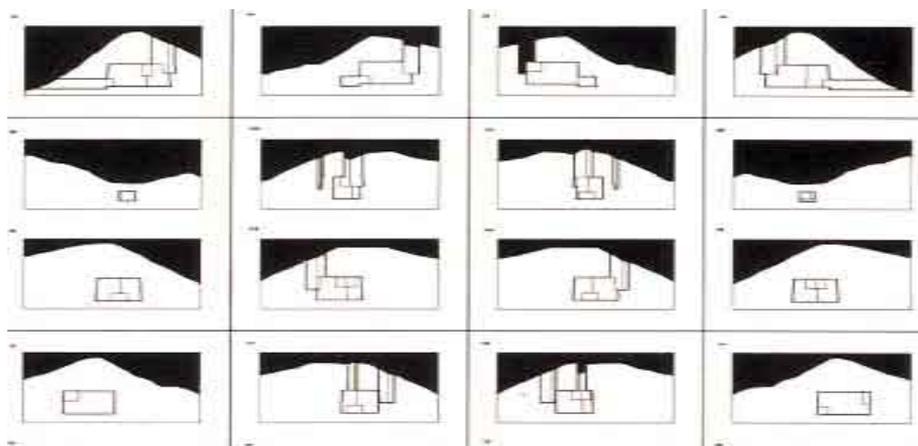
(3) MOURE, Gloria. *Vito Acconci. Writings, works, projects*. Polígrafa. Barcelona, 2001. Pág. 222.

En el caso del proyecto para Tindaya de Eduardo Chillida nos encontramos ante una intervención de aspiración monumental muy distinta a la anterior en forma y contenido, pero que enfatiza la misma idea contrapuesta de espacio subterráneo como refugio y trampa a la vez.

Algunas propuestas de la imaginación son de una belleza infinita e indefinible, oscilan entre lo onírico y lo real, entre el sueño y lo tangible, creando un paisaje-ensueño que debería, según mi opinión, quedarse en la imagen utópica.

“Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia. Un día surgió la posibilidad de realizar la escultura en Tindaya, en Fuerteventura, la montaña donde la utopía podía ser realidad. La escultura ayudaba a proteger la montaña sagrada. El gran espacio creado dentro de ella no sería visible desde fuera, pero los hombres que penetraran en su corazón verían la luz del sol, de la luna, dentro de una montaña volcada al mar, y al horizonte, inalcanzable, necesario, inexistente...” (4)

Para el artista donostiarra sus esculturas son lugares para el encuentro, espacios de diálogo y el proyecto para Tindaya hubiese supuesto la culminación de su pensamiento en forma de un intervención de dimensiones macrocósmicas, no solo por el tamaño de la escultura, sino porque los elementos que quería interrelacionar era la tierra, la luna y el sol.



Distintas vistas del interior del proyecto Tindaya.

(4) CHILLIDA, Eduardo. Fragmento de la declaración pública del artista, enviada a la prensa en julio de 1996. Publicada por el periódico “El País” el 27 de julio de 1997.



El objetivo en esta montaña de Fuerteventura en las Islas Canarias, era generar un vacío, un hueco cúbico de 50 metros de lado en el interior de Tindaya dejando dos chimeneas por las que entrara la luz del sol y de la luna, con una longitud de unos 25 metros cada una, encajadas en las esquinas superiores opuestas a la entrada del cubo. Al interior del cubículo se accedería desde una embocadura orientada al oeste, un pasillo de unos 70 metros de largo, con una sección cuadrada de 15 metros de lado, de manera que, al abandonar la cámara se viera por el pasillo el horizonte exterior.

Para Chillida esta intervención introducía espacio en la materia y generaba un lugar de encuentro en el interior de la tierra donde tener un punto de vista único desde el que observar desde el corazón del territorio el cosmos, propiciando la reflexión interior de las personas.

Negar la belleza de esta idea sería un acto absurdo; el proyecto conmueve solo con la visita de la imaginación al interior de la montaña, pero llevarlo a cabo supondría la destrucción de un enclave que, por sí mismo, ya posee el valor de la experiencia única; histórica, estética y onírica.



Tindaya

Tindaya es una montaña espectacularmente singular con un importante valor paisajístico y arqueológico debido a los restos de grabados rupestres y de asentamientos aborígenes que alberga. Este entorno fue reconocido como Monumento Natural y Punto de Interés Geológico en 1987.

La historia de Tindaya no solo tiene que ver con el pasado, también ha servido de cantera para extraer una clase de piedra muy valorada en la construcción, la traquita. En torno al tema de la explotación minera y sus protagonistas surge la primera de las grandes polémicas de Tindaya, por haber sido utilizada y desgastada desde el puro interés económico sin ningún tipo de consideración hacia su legado. La sede principal de Caja Canarias viste su fachada con piedra arrebatada a Tindaya al igual que otros edificios; el Auditorio Alfredo Kraus en Las Palmas, el Cabildo de Fuerteventura, el interior del CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas de Gran Canaria) y otros lugares. (5)

(5) DÍAZ CUYÁS, José. "El Paradigma Tindaya: El PMM de Tindaya como ejemplo de una mala obra de arte al confundir lo Privado con lo Público y la Naturaleza con la Técnica". En Futuro Público [online]. Campo para el análisis y la crítica cultural. 2011.<http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/5.htm>

“La montaña de las brujas” como también se la conoce, se eleva solitaria sobre la planicie y representa un espacio sagrado y de comunicación para el pueblo majorero, además de ser un valioso recurso arqueológico y geológico como mencionábamos anteriormente. El proyecto de Chillida, en apariencia, respeta el entorno y no supondría por sí solo una gran alteración en el paisaje pero el problema no reside en la intervención del artista sino en las consecuencias de la misma, que alterarían enormemente las condiciones del enclave. Por ejemplo imaginemos la afluencia de visitas, los autobuses aparcados, las tiendas de souvenirs. El proyecto de Tindaya, no nos engañemos, vendría acompañado de toda un replanteamiento urbanístico de la zona, que debería contar con los servicios necesarios para llegar hasta la escultura. Ahí es donde reside el problema y el interior de la montaña acaba condenando el exterior de la misma.

El lugar concebido para la conexión cósmica y personal se convertiría en centro económico; el silencio del paisaje interrumpido por el movimiento incesante de gente, y los restos arqueológicos se tendrían que resguardar del trájín y de los desconsiderados.

Tal y como afirma José Albelda en el libro “Arte y naturaleza” (6), encontramos una clara relación en este caso entre arte y economía, arte y Poder. Albelda considera lógico que no exista consenso a la hora de llevar a cabo este proyecto porque llega en un época en la que lo natural ha recobrado, debido a su escasez, el papel de símbolo y se aprecia su belleza no intervenida. Bajo el calificativo *arte* no debe justificarse cualquier intervención sobre el territorio.

“Al arte ya no se le permite alegremente cambiar la faz del paisaje. Pero al refugiarse en sus entrañas, ha dado metafóricamente el mismo paso que nuestro modelo de desarrollo: de la superficie se ha pasado a la estructura del natural, para apropiarse de lo más importante, de su esencia. Un vacío en forma de cubo nos recuerda la razón y el orden humano, va a reemplazar el corazón de la montaña”. (7)

Tindaya es un lugar para la espiritualidad y el silencio, que no debería convertirse en producto de consumo y explotación. El espacio o el vacío que Chillida quería llevar a la montaña ya se encuentra alrededor de la montaña, si alteramos el ambiente circundante estaremos alterando la singularidad innata que el propio Chillida también vio en el lugar. Materializar esta utopía sería destruirla, convertir el refugio en trampa, el espacio de encuentro en desencuentro. Solo los estudios de viabilidad del proyecto ya estarían arrasando con el territorio haciendo más perforaciones y agujeros a la montaña que lleva demasiado tiempo siendo vaciada.

(6,7) ALBELDA, José y SABORIT, José. *Arte y naturaleza*. Editado por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1997. Pág. 144.

Tindaya es por sí misma el espacio del silencio, del vacío, observatorio cósmico, como dan cuenta las intervenciones aborígenes.

¿Qué podría hacer el arte contemporáneo para mejorar el legado existente?. Probablemente nada; solo imaginar proyectos, contar historias, trasladar la experiencia hacia otros lugares, pero no intervenir el paisaje. El proyecto de Chillida es una reflexión para la imaginación, una fantasía para el sueño de los sentidos, pero no debería materializarse, porque condenaría lo que ya es madriguera simbólica a ser cárcel para el alma aborígen allí depositada.

Acconci y Chillida unidos por una reflexión subterránea; la primera nace de la actitud crítica y habla de un modelo de refugio, habitáculo para el cuerpo, protección para el ser, que se convierte en prisión de un sueño de libertades. La segunda nace desde el anhelo y el ego de un creador que proyecta su gran obra buscando en el interior de la montaña un lugar para cobijar el alma, donde conectar con uno mismo pero sin darse cuenta de que pasa por encima de la tierra sagrada aborígen, bien colectivo y herencia incalculable.

Ambas piezas nos provocan reflexiones que hacen que nos preguntemos sobre las formas por las que tanto el sujeto como el territorio se encuentran sometidos por intereses económicos que acometen y perpetúan ciertos modelos; el concepto de casa norteamericana como trampa capitalista que busca mediante la supuesta idea del “bienestar” la alienación del sujeto llenando su cabeza de aparentes necesidades que nunca acabará de satisfacer porque le conducirán a generar otras nuevas; mientras que el caso de Tindaya pone de manifiesto cómo pueden llegar a anteponerse modelos turísticos que degradan el entorno mediante el adorno de la intervención artística, para llevar a cabo planes que tienen ver con el patrimonio desde el sentido puramente económico, y que dejan de lado las miradas que abogan por la preservación del lugar como bien por sí mismo.



Modelo de la iluminación lunar y solar en el interior de la montaña.

Orden / Caos

Micha Ullman - Diego Perrone.

Lo subterráneo desde la idea de la cueva, nos remitía a la referencia del caos originario, la negrura de la multitud de pensamientos y posibilidades sin orden, el estado prenatal. Saliendo de la oscuridad aparecía el esclarecimiento de la luz, la organización de las ideas, el paso ritual de una etapa a otra, del niño al adulto, del mundo sin forma definida a la definición del ser.

Partiendo de esta reflexión sobre los conceptos a los que la negrura de la cueva remite como espacio de condensación de multiplicidades queremos hablar de la obra Micha Ullman que crea lugares que están vacíos y que permiten el reencuentro con uno mismo, obligándonos a recordar. (8) Su objetivo es situar al espectador ante una “cueva” desde la que poder provocar la reflexión interior del sujeto poniéndonos en contacto con la oscuridad –como acumulación de imágenes e ideas- que se encuentra dentro de cada uno de nosotros, situándonos ante nuestra multitud de pensamientos y, al mismo tiempo, aludiendo a la disparidad de acontecimientos acaecidos en los lugares donde desarrolla sus piezas que sirven como impulsor de la mirada hacia el interior desde la exterior.

La obra de Ullman es muy extensa y está compuesta de grabados, dibujos, esculturas, instalaciones en las que suele trabajar con materias primigenias o desde la referencia a las mismas. La tierra y la arena son en la mayoría de las ocasiones sus recursos, de los cuales se sirve para materializar su trabajo. En 1972 hizo un intercambio de tierra entre un pueblo israelí y otro árabe. Otra de sus obras más conocidas se encuentra en la orilla del río Wéser, una barca para siete personas anclada a la tierra que se inunda y desaparece con cada crecida cíclica del río.

La cuestión de fondo que vincula toda su práctica está presente como un ejercicio de memoria, no como un instrumento para la exploración del pasado sino como un campo de interacción, desde donde accionar el pensamiento, desde donde acceder al caos de la información contenida en cada estrato, para llevar a cabo una labor de profundización. Esta idea de profundizar, Micha Ullman la lleva a cabo literalmente; la excavación en el suelo representa su “técnica escultórica” siendo su forma de hacer visible y presente el sedimento de contenidos que se han ido depositando sobre la superficie dotándola de numerosas claves para ser reveladas y que posibilitan la interpretación de la historia del territorio.

(8) ULLMAN, Micha. Artículo: “*Micha Ullman*”. En Deutscher Akademischer Austausch Dienst [online]. German Academic Exchange Service. <http://www.daad.de/alumni/netzwerke/vip-galerie/nordafrika/12814.es.html>

Para Ullman la mirada de la memoria es inseparable del pasado y del futuro. (9) Este escultor de origen israelí se hizo popular en Alemania con la obra que recogemos en esta investigación: *“La Biblioteca”*, un espacio cúbico subterráneo situado en la Plaza August-Bebel de Berlín, compuesto por unas estanterías vacías culminadas por un techo acristalado que se ve desde la superficie, sobre todo por la noche cuando se ilumina. A la biblioteca subterránea de Ullman le faltan los libros, en esta obra no existe la concentración de pensamientos sin orden que sugiere la oscuridad de la cueva como caos inicial, sino que es un espacio de blancura donde todo lo existente, no es que haya sido ordenado, sino que se ha borrado, dejando el vacío en su interior, pero este vacío no es oscuro, la luz sirve de huella para sugerir que antes albergó el conocimiento recogido en forma de libros.

La intervención recuerda un suceso que tuvo lugar el 10 de mayo de 1933 cuando miembros del partido nacionalsocialista, entre ellos estudiantes de la Universidad Humboldt, que se encuentra en frente de la localización de la obra, quemaron decenas de miles de libros de autores emblemáticos, en una pira de naturaleza inquisicionista.



“La Biblioteca” de Micha Ullman. Plaza August-Bebel de Berlín.

(9) RATTEMEYER, Volker en colaboración con ULLMAN, Micha. Catálogo Micha Ullman. Museum Wiesbaden. Wiesbaden. Alemania. 2003.

La escultura de Ullman remite a la forma de un nicho acristalado que morbosamente deja ver el interior haciendo presente un pasaje de historia que se ha repetido en numerosos tiempos y lugares; quemar los libros es un acto contra el conocimiento y, por lo tanto, contra la libertad del pensamiento que supone aniquilar al sujeto como ser crítico. La Biblioteca de Ullman es un espacio para la memoria, para la acción arqueológica que, aparentemente, carece de sentido porque los restos han desaparecido. Una alusión al vacío mediante la presencia de la ausencia, y debido a la creación de esta ausencia es como consigue generar el lugar de encuentro con uno mismo, mostrando el olvido y actuando contra él.

Por su lado, Diego Perrone también trabaja con el espacio negativo, pero *“El pensador de agujeros”* alude a lo subterráneo desde otra perspectiva que nada tiene que ver con la de Ullman, a pesar de ser estas obras similares en la técnica: excavaciones en el suelo. Micha Ullman construye en la plaza donde quemaron la biblioteca un cubículo de acabado perfecto, en donde introduce unas secciones de baldas generándose un espacio limpio, luminoso, ordenado y claro, sin embargo Perrone escarba en la tierra produciendo vacíos orgánicos como si estuvieran hechos por un animal. El espacio que se genera está oscuro, y su morfología no remite a la acción antropomórfica derivada de las técnicas contemporáneas de introspección en el terreno sino a las huellas de un animal. Es un lugar desde donde comienza un cuento, una experiencia como la de Alicia cayendo en la madriguera, donde se concentran las posibilidades, los interrogantes, las anécdotas, es, sin duda, un lugar sugerente que surge de la experimentación de los sentidos y del cuerpo, pudiéndose asimilar al caos inicial de la caverna donde todo está por ser esclarecido.

“(...) decidí volver a excavar, atraído no tanto por la fisicidad de la tierra o por un aspecto performativo relacionado con el cuerpo. Más bien, procedí llevado por la estratificación de la secuencia de estas operaciones; una especie de consciencia de la equivocación me había llevado al final a pensar en realizar un agujero para luego extraerlo.(...)”

De este modo, durante, aproximadamente, un año excavé siete agujeros de profundidades diferentes, de entre siete y cinco metros, todas en un mismo lugar. Uno era cónico y su diámetro de cinco metros y una profundidad de seis; otro estaba excavado en diagonal, con siete metros y un diámetro de aproximadamente tres metros; otros dos parecían unas madrigueras habitadas por alguna criatura extraña... (...)

A la derecha: *“El Pensador de Agujeros”*. Diego Perrone, 2002.



Cada quince días aproximadamente fotografiaba el avance, montando una estructura de tubos metálicos de una altura de unos siete metros para sacar la fotografía desde arriba.

Sin embargo, era consciente de que fotografiar esta especie de zona no era suficiente; así que inventé un nuevo sujeto para introducirlo en el trabajo: “el pensador de los agujeros”.

Los pensadores de agujeros son criaturas imaginarias, que viven en un estado de simbiosis con los agujeros y que sufren constantemente el peso de la abstracción de los mismos. Están sometidos a una tensión nerviosa constante, debido a la imposibilidad de pensar el “vacío” como una entidad física, autónoma y concreta; separados por tanto de la materia que los circunda y los hace visibles.

(...) me di cuenta de que estaba trabajando con imágenes, ya no solo con una idea que proporcionara simplemente información acerca de un territorio.

Estaba añadiendo dramaticidad a este paisaje: podía controlarlo y convertirlo en algo tan oscuro y macabro como quisiera. (...)” (10)



Diego Perrone es un artista italiano que trabaja íntimamente con la tierra, comunicándose con ella a través de la sustracción de material, generando hoyos, reflexionando y poniendo atención sobre este proceso. Las experiencias que recoge en fotografías y videos están conjugadas por la relación entre arte, vida y naturaleza. Las imágenes resultantes de este proceso quedan como registro que posibilita una mirada onírica y metafórica desde las instantáneas, componiendo imágenes con una gran carga simbólica que invitan a la imaginación a caminar por el sendero oscuro que conduce hacia adentro, la puerta a un mundo paralelo dominado por los extraños seres invisibles que solo es capaz de ver el ensueño. El artista en el proceso de construcción de obra llega a sentir, no solo la fuerza evocadora de la tierra, sino que el poder de la acción le conduce a sentirse como criatura apócrifa. Las imágenes del "*Pensador de agujeros*" parecen estar sacadas de un libro de leyendas, donde el personaje asume y reflexiona sobre su condición excavadora, generador de paisajes oníricos.

Las intervenciones aquí presentadas nos hacen reflexionar sobre la cuestión que planteábamos al inicio; el caos y el orden. La pieza de Ullman es un espacio construido desde el principio de orden, el caos que supone la quema de libros se simboliza mediante una biblioteca perfectamente compuesta por unas baldas impolutas en las que faltan los libros, la extracción de conocimiento como operación pensada y estudiada, como si fuera la escena del crimen que ha quedado tan limpia, brillante y vacía en la que resulta imposible no sospechar de lo acontecido, se trata de un orden establecido desde el caos que lo precedió.

Sin embargo, la obra de Perrone nos traslada a otro tipo de reflexión. A través de su análisis los agujeros conducen a la imaginación al caos inicial de ideas, pensamientos, recorridos de la memoria y la imaginación, volviendo al estado prenatal donde se encierran todas las posibilidades o simplemente situándose en la cabeza del niño que especula sobre historias imposibles con facilidad. La obra de Ullman nos hace pensar conduciéndonos a un escalofrío de sensaciones, pero con Perrone es el cuerpo el que juega, se provoca a los sentidos y entramos en calor recorriendo mentalmente el dédalo que puede esconder la madriguera que se abre en la tierra.

(10) PERRONE, DIEGO. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes - Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. (Editor). Catálogo: "*Estratos 2008*". P.A.C (Proyecto de Arte Contemporáneo) Murcia, 2008. Pág. 186.

A la derecha "*El Pensador de agujeros II*". Diego Perrone, 2002.



Movimiento / Reposo

Abraham Poincheval & Laurent Tixador - Martin Kippenberger.

El subsuelo aparentemente es firme y parece encontrarse en reposo, pero la capa telúrica está en constante fricción y movimiento. Ya hemos hablado de la tierra como transformadora y gestora de vida, bajo la superficie se esconden invisibles caminos e incesantes palpitaciones.

Si nos referimos a las madrigueras pensaremos en lugares seguros que proporcionan refugio y descanso, pero si las observáramos en el tiempo daríamos cuenta de su formación, seríamos conscientes de la evolución constante y de la vida en permanente movimiento que conllevan.

Si pensamos en el campo santo también evocamos primeramente el descanso, la quietud, pero pronto nuestra imaginación excavará o descenderá bajo la superficie y nos encontraremos con la mutación del cuerpo, la descomposición de la materia pero la regeneración de la vida, lo estático y la convulsión recogidos en un mismo lugar: el sub-suelo. Por lo tanto, en el *“mundo de abajo”* se establece un diálogo entre el movimiento y el reposo, conceptos que se complementan y hacen referencia a la capacidad de transformación de la tierra imaginada como ser orgánico.

Para hablar de estos dos conceptos vinculados a lo subterráneo en la práctica artística contemporánea queremos tratar algunas de las ideas que sugiere el trabajo de Abraham Poincheval y Laurent Tixador. Esta pareja de artistas exploradores, hacen de cada nueva propuesta una experiencia y una búsqueda de retos por resolver, sus acciones se basan en el laboratorio de pruebas que ofrece el recorrido. Por ejemplo en el 2002, estuvieron andando en línea recta a lo largo de dos meses atravesando todos los obstáculos que se presentaban en su camino desde Nantes a Metz con la única ayuda de una brújula, o en 2001, sobrevivieron como humanos prehistóricos en las islas Frioul, Marsella, comiendo lo que conseguían y dibujando el logotipo de Quick a modo de pintura rupestre.

Con sus acciones pretenden enfatizar la idea de la que parten todas sus propuestas de su trabajo y su filosofía existencial: *“No hay diferencia entre arte y vida”*.⁽¹¹⁾

(11) POINCHEVAL, Abraham y TIXADOR, Laurent. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes - Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. (Editor). Catálogo: *“Estratos 2008”*. P.A.C (Proyecto de Arte Contemporáneo) Murcia, 2008. Pág. 197.

A la izquierda *“Horizon moins 20”*, 2008 en la Galerie Fabienne Leclerc. Laurent Tixador y Abraham Poincheval. Fotografía de Laurent Tixador.

A través del recorrido exploran y reconocen el territorio, a la vez que viven las cualidades y limitaciones que éste les impone, al igual que Joseph Beuys o Gordon Matta-Clark, proponen el arte como vehículo, y no como destino, su trabajo se centra en la experimentación que se da en el proceso de construcción de obra.

La intervención que hemos seleccionado para hablar del conjunto binario (movimiento/reposo) se titula "*Horizon Moins Vingt (H-20)*" y tuvo lugar durante la celebración del encuentro "*Estratos 2008*" organizado por el Proyecto Arte Contemporáneo de Murcia en el jardín del Malecón. La intervención de esta pareja de artistas franceses consistió en cavar un túnel de 20 metros de largo y 160 centímetros de alto que fue siendo rellenado con el material extraído a medida que se avanzaba en la construcción, es decir, recorrieron una longitud de 20 metros bajo tierra dentro de una especie de burbuja de aire que contenía lo necesario para su supervivencia además de los materiales necesarios para realizar la excavación. La previsión inicial era cavar un metro por día, esto suponía, estar veinte días bajo tierra sobreviviendo en su rodante habitáculo subterráneo sin acceso al exterior pero, no se podía prever de antemano cual iba a ser la velocidad del avance. La ventilación se realizó con un sistema de bombas de inspiración y expiración y durante la exploración tuvieron vigilancia constante del exterior para comprobar el funcionamiento de las bombas y el buen estado de los habitantes de la burbuja. Mientras realizaban el recorrido construyeron objetos y souvenirs del subsuelo y durante la acción había una exposición del proceso en la sala de exposiciones temporales del Museo de Bellas Artes de Murcia. En la planta de acceso la muestra incluía piezas y video de otros trabajos anteriores. La planta del sótano funcionó como centro de operaciones mientras duró el performance y posteriormente, albergó los materiales y el equipo necesarios en la realización de su recorrido.

El proyecto de estos artistas a los que les mueve el hecho de probar los límites tanto suyos, como del espacio y de la materia, hace referencia a la idea de quietud y solidez aparente que atribuimos a la superficie de la tierra, que, sin embargo, alberga movimientos inesperados. Por otro lado, esta intervención está vinculada al ensueño del recorrido que se efectúa sin ser visto, al túnel de dimensiones imposibles que conecta con los lugares deseados, o la vía de escape por la que logramos zafarnos de la prisión donde nos encontramos. La excavación del túnel alimenta el imaginario de las huidas y los encuentros clandestinos, pero en muchas ocasiones ni siquiera es necesaria la materialización de la galería subterránea, una simple entrada al subsuelo puede evocar las mismas connotaciones.

Desde las ensoñaciones de las conexiones improbables y desde la apariencia engañosa de la superficie de la tierra que sugiere el reposo pero esconde el movimiento, queremos hablar del proyecto “MetroNet”, que, en este caso, es al revés, sugiere el movimiento pero esconde la quietud.

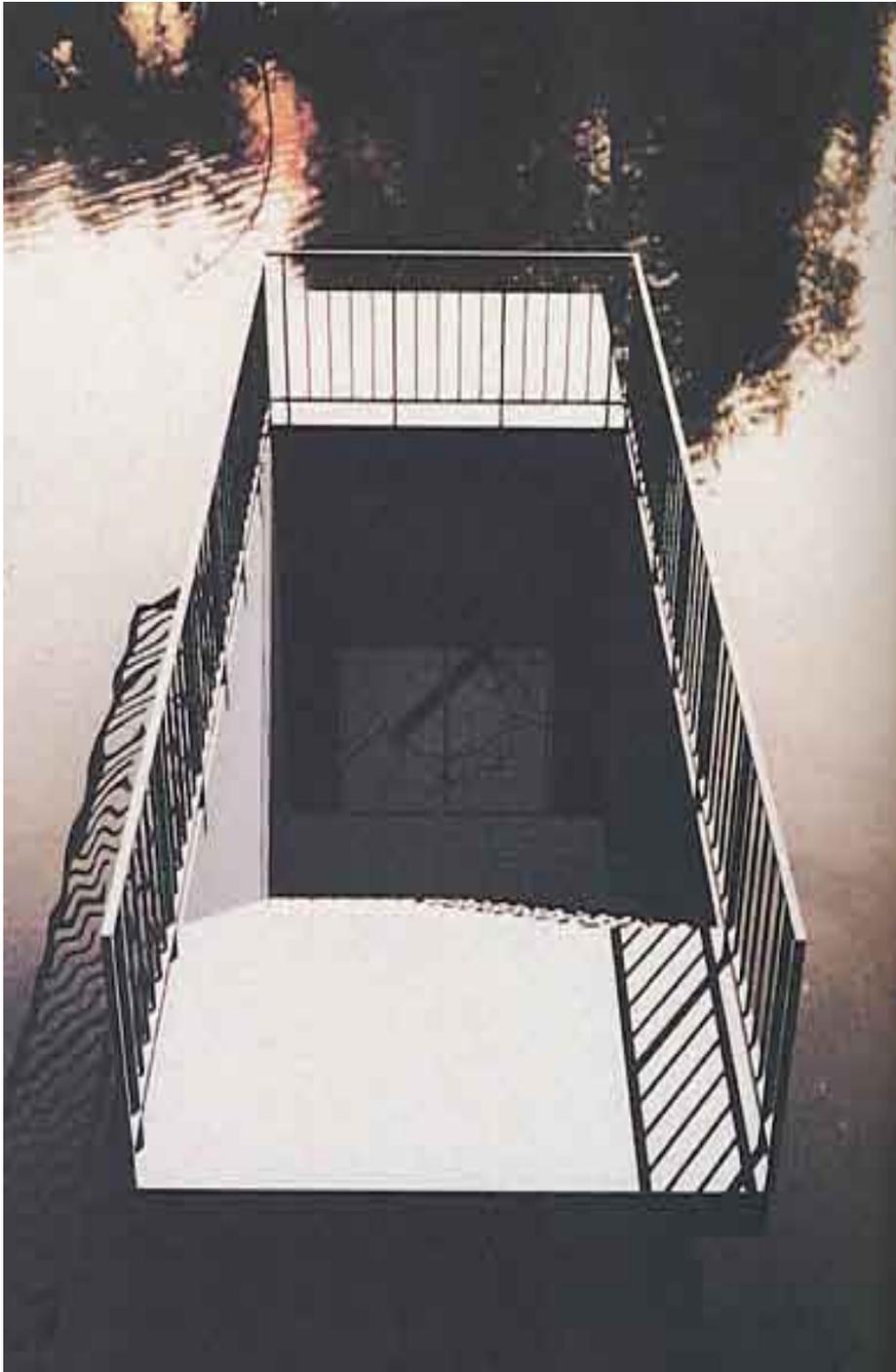
Martin Kippenberger fue una figura provocadora que se vinculó a la pintura, al dibujo, al collage, al diseño de carteles, a la escultura. Su obra, sobre todo la pictórica, se relaciona con el neoexpresionismo alemán y es la parte más conocida de su trabajo. El proyecto que hemos seleccionado para esta investigación no pertenece a su disciplina más conocida y forma parte de una serie de intervenciones que tienen por título genérico “MetroNet” y consta de varios anteproyectos que no llegaron a realizarse en su totalidad. La inauguración del proyecto fue en septiembre de 1993 en Syros, Grecia, isla en la que Kippenberger intentó llevar a cabo la idea de crear un Museo de Arte Contemporáneo en un antiguo matadero; denominado MOMAS, que nunca se materializó. (12)



Entrada del MetroNet en Syros. Martin Kippenberger. Grecia, 1993.

(12) DAVIS, Nicole. Artículo: “I love Kippenberger”. En ArtNet [online]. Octubre de 2005. <http://www.artnet.com/Magazine/features/davis/davis3-10-05.asp>

4. El mundo de abajo. La connotación simbólica de lo subterráneo.



Otra de las entradas que se llegó a construir fue en Dawson, Canadá en 1995 y en la X Documenta de Kassel se presentó a título póstumo uno de los famosos respiraderos de metro que integraban este proyecto.

El objetivo de “*MetroNet*” era la creación de una red de metro mundial que conectase distintos puntos del planeta realizando entradas de este suburbano global en diferentes puntos del mundo. Se trata de una pieza muy onírica porque sugiere conexiones y lazos, la tierra como un gran nodo de enlaces, un espacio para la materialización del ensueño subterráneo del recorrido invisible bajo la tierra, trabajando indirectamente, sobre las ideas de movimiento y reposo.

Martin Kippenberger soñaba con utopías sociales y este proyecto encarna parte de ese espíritu soñador. Las imágenes de las entradas componen un paisaje evocador que transporta a los sentidos y a la imaginación a cruzar la tierra, acercando no solo los puntos distantes del mundo sino salvando las distancias sociales y culturales. (13)

Tanto la propuesta de Abraham Poincheval y Laurent Tixador como la de Martin Kippenberger nos remiten a lo subterráneo desde la idea del recorrido, atravesar el territorio por debajo para conectar distintos lugares atravesando el espacio desde abajo sin ser visto, sin modificar prácticamente la superficie, propiciando que no se pueda intuir el movimiento.

Todas las obras de este capítulo presentan la constante común de la referencia subterránea pero, como decíamos al principio, las alusiones y lecturas que ofrecen tienen matices particulares merecedores de ser reseñados. Analizando las connotaciones simbólicas propuestas nos encontramos inevitablemente ante nexos comunes pero que en ningún caso se cierran en torno a un único significado, confirmando la multitud de sugerencias que evoca lo subterráneo.

Referencias a la génesis y al final, al refugio y a la trampa, al orden y al caos, al movimiento y al reposo, tratan la cuestión primigenia de estos valores desde numerosas perspectivas que son recontextualizadas por los artistas. Constatando su labor como operadores de estructuras simbólicas y generadores de nuevos significantes a partir de los existentes.

(13) HAMMERMEISTER, Kai. Artículo: “*Romantic Globalization: Martin Kippenberger’s Metro-Net*”. Vol. 99, No. 1 University of Wisconsin Press [online], 2007. <http://muse.jhu.edu/journals/monatshefte/v099/99.1hammermeister.html>

Simulación de entrada transportable de MetroNet. Martin Kippenberger. X Documenta. Kassel, 1997.

5. El mundo de abajo. **Conclusiones.**

5.Conclusiones

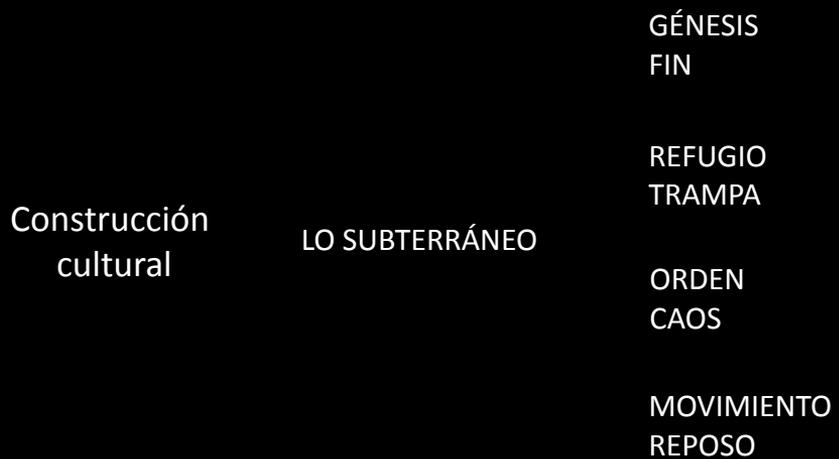
Revisión final
Conceptos desde los que seguir trabajando

A lo largo de esta tesis hemos planteado lo subterráneo desde una perspectiva amplia que no alude exclusivamente al lugar bajo tierra, sino que configura el paisaje invertido, aborda un imaginario relacionado con el mecanismo de lo que a simple vista no se ve, lo que se esconde bajo las superficies, lo que sustenta el inconsciente.

Partiendo del ejercicio de exploración llevado a cabo y que nos ha permitido realizar una cartografía de lo subterráneo a través de un extenso análisis, hemos extraído conclusiones a partir de los ejemplos expuestos: las concepciones de un universo estratificado, la alusión subterránea en la práctica artística contemporánea así como ciertas concepciones culturales de carácter universal.

Detectando la presencia de varias constantes, las hemos agrupado de manera que quedan compuestas por ideas antagónicas pero complementarias, aportando en el siguiente esquema nuestra aproximación a los referentes simbólicos del objeto de estudio.

Síntesis de las relaciones simbólicas de lo subterráneo





Este capítulo recopila las reflexiones extraídas de este proceso de investigación y creación haciendo un repaso de los distintos planteamientos que contiene la tesis, tanto los referidos a la connotación simbólica de lo subterráneo, como a la metodología basada en la exploración desde la que ha sido abordada.

Entendemos que el trabajo del artista “nunca” concluye sino que configura un proceder, una manera de entender y de actuar ante la vida. La creación como investigación, es una tarea a desarrollar en el tiempo, estableciendo metodologías y perspectivas que se modifican y evolucionan. Es por esto, que la parte final supone en cierto modo un acto conclusivo pero no en el sentido estricto de la palabra. No pretende cerrar ni dar por terminado de forma rotunda, sino servir como ejercicio desde el que condensar las cuestiones acometidas, las que quedan por resolver y las vías para nuevas investigaciones teórico-prácticas. Se presenta como un recorrido que no finaliza, sino que se detiene para tratar de responder a las cuestiones formuladas en la hipótesis, y a la vez plantear nuevos interrogantes que dejen abierto el campo de acción mediante una visualización de algunas de sus posibilidades.

En primer lugar, haremos un repaso de las cuestiones relacionadas con el sistema de trabajo para luego plantear las vinculadas con la problemática subterránea.

Respecto al modelo metodológico para llevar a cabo esta investigación ha resultado ser clave establecer como columna vertebral el concepto de exploración, fórmula desde la que hemos situado nuestro punto de vista. Tanto en el proceso de creación, como en el análisis de los espacios subterráneos abordados, así como en la aproximación a sus valores simbólicos, ha sido el nexo desde el que plantear preguntas y buscar respuestas. Esto se debe a varios motivos: en primer lugar, la exploración como base desde la que operar en la creación abre un campo desde el que conjugar múltiples posibilidades. Por otro lado, como forma de acercamiento a los espacios subterráneos nos ha permitido armar un esquema abierto de aproximación que se ha ido reinventando y reforzando a lo largo del proceso, adecuándose a las particularidades de éstos. Crear una división desde la que articular la exploración en recorrido, memoria y acción por separado, entendemos que ha posibilitado estructurar la tesis, pero en su experimentación práctica y en los contenidos que ofrece, supone, en realidad, un todo inseparable.

A la izquierda, “*Exploración desde el Recorrido: Minas de Gallarta*”. Fotografía en B/N. 70x50cm. Gallarta, 2011.

En cada exploración, tanto las referidas a lugares subterráneos determinados o las aproximaciones a la obra de los artistas mencionados, están presentes los tres conceptos porque interactúan entre sí, ofreciendo una experiencia continua y conjunta.

La separación ha consistido en una disección para facilitar su entendimiento, pero en la práctica se ha presentado como un todo, en el que las conexiones e interrelaciones entre los conceptos trabajados se reproducen en cada exploración constantemente: recorriendo la memoria, haciendo memoria del recorrido, memorizando la acción, accionando la memoria...

Esta forma de entender la exploración desde el arte, como método para la investigación y la actividad creadora se formula desde el marco sensitivo, el emocional y el plano intelectual, que están presentes en todas las experiencias humanas de forma integrada, especialmente en el saber artístico.

Reflexionando sobre la problemática que hemos desarrollado en esta tesis tratando de definir la alusión onírica de los espacios subterráneos, podemos reafirmar que sus connotaciones simbólicas son relaciones y evocaciones producidas por la subjetividad del observador: el animal simbólico. Estando determinadas por los condicionantes del inconsciente colectivo, la cultura, la experiencia individual y el contexto desde el que se realizan.

Para poder entender la manera en la que lo simbólico está en nosotros contenido y arraigado de manera individual y colectiva, tendríamos que remitirnos a la estructura humana que nos ofrece una aproximación a la complejidad del ser, a su evolución y a las consecuencias de ésta. Como explica Jung en las líneas siguientes, somos consecuencia del sedimento acumulado en nuestro inconsciente colectivo a lo largo del tiempo, que da forma a la construcción cultural de la que somos herederos y portadores:

“Tenemos que descubrir un edificio y explicarlo: su piso superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta baja data del XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se erigió sobre una torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de éstos se encuentra una gruta llena de escombros sobre el suelo de la cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en las capas más profundas restos de fauna glacial. Ésta sería más o menos la estructura de nuestra alma” (1)

(1) JUNG, Carl G. en: *La poética del espacio* de Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económico. México, 1957. Pág. 29.

En nuestra tarea de ahondar en los significados atribuidos culturalmente a lo subterráneo, hemos presentado en esta parte final un esquema sintético en el que se relacionan los principales conceptos que se presentan como una serie de ideas antagónicas pero complementarias que hemos podido extraer a lo largo de nuestra labor de análisis, y que resumimos como:

Génesis-Fin, Refugio-Trampa, Orden-Caos y Movimiento-Reposo.

El conjunto de estas relaciones binarias no siempre está contenido en todos los espacios bajo tierra porque cada uno tiene su particularidad, mostrando de esta manera, la riqueza de alusiones que condensan. A pesar de los matices específicos, sí componen un mapa de las alusiones simbólicas posibles. A lo largo de la investigación hemos ido encontrando y extrayendo claras referencias a las relaciones propuestas, tanto en los espacios estudiados como en los ejemplos de las concepciones estratificadas del mundo en diferentes cosmogonías, así como en la interpretación de la obra de distintos artistas.

Otras de las reflexiones que hemos ido confeccionando en este proceso tienen que ver con el papel que desempeña el artista. Lo consideramos operador de contenidos y estructuras simbólicas, contribuyendo a generar nuevos significantes y lecturas.

Augé plantea tres polos diferenciados del imaginario: uno individual (los sueños), otro colectivo (los mitos) y un tercero que pertenece al originado desde la creación artística.⁽²⁾ Todos se encuentran relacionados, irrigándose los unos a los otros. Por lo tanto, el artista no es el exclusivo responsable de las construcciones simbólicas aunque sí un importante gestor, especialmente, a través de su obra.

Sin las herramientas para poder determinar con precisión cómo sucede el hecho simbólico en el ser humano, si podemos constatar cómo existen contextos en los que éste se potencia. El arte en todas sus manifestaciones da cuenta de ello, siendo un ámbito de resonancias y repercusiones.⁽³⁾

La obra emite resonancias en nosotros en el momento de la percepción, conexiones con nuestras experiencias, provocando sensaciones, desatando emotividades y configurando pensamientos.

Mientras la degustamos, se internaliza, activándose la repercusión, que podemos definir como la relectura particular por la que la obra se hace nuestra, siendo reinterpretada desde “el nosotros”. Moraza hace alusión a esa capacidad humana de “internalizar para hacer nuestro” comparándola con el acto de saborear:

(2) AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2003.

(3) BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económico. México, 1965.

“(...) el arte como objeto de saber, implica negarse a renunciar a esa dimensión que no por casualidad remite al sentido más inmediato en relación al objeto, pues, frente a la distancia impuesta por la vista o el oído, acortada en el olfato y minimizada en el tacto, el gusto es preámbulo a una inmersión definitiva en la que, como en la alimentación, se produciría esa inflexión topológica en la que la superficie externa, imperceptiblemente, se convierte en interna, y la percepción en introcepción”. (4)

Las propuestas artísticas conjugan elementos evocadores que activan imágenes e ideas que se encuentran instaladas en nosotros generando asonancias o notas discordantes que conducen a la reafirmación o al replanteamiento de lo existente. En ambos casos se trata de un acto que opera con lo simbólico contribuyendo al enriquecimiento de los significantes y los significados.

Entendemos que en este ejercicio final, es una tarea esencial rescatar los conceptos y definiciones que han marcado la investigación y que consideramos son los puentes hacia el trabajo futuro porque no se agotan sino que se bifurcan hacia nuevas propuestas.

Continuando con la exploración como base metodológica, atendiendo a los ejes establecidos desde ella (recorrido, memoria y acción), planteamos lo subterráneo como perspectiva, como mirada que no solo sondea el espacio físico bajo tierra y su connotación, sino desde la que realizar observaciones, lecturas y acciones que atiendan a la construcción simbólica del territorio entendiéndola como tejido multicapa, pluridimensional.

A lo largo del proceso de investigación y a través de la observación de los entornos donde se inscriben los espacios estudiados ha surgido la necesidad de cuestionar los conceptos de paisaje y territorio.

Actualmente vivimos en la época en la que en diversos ámbitos están en auge las palabras “Ordenación del territorio”, políticas públicas y privadas por las cuales se pretende gestionar racionalmente la ocupación del mismo y regular los usos de la tierra. En Europa desde el año 2000 existe un documento conocido como Convenio del Paisaje o Convención de Florencia, que el estado español ratificó en 2007 y puso en vigor en el 2008, en el que se define el paisaje y ordenación del mismo de la siguiente manera:

“-Paisaje- se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos.”

(4) MORAZA, Juan Luis. Artículo: “A+S. Arte y saber”. En Arteleku [online]. <http://www.arteleku.net/programa-es/archivo/arte-y-saber/arte-y-saber>.

“Ordenación paisajística- se entenderá las acciones que presenten un carácter prospectivo particularmente acentuado con vistas a mejorar, restaurar o crear paisajes.” (5)

Debido a la escasez de matices y a la poca matización en las definiciones oficiales, surgen colectivos que apuestan por que sean contempladas nuevas aportaciones e introduzcan modificaciones importantes respecto del paisaje tanto en los textos como en las actuaciones oficiales. Con el objetivo de hacer partícipe en los procesos de revaloración del territorio a universidades, entidades sin ánimo de lucro y actores sociales, surge con sede en Florencia la Red Europea del Paisaje UNISCAPE/ RECEPT-ENELC / CIVILSCAPE. Se trata de tres redes internacionales que llevan a cabo, de una forma paralela al Consejo de Europa, nuevas propuestas vinculadas a la conservación del entorno.

Entre otras iniciativas pretenden que se apruebe en el Consejo Europeo una modificación del Convenio del Paisaje en el que se incluyan la preservación de ciertas características del mismo que ni siquiera se contemplan en el texto, como son las cualidades intangibles, por ejemplo los olores y los sonidos, o que se exija una coordinación con los Ministerios de Fomento a la hora de la planificación de las infraestructuras como carreteras o túneles que alteran, obviamente, el ecosistema y, por lo tanto, el paisaje. En general las transformaciones que nacen de organismos oficiales en la aldea global apuestan por planificaciones urbanísticas que fomentan los paisajes estandarizados como si se pudieran clasificar desde la homogeneización: espacios verdes, industriales, residenciales, comerciales... etc, perdiéndose las claves de la identidad local ya que, a medida que se simplifican y se igualan los paisajes, se pierden los referentes particulares y los individuos se desprenden de los vínculos con su entorno y sus capacidades para interpretarlo.

El paisaje se asemeja a un elemento manufacturado; podemos entenderlo como una construcción cultural debido a la cual se suelen relacionar los lugares concretos con postales típicas que se instalan en nuestro imaginario y consiguen que tengamos ideas estandarizadas sobre ciudades o parajes que nunca hemos visitado gracias a las instantáneas que nos proporcionan los medios de comunicación. Dirigiendo de este modo, nuestras construcciones culturales e identitarias.

(5) Convenio del Paisaje Europeo. Florencia, 2000.
Boletín Oficial del Estado. Referencia: BOE-A-2008-1899. Núm. 31. 5 de febrero de 2008.

No siempre hemos mantenido sobre los paisajes las mismas consideraciones, los intereses estéticos cambian con los tiempos y los valores que les otorgamos responden históricamente a los usos que les damos. Cuando se mantienen en el tiempo es fácil que socialmente conserven ciertas características de identidad mientras que cuando se transforman constantemente o de una forma radical, se desdibuja, haciendo que aparezcan como descolocados ciertos elementos que se quieren conservar. Esto sucede con nuestro patrimonio cultural y con nuestro entorno. Encontramos en el paisaje dispositivos de otro tiempo fijados en el “nuevo”, creando múltiples conexiones con el pasado, pero en muchas ocasiones, no consiguen producir diálogos con el entorno donde se inscriben ni tampoco invitan a la reflexión, alimentando mínimamente a la imaginación y no cumpliendo la labor pedagógica que podrían llevar a cabo.

Re-pensar, re-considerar y re-valorar el paisaje es una gran tarea y la importancia de esta labor reside en los conceptos que se trabajen en ese proceso. El paisaje no debe ser entendido como escenario donde se insertan dispositivos espaciales, sino como un tejido polisémico que contiene numerosas variables, no pudiendo olvidar ninguna de ellas a la hora de plantear actuaciones modificadoras sobre él, a pesar de que resulte complicado conciliar los diferentes intereses. La conservación de ciertos paisajes se asocia, no a la preservación de cierta identidad, sino a la productividad. Por ejemplo las denominaciones de origen de ciertos productos contribuyen al mantenimiento de ciertos lugares, desde una perspectiva netamente económica.

La complejidad que existe en la decisión de resaltar y priorizar ciertos valores sobre otros, provocan un debate en el que la lucha de intereses, mayormente económicos, son activados por los capitales de los grandes monopolios multinacionales, que con sus discursos hegemónicos construyen imperios tecnocráticos mediante la apropiación de los poderes del Estado de cada nación. Entendemos que equilibrar y proyectar estas variables debe ser labor del conjunto social.

El paisaje parece ser más una idea abstracta que una realidad física, es pensado como un ente intangible que no podemos físicamente abordar. En cuanto se quiere atrapar se descompone, asimilándolo al horizonte que siempre que te acercas desaparece. (6) Se ha convertido en algo de lo que se habla en las conferencias internacionales o en círculos intelectuales pero si le preguntamos al habitante nos hablará de lo concreto y lo tangible, nos hablará del lugar.

Cuando pretendemos aproximarnos al paisaje, éste se desvanece, rompemos con el término abstracto dando de bruces con la realidad, nos enfrentamos entonces a las características particulares que lo convierten en un ser vivo, mutable e inestable. Recorriendo los paisajes que devienen en lugares, nos percatamos de su fragilidad, de su condición cambiante, de la mutación permanente a la que están sometidos o a la que los sometemos. El paisaje no existe como tal, existe el territorio que el ser humano parcela física e imaginariamente desde su construcción cultural y social.

“La identidad del paisaje es banal, frágil y temporal. (...) Existe una diferencia significativa entre la memoria elaborada de un determinado lugar y su evolución real” .(7)

La práctica artística desata y pone en tensión cuestiones que nos hacen reflexionar en torno a estos aspectos vinculados a la materialidad del lugar y a la construcción de la idea de paisaje.

¿Es realmente la identidad del paisaje una cuestión banal, frágil y temporal, como plantea Girot? o ¿el lugar posee una memoria específica contenida en sus estratos?, ¿cómo podemos hacer presente la memoria y la identidad del lugar en la era de la aldea global?, ¿qué disponibilidad de maniobra tiene la práctica artística sobre el territorio?, ¿qué papel juega el arte en la construcción simbólica de este territorio?.

Desde el arte podemos ahondar, por ejemplo, en el estudio de las estructuras y los espacios subterráneos como elementos desde los que identificar los cambios en el paisaje, un filón de posibilidades por estudiar debido a la gran cantidad y variedad que existen. Trabajar en tono a las minas, los bunkers y las infraestructuras abandonadas desde la práctica artística para plantear su recuperación, transformación y resignificación dentro del enclave social donde se encuentran.

Por otro lado, constatamos las posibilidades creativas que presentan las superficies, y su potencial como estratos, siendo conscientes del suelo más allá de su condición de frontera delimitadora del arriba y del abajo, como elemento integrador. La arquitectura por ejemplo, nos demuestra que los nuevos planteamientos sobre las superficies de los lugares se han ido transformando en el tiempo poderosamente, encontramos nuevas consideraciones sobre elementos que hasta hoy estaban dormidos o simplemente no valorados y que ayudan a configurar nuevas perspectivas de la idea de lugar.

(6, 7) LASSUS, Bernard en *“Paisaje”* en: *Landscape + 100 palabras para habitarlo* de Daniela Colafranceschi. Gustavo Gili. Barcelona, 2007. Pág. 114.

Esto sucede por ejemplo con el concepto de suelo, un tema dominante en la arquitectura contemporánea, desde el que nacen nuevas visiones como el GroundScape (8), término que define la transformación del suelo desde un estado en el que se le consideraba como otra cara de la arquitectura, la mera base del edificio, a representar un nuevo territorio donde nada queda diseccionado por el horizonte único.

Actualmente, el suelo, como uno de los principales enclaves de los lugares, ya no es solo superficie o frontera, ahora supone un estrato polivalente de múltiples posibilidades: suelo sumergido, suelo como cubierta, suelo elevado, suelo extruido, suelo plegado, suelo artificial, suelo multiplicado, suelo inscrito.... que interviene activamente como elemento en la forma de construir y entender los espacios así como su manera de remitir al pasado, relacionándose con el presente y proyectándolo hacia el futuro.

El uso de las superficies desde todas sus posibilidades modifica la forma de habitar, recorrer y conocer el entorno, además de colaborar a enriquecer la identidad impresa en la huella de los paisajes.

Podemos resaltar como una de las conclusiones fundamentales que se derivan del desarrollo de esta tesis; la consideración del suelo redimensionado a partir de los conceptos de palimpsesto e hipertexto. La aplicación de estas dos ideas en la observación del suelo nos conducen a experimentar el territorio o la urbe como documento compuesto por una o varias memorias en permanente transformación. Un archivo vivo que debe mantener sus vínculos pasados para establecer nuevas conexiones, como un ser viviente en evolución constante que no se desprende de su herencia genética sino que la transforma.

Desde este punto de vista, apuntamos hacia la profundización de los lugares, en los que realizar una labor de inmersión en todas sus variables; las espaciales, la temporalidad y la relacional, pudiéndose constatar en la obra resultante de ese proceso.

Adentrarse en la complejidad del organismo vivo que compone el territorio, implica sumergirse en él. Aludiendo al inconsciente que no solo habita en las personas sino en los lugares, una memoria latente, que palpita bajo cada superficie y que ofrece numerosas unidades de información con las que trabajar y que pueden quedar contenidas en la obra.

(8) Ilka & Andreas Ruby. *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.

Para finalizar revisaremos la producción de obra que se ha ido materializando a lo largo del proceso de tesis. La principal característica es que la mayor parte de los resultados visuales del trabajo aquí mostrados, se centran en el campo de la imagen fotográfica. Esto se debe a la necesidad de registro surgida a partir de las primeras exploraciones desde el recorrido. Si bien es cierto que al principio estaban especialmente dedicadas a la documentación de lugares, a lo largo del proceso van adquiriendo y abordando otras complejidades.

Centrándonos en el análisis de la obra, principalmente fotográfica, consideramos necesario repensar ciertos aspectos de la propuesta bidimensional para adecuarla estéticamente al discurso que planteamos relacionado con la idea de profundización de los lugares y la inmersión subterránea. Por ejemplo trabajando a partir de la idea de fragmento, resaltar ciertos aspectos concretos de las realidades capturadas, tratando de evocar a través de algunos detalles formales lecturas más abiertas y polisémicas.

Otra de las líneas desde las que continuar la producción artística sería llevar a cabo propuestas fotográficas que rompan con la frontera del marco y desde las que operar con los conceptos que aluden a la idea de multicapa. Transformando el soporte de las instantáneas en estratos superpuestos o incluso en objetos tridimensionales que aludan a la acumulación y la multiplicidad de referencias manifestando la pluralidad de las interpretaciones en torno al lugar.

Este trabajo basado en la idea de exploración que surge desde la creación entendida como método para la labor investigadora, nos ha permitido reflexionar sobre la problemática concreta de la aproximación a la connotación simbólica de los espacios bajo tierra haciendo crecer la expectativa sobre los mismos al observar sus numerosas posibilidades.

Del mismo modo, ha supuesto un replanteamiento en la mirada como artista y en el modo de proceder, a partir del cual el concepto de lo subterráneo se hace latente no solo como objeto de estudio sino como perspectiva desde la que abordar la práctica. Ayudando a definir el interés sobre el estudio del territorio desde la idea de profundización en el mismo y sus variables, atendiendo a su transversalidad, excavando más allá de su superficie para proseguir cuestionando la identidad del lugar y sus evocaciones.

		Palimpsesto	
EXPLORACIÓN	Territorio	Dimensión espacial	Hipertextualidad
	Paisaje	Dimensión relacional	Conexión
	Lugar	Dimensión temporal	Transversalidad
	No-lugar		

Mapa de conceptos trabajados desde los que continuar la práctica



Bibliografía.

- ANÓNIMO. *Las mil y una noches*. Círculo de lectores. Madrid, 1966.
- ALBELDA, José y SABORIT, José. *Arte y naturaleza*. Editado por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1997.
- ALMARCEGUI, Lara. *Madrid Subterráneo*. Libro realizado en ocasión de la exposición homónima en el Centro de Arte dos de Mayo, Madrid. Ediciones La Librería. Madrid, 2012.
- ARRIBAS, Diego. Coordinador del catálogo "*Arte, industria y territorio*". Edición Artejiloca. Teruel, 2002.
- ARRIBAS, Diego. Coordinador del catálogo "*Arte, industria y territorio*". Edita el Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas. Teruel, 2006.
- ARRIBAS, Diego. *Arte contemporáneo en una mina abandonada*. Boletín Gestión Cultural. Barcelona, 2008.
- AUGÉ, Marc. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1987.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2003.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2006.
- AUSTER, Paul. *El palacio de la luna*. Anagrama. Barcelona, 2001.
- AYERBE ETXEBERRIA, Enrique (Coordinador). *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Editorial Ostoa. Lasarte-Oria, 1999.
- Ayuntamiento de Morille. Sección Cementerio de Arte. En *Morille.es*. (URL://www.morille.es/opciones.asp?id=40&cat=Cementerio%20de%20arte&tit=Presentaci%F3n)
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económico. México, 1965.
- BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económico. México, 2006.
- BAHAMON, A. y Pérez, P. *Analogías entre el mundo animal y la arquitectura contemporánea*. Editorial Parramón. Barcelona, 2007.
- BOLLNOW, Friedrich Otto. *Hombre y espacio*. Editorial Labor. Barcelona, 1969.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Emecé Editores. Barcelona, 1989.
- BOYER KING, Emilie. "*Undercover restorers fix Paris landmark's clock*". En *The Guardian* [online]. 26-11-2007. (<http://www.guardian.co.uk/world/2007/nov/26/france.artnews>)
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Siruela. Madrid, 2003.
- CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo. La caza del Snark*. (1876). Debolsillo. Barcelona, 2010.
- CASSIRER, Ernest. *Antropología filosófica*. Fondo de cultura económico. Madrid, 1983.
- CASSIRER, Ernest. *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de cultura económica. México, 1998.

- CASTRO FLÓREZ, Fernando. “*El artista laberíntico*”. En ABC [online]. 25/08/2005. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-08-2008/abc/TvyRadio/el-artista-laberintico_803941987603.html
- CAVALLÉ, Mónica. “*El asesoramiento filosófico y las emociones: una lectura de las enseñanzas de Epicteto*”. REVISTA ETOR. Vol. 1, Ediciones X-XI. Sevilla, 2003.
- CHATWIN, Bruce. *Los trazos de la canción*. Muchnik. Barcelona, 1988.
- CHEERS, Gordon (Editor). *Mitología. Mitos y leyendas del mundo*. Global Book Publishing. Barcelona, 2003.
- CHILLIDA, Eduardo. Fragmento de la declaración pública del artista, enviada a la prensa en julio de 1996. Publicada por el periódico *El País* el 27 de julio de 1997.
- COLAFRANCESCHI, Daniela. *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Gustavo Gili. Barcelona, 2007.
- Consejería de Cultura, Juventud y Deportes - Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. (Editor). Catálogo: “*Estratos 2008*”. P.A.C (Proyecto de Arte Contemporáneo) Murcia, 2008.
- Convenio del Paisaje Europeo. Florencia, 2000. *Boletín Oficial del Estado*. Referencia: BOE-A-2008-1899. Núm. 31. 5 de febrero de 2008.
- COUSIN, Jean. *El espacio vivencial. Introducción al espacio arquitectural primario*. Traducción de Juan Luis Diaz. Coordinación Josu Larrabaster. Edición mecanografiada. Facultad de BBAA. U.P.V-EHU. Leioa, 1994.
- DA VINCI, Leonardo. *Cuadernos de notas*. Ediciones Felmar. Madrid, 1975.
- DAVIS, Nicole. “*I love Kippenberger*”. En ArtNet [online]. Octubre de 2005. <http://www.artnet.com/Magazine/features/davis/davis3-10-05.asp>
- DEBORD, Guy. “*Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional.1957*”. En *Bifurcaciones* [online]. núm. 5, verano 2005. www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm. ISSN 0718-1132
- DÍAZ CUYÁS, José. “*El Paradigma Tindaya: El PMM de Tindaya como ejemplo de una mala obra de arte al confundir lo Privado con lo Público y la Naturaleza con la Técnica*”. En *Futuro Público* [online]. Campo para el análisis y la crítica cultural. 2011. <http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/5.htm>
- DÍAZ LÓPEZ, Isis. “*Arturo Cariceo: La docencia es parte de mi actividad artística*”. En Artes Chile [online]. 06/05/2010. <http://www.artes.uchile.cl/noticias/61237/arturo-cariceo-la-docencia-es-parte-de-mi-actividad-artistica>
- DURAND, Gilbert. *Lo imaginario*. Ediciones del Bronce. Barcelona, 2000.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires, 2000.

- El País Digital. “Inaugurada en el Ártico -El arca Noé- de las plantas”. En *El País Digital* [online]. 26 de febrero de 2008.
(http://sociedad.elpais.com/sociedad/2008/02/26/actualidad/1203980407_850215.html)
- FEAL, Norberto. “La ficcionalización del territorio”. En *Bifurcaciones* [online]. Núm. 4, 2005. (URL: <www.bifurcaciones.cl/004/Feal.htm>. ISSN 0718-1132).
- FERRATER MORA, José. *Diccionario filosófico*. Tomo II. Alianza Diccionarios. Madrid, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión. Buenos Aires, 2010.
- FUENTES, José y SÁEZ, Concha. “Desarrollo gráfico del método Rouke”. [online].
([http://212.128.130.23/eduCommons/humanidades/la-imagen-multiple-y-procesos-de-la-obra-grafica/contenidos/4.Material%20de%20clase-Temas%20\(5\)/Tema%205/Tema%205-OCW/desarrollo_grafico_del_metodo_roukes_concha_saez_y_jose_fuentes](http://212.128.130.23/eduCommons/humanidades/la-imagen-multiple-y-procesos-de-la-obra-grafica/contenidos/4.Material%20de%20clase-Temas%20(5)/Tema%205/Tema%205-OCW/desarrollo_grafico_del_metodo_roukes_concha_saez_y_jose_fuentes)).
- GALOFARO, Luca. *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
- GAUSA, Manuel (Coordinador). *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada. Ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Editorial Actar. Barcelona, 2001.
- GILLES, Clément. *Manifiesto del tercer paisaje*. Colección GGMínima. Gustavo Gili. Barcelona, 2007.
- GIRONÉS Cebrián, M^a Elena. Tesis: “La ciudad invertida”. Director de tesis: Dr. Josep Roca Cladera. UPC, 2007.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Fondo de cultura económica. México, 2001.
- GOLDTERN, Debora. “La Tierra Hueca. Madre de todas las conspiraciones”. Artículo [online]. (<https://profiles.google.com/113350002586674432691/buzz/6HzKz7abTNQ>).
- GUO-QUIANG, Cai. Texto en la sección “Todo es museo” de su exposición retrospectiva en el Guggenheim de Bilbao, 2009. Extraído del artículo de ARIZA RODRÍGUEZ, José Antonio, para el Taller de Análisis y Prácticas de Socialización Artística de la Universidad de Málaga. 2009-2010. En *es.scribd.com* [online]. 2009.
<http://es.scribd.com/doc/26597620/Cai-Guo-Qiang-jose-antonio-ariza>
- GREENE, Brian. Capítulo: “Lo Super de las Supercuerdas” en: *El universo elegante*. Editorial Crítica. Barcelona, 2006.
- HALL, Edward T. *La dimensión oculta*. Siglo veintiuno editores. México, 1972.
- HAMMERMEISTER, Kai. “Romantic Globalization: Martin Kippenberger’s Metro-Net”. Vol. 99, No. 1 University of Wisconsin Press [online], 2007.
<http://muse.jhu.edu/journals/monatshefte/v099/99.1hammermeister.html>
- Ilka & Andreas Ruby. *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.

- Institut de recherches et d'actions "*Consideraciones para la realización de mapas de calidad, indicativos del recorrido de una línea de colectivos*". En *Institut de recherches et d'actions* [online]. París, marzo de 2010. (http://www.ville-en-mouvement.com/ameriquelaine/telechargements/IVM_Presentation-ville-lisible_mars2010.pdf)
- IZAGIRRE, Ander. *Los sótanos del mundo*. Elea Argitaletxea. Bilbao, 2005.
- IZARD, Michel y SMITH, Pierre. *La función simbólica*. Júcar Universidad, 1989.
- JUNG, Carl G. *Los arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1970.
- KRENS, Thomas. (Comisario de la exposición de Cai Guo Qiang en el Guggenheim de Bilbao). Extraído del artículo MALAINA, Guillermo. "*Un artista en el que creer*". En *Público* [online]. 2009.<http://m.publico.es/210215>
- MADERUELO, Javier (dir.). *Arte público*. Diputación de Huesca. Huesca, 1994.
- MAROT, Sebastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- KRIEGER, Peter. "*Búnker de imágenes*". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [online]. Número 77. Universidad Nacional Autónoma de México. (http://www.analesiie.unam.mx/pdf/77_269-276.pdf)
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Mito, sociedad, humanidades. Siglo XXI. México, 1979.
- LEWIS-WILLIAMS, David. *La mente en la caverna*. Ediciones Akal. Madrid, 2005.
- LLAMAZARES, Ana María. *Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes*. Victoria Slanilla y Carmen Valverde (Eds.) Actas del Simposio ARQ. 24 del 52 CIA. Sevilla, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción: Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002.
- MOODY, Raymond. *Vida después de la vida*. Editorial Edaf S.L. Madrid, 1984.
- MOLES, Abraham y ROHMER, Elisabeth. *Psicología del espacio*. Ediciones Casterman. Madrid, 1972.
- MORAZA, Juan Luis. Capítulo: "*Aporías de la investigación en arte. Notas sobre el Saber*." en *Notas para una investigación artística*. Actas de las Jornadas tituladas: *La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos 2007–2015*. Pontevedra, 2007. Págs.44 y 43.
- MORAZA, Juan Luis. "*A+S. Arte y saber*". En *Arteleku* [online]. <http://www.arteleku.net/programa-es/archivo/arte-y-saber/arte-y-saber>.
- MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Polígrafa. Barcelona, 1996.
- MOURE, Gloria. *Vito Acconci. Writtings, works, projects*. Polígrafa. Barcelona, 2001.
- New York Foundation for the Arts. Entrevista a Julia Solis. En NYFA, *New York Foundation for the Arts* [online]. (http://www.nyfa.org/nyfa_quarterly.asp?type=4&qid=156&id=110&fid=6&sid=16)
- NISHIDA, Kitaro. *Pensar desde la nada*. Ensayos de filosofía oriental. Ed. Sígueme. Salamanca, 2006.

- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*. Ed. Electa. Milán, 1998.
- ORWELL, George. 1984. 4ª Edición. Montesinos. Barcelona, 2004.
- OTERO, Xabi. Coordinador de la publicación: Praileaitz I. Leitzaran Grafikak. Andoain, 2007.
- PARRAGA, Mercedes y FERRAGUT, Elvira. Catálogo: “*Los otros arquitectos*”. Museo de las Ciencias Naturales de Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
- PEREC, Georges. *Pensar, clasificar*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1986.
- PEREC, George. *Especies de espacios*. Editorial Montesinos. Barcelona, 1999.
- RATTEMAYER, Volker en colaboración con ULLMAN, Micha. Catálogo: “*Micha Ullman*”. Museum Wiesbaden. Wiesbaden, 2003.
- RUBIA, Francisco J. Entrevista a Francisco J. Rubia. 2008. En Tendencias 21. [online]. (www.tendencias21.net/Francisco-Rubia-las-neurociencias-han-superado-el-dualismo-cerebro-mente_a2447.html)
- SACKS, Oliver. *Un antropólogo en Marte*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2001.
- SANCHEZ BLANCO, Domingo. “*Museo Mausoleo. Conversación entre Domingo Sánchez Blanco y Javier Utray*”. 2005. En *Contuberniocanibal* [online]. 2005. (<http://contuberniocanibal.blogspot.com.es/2009/10/museo-mausoleo-conversacion-javier.html>).
- SCHLÖGEL, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Ediciones Siruela. Madrid, 2007.
- SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- SEGURA MUNGIA, Santiago. *Nuevo diccionario etimológico. Latín - Español*. Universidad de Deusto, 2001.
- SERRA, Richard. “*Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*” (1967-68) [online]. (<http://www.cosasdearquitectos.com/2011/10/listado-de-verbos-acciones-sobre-la-materia-para-relacionar-uno-mismo-richard-serra/>).
- SMITHSON, Robert. *Recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- STORR, Robert. “*Think with the senses feel with the mind. Art in the present tense*”. Catálogo de la 52. Esposizione Internazionale d’Arte. La Biennale di Venezia.
- ULLMAN, Micha. *Micha Ullman*. En *Deutscher Akademischer Austausch Dienst* [online]. German Academic Exchange Service. <http://www.daad.de/alumni/netzwerke/vip-galerie/nordafrika/12814.es.html>
- VALLVERDÚ, Jaume. *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Editorial UOC. Barcelona, 2008.

•WARBURTON, Nigel. *La caverna de Platón y otras delicias de la filosofía*. Editorial Ares y Mares. Barcelona, 2002.

RECURSOS AUDIOVISUALES:

- ARTEOLA. Video-cd. *Oteiza Jorgeri*. Pamiela. Nafarroa, 2004.
- DIERCKX, Isabelle. Película: *En busca de la Edad de Oro*. Producida por Ana Sánchez-Gijón y Cyril Bibas. Islas Canarias, 2005.

Recursos on-line.

WEBS DE INSTITUCIONES, ASOCIACIONES, ARTISTAS Y COLECTIVOS:

- Acelerador de Hadrones*. LHC. www.lhc.web.cern.ch/lhc/
- Alcantarillado de Japón*. www.ktr.mlit.go.jp/edogawa/project/g-cans/frame_index.html
- ArsSubterranea*. www.arssubterranea.org
- Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*. www.memoriahistorica.org.es
- Berliner Unterwelten*. www.BerlinerUnterwelten.de
- Brooklyn Historic Railway Association*. www.brooklynrail.net
- Bunker Arquitectura*. www.bunkerarquitectura.com
- Cai Guo Qiang*. www.caiguoqiang.com
- Cave Clan*. www.caveclan.org
- Dark Passage*. www.darkpassage.com
- Diego Arribas*. www.diegoarribas.com
- Diggers of the Underground Planet*. <http://digzone2.chat.ru/dpu/>
- Infiltration*. www.infiltration.org
- Jinx Athenaeum Society*. www.jinxmagazine.com
- Mina Chuquicamata*. www.codelco.cl/prontus_codelco/site/edic/base/port/chuquicamata.html
- Mina El Teniente*. www.codelco.cl/prontus_codelco/site/edic/base/port/el_teniente.html
- Museo Mausoleo*. Ayuntamiento de Morille. www.morille.es/opciones.asp?id=40&cat=Cementerio%20de%20arte&tit=Presentaci%F3n
- Roma Sotterranea*. www.romasotterranea.it
- San Francisco el Club Suicide*. www.suicideclub.com
- Untergunther*. www.ugwk.eu

Referencias de las imágenes:

1. EL MUNDO DE ABAJO.

Exploración desde el Recorrido. "Sin título". 70x50 cm. Calama, 2010. (Eduarne González Ibáñez).

INTRODUCCIÓN

Exploración desde el Recorrido. "Sin título". 70x50 cm. Leioa, 2010. (Eduarne González Ibáñez).

2. EL ESPACIO SUBTERRÁNEO.

FENOMENOLOGÍA DEL ESPACIO SUBTERRÁNEO.

Exploración desde el Recorrido. "Sin título". 70x50 cm. Minas de Gallarta, Bizkaia, 2011.

(Eduarne González Ibáñez).

CATALOGACIÓN DE LOS ESPACIOS SUBTERRÁNEOS. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

ESPACIOS SUBTERRÁNEOS PRIMIGENIOS. ACCIÓN GEOLÓGICA.

-CUEVAS: **Covalanas. Ramales. Cantabria.** (Eduarne González Ibáñez)./ **Cuevas en la pared de la montaña.**

Ramales. Cantabria. (Eduarne González Ibáñez)./ **Detalle de la costa del norte de Gran Canaria. Gran Canaria.** (Eduarne González Ibáñez)./ **Cueva Los Verdes. Lanzarote.** (<http://www.cimbre.com/foro/index.php?topic=285.0>) / **Cuevas del Drach. Mallorca.** (http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/73/Inferior_de_las_Cuevas_del_Drach.jpg) / **Cueva Ikaburu. Nafarroa.** (<http://www.turismo.navarra.es/esp/multimedia/fondosEscritorio/index.aspx>).

-RIOS SUBTERRÁNEOS: **Río del Infierno. Zugarramurdi. Nafarroa.** (Eduarne González Ibáñez) / **Cenote Yucatán. México** (<http://espeleovirtual.blogspot.com/2010/12/inframundo.html>) / **Cenote Yucatán. México** (<http://www.metatube.com/en/galerias/1559/Cenotes-impresionantes/foto-19061/>)

-GEISERS: **Geisers del Tatio. Chile.** (Eduarne González Ibáñez).

-VOLCANES: **Teide. Tenerife.** (Eduarne González Ibáñez) / **Vesubio. Italia** (<http://www.volcanowallpapers.com/Dormant-Volcano/vesuvio-volcano/>) / **Etna. Italia** (<http://www.panoramio.com/photo/8597117>).

-CHIMENEAS HIDROTERMALES: **Chimenea hidrotermal. Fosa Las Marianas** (<http://www.sedin-notas.blogspot.com>) / **Chimenea hidrotermal. Océano Atlántico** (<http://www.vistaalmar.es/content/view/1291/203/>).

-AGUJERO AZUL: **Agujero azul. Belice.** (<http://imagesunion.com/image/Blue-Hole-Lighthouse-Reef-Belize/>).

ESPACIOS SUBTERRÁNEOS PRIMIGEOS. ACCIÓN ANIMAL.

Madriguera perrillo de las praderas. (<http://www.flickr.com/photos/mrtsantiso/4470193840/light-box/>) / **Madriguera del cangrejo violinista.** (<http://www.laestrella.com.pa/mensual/2010/09/22/contenido/281935.asp>) / **Madriguera dátil de mar** (<http://www.flickr.com/photos/teclasorg/326114117/>) / **Excavar para la sobrevivir: Dipnoi.** (Documental: Fascinación por la naturaleza. Animales al límite. BBC. 2005) / **Desplazarse en el espacio: Camarón de tierra.** (Camilo Torres Zorrilla) / **Ciudad bajo tierra, hormiguero** (http://bo.kalipedia.com/fotos/hormigas.html?x=20070418klpcnaecl_150.les) / **Ciudad bajo tierra. Termitero** (<http://worldraider.wordpress.com/2010/03/25/africa-del-sur/>) / **Excavar para obtener recursos: Elefantes del desierto.** (Documental: Fascinación por la naturaleza. Animales al límite. BBC. 2005) / **Almacenaje bajo tierra. Perro escarbando.** (<http://www.flickr.com/photosemiliojosemarie/3287404788/>).

ARQUITECTURA SUBTERRÁNEA. COBIJO.

Capadocia. Turquía. (<http://img217.imageshack.us/f/p8270083uo2.jpg/>) / **Matmata. Túnez** (<http://www.viajejet.com/circuitos-por-tunez/matmata/>) / **Villacañas. España** (<http://www.panoramio.com/photo/20183517>).

Casa cueva en Suiza. (<http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/231543>) / **Casa cueva Villa Vals. Suiza** (<http://www.taringa.net/posts/noticias/9159969/Las-mejores-casas-de-2010.html>) / **Casa cueva Serbia.** (<http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/231543>).

Bunker Inglaterra, Bunker Países Bajos, Bunker Albania (<http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/193671>).

ARQUITECTURA SUBTERRÁNEA. INFRAESTRUCTURA.

El subsuelo berlinés. (http://berliner-unterwelten.de/el-subsuelo-berlins.8.2.html#re_2) / Conducto agua, subsuelo de Madrid / Cableado subterráneo, Madrid/ Aguas fecales, Madrid (<http://artedemadrid.wordpress.com/category/madrid-subterraneo/>).

ARQUITECTURA SUBTERRÁNEA. DESPLAZARSE.

Paso subterráneo para peatones. Londres. (Edurne González Ibáñez) / **Metro Moscú** (<http://www.urbanrail.net/eu/mos/moskva.htm>) / **Interior Eurotúnel** ([http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Eurot%C3%BAnel_\(interior\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Eurot%C3%BAnel_(interior).jpg)).

ARQUITECTURA SUBTERRÁNEA. OBTENCIÓN DE RECURSOS.

Balsa agrícola (*Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones.* Teresa Galí-Izard. Editorial Gustavo Gili S.A, 2005.) / **Hoyo de cultivo. Lanzarote** (*Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones.* Teresa Galí-Izard. Editorial Gustavo Gili S.A, 2005.) / **Hoyo de cultivo, Bolivia** (<http://laquinua.blogspot.com/2010/11/cultivo-de-la-quinua-noviembre-del-2010.html>).

Charca de pleamar. (*Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones.* Teresa Galí-Izard. Editorial Gustavo Gili S.A, 2005.) / **Foso para cazar lobos.** (http://es.wikipedia.org/wiki/Foso_de_lobo) / **Agujero para cazar patos** (<http://lobonegrosupervivencia.blogspot.com/>).

Trampa para personas, túneles cu chi. Vietnam. / **Escondite para sorprender al enemigo, túneles Cu chi Vietnam** (<http://dgamers.net/imagenes-y-diseño/72737-tuneles-en-la-guerra-de-vietnam.html>) / **Minas antipersonas** (Zazpika. Gara Egunkaria. 10 de febrero de 2008). / **Pozo para la extracción de agua** (<http://www.eltoboso.es/web/contenido.jsp?id=37&turismo=TRUE&i=>) / **Maquinaria para la extracción de petróleo** (<http://elfigaropozarica.blogspot.com/2010/07/proyecto-atg-avanza-con-lentitud.html>) / **Plataforma para la obtención de gas. La Gaviota.** (<http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/107169>)

Mina Chuquicamata. Chile. (Edurne González Ibáñez) / **Mina El Teniente. Chile.** (Edurne González Ibáñez).

ARQUITECTURA SUBTERRÁNEA. ALMACENAJE.

Bodega (<http://www.sherry.org/ES/fichabodegas.cfm?id=141>) / **Parking** (Edurne González Ibáñez) / **Almacén subterráneo para residuos nucleares. Onkalo, Finlandia** (<http://notengostereo.blogspot.com/2011/01/la-entrada-de-onkalo-sera-cerrada-cal-y.html>) /

ARQUITECTURA SIMBÓLICA SUBTERRÁNEA.

Dolmen kilclooney. Irlanda (<http://hacheron-mundocelta.blogspot.com/2009/01/arqueologa-celta.html>) / **Enterramiento Maya. Chiapas** (<http://diariomeridiano90.blogspot.com/2011/01/restauran-piramide-que-contiene-tumba.html>) / **Pirámide** (<http://melkart.wikispaces.com/file/view/piramides-de-egipto-gizah.jpg/224827320/piramides-de-egipto-gizah.jpg>) / **Cementerio del Valle de Paz. Najaf. Irak** / **Cementerio en Sarajevo. Bosnia.** / **Cementerio de Choa Chu Kang. Singapur** / **Cementerio en el Monte de los Olivos. Jerusalén** / **Cementerio en Kashgar. Región de Xinjiang. China** / **Cementerio en Managua. Nicaragua.** (Zazpika. Gara Egunkaria, 2008)

SOBRE CARTOGRAFÍA Y ESPACIOS SUBTERRÁNEOS.

Bedonia, Val Camonica, Italia. (*Walkscapes. El andar como práctica artística.* Francesco Careri) / Vista de los cánticos de la región de habla Waripiri, Australia, 2000 d. C. (*Walkscapes. El andar como práctica artística.* Francesco Careri) / **Mapa instrumento. Islas Marshall.** (<http://suqanqa.lamula.pe/page/5/>) / **Mapa táctil Inuit. Groelandia.** (<http://middlesavagery.wordpress.com/>) / **Diferentes proyecciones cartográficas para representar los continentes.** (http://es.wikipedia.org/wiki/Proyecci%C3%B3n_cartogr%C3%A1fica) / **Mapas de metro de diferentes ciudades.** (<http://www.esmuz.net/blog/2005/01/el-plano-de-metro.html>) / **Representación de la ciudad subterránea de Derinkuyu. Turquía.** (<http://www.mochileiros.com/curiosidades-para-viajantes-locais-ou-fatos-inusitados-t23148-30.html>) / **Plano Cueva Mairuelegorreta. Zigoitia. Araba.** (http://www.zigoitia.com/index.php?module=My_eGallery&do=showpic&pid=53&POSTNUKESID=bbef3daef432d3edb62cc48c1f09d0f9&newlang=eng) / **Mapa de volcanes del mundo.** (<http://www.paralibros.com/tm210/images/volcanomap.gif>) / **Mapa aguas subterráneas del mundo.** (<http://avias-aguassubterraneas.blogspot.com/2010/05/unesco-mapa-de-las-aguas-subterraneas.html>) / **Plano del bunker de Hitler.** (<http://www.forosegundaguerra.com/viewtopic.php?f=52&t=64&start=0>) / **Representación esquemática de conexiones subterráneas. Madrid.** (http://www.elpais.com/corporativos/elpais/escuela/edp_paginas/trabajos_alumnos/web2004/websubterranearna/paginas/infraestructura.htm) / **Mapa de las minas de Leitzaran. Gipuzkoa.** (<http://www.leitzaran.net/minas/mbizkotx.htm>) / **Dibujo sobre las catacumbas de París.** (<http://www.titan.free.fr/site2/plans/Paris/Plan13e.jpg>) / **Dibujo sobre la tierra hueca.** (<http://www.usernetsite.com/sociedad/teoria-de-conspiracion-la-tierra-hueca/mapa-del-centro-de-la-tierra.jpg>).

EL ANÁLISIS DEL ESPACIO SUBTERRÁNEO. EN LOS ESTRATOS LEEMOS EL TIEMPO.

Exploración desde el Recorrido. "Estratos". 70x50 cm. Gran Canaria, 2007. (Eduarne González Ibáñez) / **Fosa detenidos desaparecidos. Valdemorilla. León.** (<http://www.flickr.com/photos/56867450@N07/>) / **Web Roma Sotterranea.** (<http://www.romasotterranea.it/homepage.html>) / **Imágenes de la Web de Berliner Unterwelten.** (Imágenes de la Web de Berliner Unterwelten) / **Personas viviendo en los túneles de Nueva York.** (<http://www.ionlitio.com/los-hombres-topo-de-los-tuneles-de-nueva-york/>) / **G-Cans. Infraestructura para el alcantarillado. Tokio.** (http://www.ktr.mlit.go.jp/edogawa/project/g-cans/frame_index.html) / **Sección transversal del proyecto Rascasuelos. Bunker Arquitectura.** (<http://ciencia-y-cemento.blogspot.com/2010/11/rascasuelos.html>) / **Bóveda Global de Semillas. Noruega.** (<http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/142988>) / **El acelerador de hadrones LHC.** (<http://lhinfo.blogspot.com/>).

3. LA EXPLORACIÓN DE LO SUBTERRÁNEO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA.

PINTURA PARIETAL DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR, EXPLORADORES DE LA OSCURIDAD.

Gruta de Chauvet (Francia) Descubierta en 1994. Detalle de un mural. (*La mente en la caverna.* Lewis William) / **Reproducción de la cueva de Altamira. Matilde Múzquiz.** (http://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_Altamira) / **Cueva Cosquer.** (*La mente en la caverna.* David Lewis william) / **Fragmentos de cuarzo encajados en entre unas rocas del Sally's Rockshelter y Fragmentos de diente del oso de las cavernas encajados en la grieta de la cueva de Les Trois Frères (Francia).** (*La mente en la caverna.* David Lewis William) / **Cueva de las Manos. Provincia de Santa Cruz. Argentina.** (<http://mimimissad.blogspot.com/2011/03/paleolitico-y-neolitico.html>)

EXPLORADORES SUBTERRÁNEOS CONTEMPORÁNEOS, ENCONTRANDO CUEVAS EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

Guía psicogeográfica de París. Guy Debord, 1957. (<http://paisajetransversal.blogspot.com/2010/02/reflexiones-extractos-y-comentarios.html>) / **ARS SUBTERRANEA. New York Underground. The Anatomy of a City. Fotografía de estructura subterránea. Julia Solis.** (<http://www.solis.darkpassage.com/below/newyork/slides/06%20-%20Grand%20Central%20Terminal.html>) / **UNTERGUNTHER. Arreglo clandestino del reloj del Panteón.** (http://greg.org/archive/2007/10/09/untergunther_french_urban_explorers_sneak_into_pantheon_for_a_year_repair_150yo_clock.html)

EL PAPEL COMO ARTISTA Y DEFINICIÓN DE LA PRÁCTICA.

Fragmento de una fotografía del Komando Trini. "Sin título" 2010. (Komando Trini).

EXPLORACIONES SUBTERRÁNEAS DESDE EL RECORRIDO.

Exploración desde el Recorrido: Serie Accesos. "Sin título". Díptico. Fotografías a color. 80x55cm/u. Pobeña, 2007. (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Accesos "Sin título". Díptico. Fotomontaje en color. 700x50cm/u. Pobeña, 2007.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Accesos. "Sin título". Instalación. Fotografías sobre tela. 60x60cm c/u. Beijing, 2009.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Accesos. "Sin título". Fotage. 100x70cm. Beijing, 2009.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Accesos. "Sin título". Tríptico. Fotografías en B/N. 12x12cm. Marbella, 2009.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Postales. "Hondarribia". Fotomontaje en color. 100x70cm. Hondarribia, 2008.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Postales. "Sestao". Fotomontaje en color. 100x70cm. Sestao, 2008.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Postales. "Palermo". Fotomontaje en color. 100x70cm. Palermo, 2008.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. "La Casa". Fotomontaje en color. 100x70cm. La Arboleda 2011.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. "La huerta y la Alcantarilla". Fotomontaje en color. 100x70cm. Beijing, 2009.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. "Sefanitro". Fotografía en color con retoque digital. 100x70cm. Barakaldo, 2011.** (Eduarne González Ibáñez) / **Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. "Urbina". Fotografía en color con retoque digital. 100x70cm. Sestao, 2011.** (Eduarne González Ibáñez)

/ Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. "Cantabria Infinita". Fotografía en color con retoque digital. 100x70cm. Sestao, 2011. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. Hospital de San Martín. "Agujero I". Fotografía en B/N. 70x50cm. HSM, Las Palmas, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. Hospital de San Martín. "Agujero II". Fotografía en B/N. 70x50cm. HSM, Las Palmas, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. Hospital de San Martín. "Sin título". Fotografía en B/N. 70x50cm. HSM, Las Palmas, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín. "Sin título". Fotografía en B/N. 70x50cm. HSM, Las Palmas, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín. "Salida de emergencia". Fotografía en B/N. 70x50cm. HSM, Las Palmas, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. "Niveles". Fotografía en B/N. 70x50cm. HSM, Las Palmas, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín. "Cimientos I". Fotografía en B/N. 70x50cm. HSM, Las Palmas, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. "Cimientos II". Fotografía en B/N. 70x50cm. HSM, Las Palmas, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. Sefanitro. "Agujeros I". Fotografía en B/N. 70x50cm. Sefanitro, Barakaldo. 2011. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. Sefanitro. "Agujeros II". Fotografía en B/N. 70x50cm. Sefanitro, Barakaldo. 2011. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. Sefanitro. "Agujeros III". Fotografía en B/N. 70x50cm. Sefanitro, Barakaldo. 2011. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. Sefanitro. "Agujeros IV". Fotografía en B/N. 70x50cm. Sefanitro, Barakaldo. 2011. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Paisajes. "La Montaña Invertida". Fotografía en color. 100x70cm. Bandama, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Catacumbas: París/ Palermo. "París I y II". Fotografías en color. 100x55cm. París, 2011. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Catacumbas: París / Palermo. "Palermo I y II". Fotografía en color. 100x55cm. Palermo, 2008. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Mina de Chuquicamata" Fotografías en color. 100x70cm/u. Calama, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Antiguo poblado minero de Chuquicamata" Fotografías en color. 100x70cm/u. Calama, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Antiguo poblado minero de Chuquicamata" Fotografías en color. 100x70cm/u. Calama, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Antiguo poblado minero de Chuquicamata" Fotografías en color. 100x70cm/u. Calama, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Antiguo poblado minero de Chuquicamata" Fotografías en color. 100x70cm/u. Calama, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Mina de Chuquicamata" Fotografías en color. 100x70cm/u. Calama, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Mina de Chuquicamata" Fotografías en color. 100x70cm/u. Calama, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Mina El Teniente". Fotografías en color. 100x70cm/u. Sewell, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Sewell, antiguo poblado minero de la Mina El Teniente". Fotografías en color. 100x70cm/u. Sewell, 2010. (Eduarne González Ibáñez) / Exploración desde el Recorrido: Serie Minas. "Mina El Teniente". Fotografías en color. 100x70cm/u. Sewell, 2010. (Eduarne González Ibáñez).

PROYECTO: "ARTE, INDUSTRIA Y TERRITORIO".

Diego Arribas en las Minas de Ojos Negros. (Artículo Arqueología Industrial. <http://arqueologiaindustrial.wordpress.com/2010/06/03/el-nacimiento-de-la-arqueologia-industrial/>) / **Minas de Ojos Negros.** (<http://periferias07.blogspot.com/p/banusaidi.html>) / **Graderío de uno de los espacios de Ferrópolis donde se realizan conciertos y otras actividades.** (<http://ecosistemaurbano.org/urbanismo/repensar-el-patrimonio-industrial-ferropolis/>) / **"Secretos y confesiones" Mina Filomena.** 2005. **Diego Arribas.** **Ojos Negros.** Teruel. (Por cortesía del artista Diego Arribas) / **"Cruce de miradas" Intervención en Arte, industria y territorio II.** **Diego Arribas.** **Ojos Negros.** Teruel. (Por cortesía del artista Diego Arribas).

EXPLORACIONES SUBTERRÁNEAS DESDE LA MEMORIA.

Mapa del tesoro I, Lyon. Collage sobre papel. 100 x 70 cm. Bilbao, 2008. (Edurne González Ibáñez) / **Mapa del tesoro II, London. Collage sobre papel. 100 x 70 cm. Bilbao, 2008.** (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Memoria. "Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing". Detalle de la puerta original y de la puerta desmantelada de acceso a la Ciudad Subterránea de Beijing. Fotografía digital obtenida de Internet** (<http://en.beijing2008.cn/spectators/beijing/tourism/list/n214258049.shtml>) y **Fotografía a color 100x70cm Beijing, 2009.** (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Memoria. "Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing. Entrevistas". Video 25min. Beijing, 2009.** (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Memoria. "Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing. Las caras de la memoria" 8 Fotografías a color. 13x18cm. Video 25min. Beijing, 2009.** (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Memoria. "Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing. Las caras de la memoria" 8 Fotografías a color. 13x18cm. Beijing, 2009.** (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Memoria. "Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing. Bunker". Collages 50x70cm. Beijing, 2009.** (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Memoria. "Caso práctico número uno: Ciudad Subterránea de Beijing. Re-construcción". Collage sobre caja de luz 50x40cm. Beijing, 2009.** (Edurne González Ibáñez).

PROYECTO: MUSEO MAUSOLEO.

Entierro del Pontiac de Javier Utray en los actos inaugurales del Museo Mausoleo. (<http://www.morille.es/cementeriodearte/>) / **Cortejo Fúnebre del día de la Inauguración el 17 de diciembre de 2005. Museo Mausoleo. Morille.** (<http://salonkritik.net/images/CORTEJO2web-1.jpg>) / **Tumba de las cenizas de Pierre Klossowski. Museo Mausoleo. Morille. 2005.** (<http://salonkritik.net/images/LAPIDA%20PIERRE%20KLOSSOWSKI.jpg>) / **Acción de Isidoro Valcárcel Medina. Museo Mausoleo. Morille. 2008.** (<http://www.todapracticaeslocal.com/2010/04/27/museo-mausoleo/>) / **Acción de Esther Ferrer. Museo Mausoleo. Morille. 2009.** (<http://www.morille.es/pics/noticias/mor1%201311%202.jpg?0.5283286736114414>).

EXPLORACIONES SUBTERRÁNEAS DESDE LA ACCIÓN.

Exploración desde la Acción. "Serie Agujeros I y II". Fotografía en B/N. 100x70cm. Beijing, 2009. (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Acción. "Serie Agujeros III". Fotografía en B/N. 50x20cm. Sestao, 2011.** (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Acción. "Serie Agujeros IV". Fotografía en B/N. 70x50cm. Gallarta, 2011.** (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Acción. "Serie Montículos I". Fotografía en color. 100x70cm. Leioa, 2010.** (Edurne González Ibáñez) / **Exploración desde la Acción. "Serie Montículos II". Fotografía en B/N. (3) 24x18cm (1) 50x40cm. Gallarta, 2011.** (Edurne González Ibáñez) / **"Vaciando-se" Acción del Colectivo LimpiArte. 6 de febrero de 2010.** (Colectivo LimpiArte. Red EspacioGuia).

PROYECTO: TODO ES MUSEO.

Exposiciones llevadas a cabo por los escolares en el BMoCA. Bunker Museum of Contemporary Art en la isla de Kinmen. (Artículo de José Antonio Ariza Rodríguez para el Taller de Análisis y Prácticas de Socialización Artística de la Universidad de Málaga. 2009-2010.) / **Bunkers en la isla de Kinmen.** (<http://www.caiguoaqiang.com/bmoca/>) / **Imagen de la obra de Anselm Reyle en Museo de Boro, en el Bunker Reinhardstrasse de Berlín.** (<http://visitberlin.de/en/spot/sammlung-boros>). **Intervención de Cihu, Wang Jianwei "Blanco blando" en el búnker Guningtou Cihu. Intervención del artista Yin Ling: "Haciendo el amor por la paz mundial". Intervención del artista Tan Dun: "Música visual" en el búnker Nº.3. Tashan** (<http://es.scribd.com/doc/26597620/Cai-Guo-Qiang-jose-antonio-ariza>).

LO SUBTERRÁNEO DESDE LA MIRADA DEL OTRO.

Fotografía del trabajo de la alumna: (Mar Domínguez) / Fotografía del trabajo de la alumna: (Nerea Bilbao) / Fotografía del trabajo de la alumna: (María Azcona) / Fotografía del trabajo de la alumna: (Sara Maroto).

4. LA CONNOTACIÓN SIMBÓLICA DE LO SUBTERRÁNEO.

LA IDEA DE LO SUBTERRÁNEO CONTENIDA EN LA EXPERIENCIA COLECTIVA; EL UNIVERSO ESTRATIFICADO.

Detalle del Infierno de Dante ilustrado por Botticelli. (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l%27Enfer.jpg) / **“Subida al Empíreo”.** El Bosco. (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Hieronymus_Bosch_013.jpg) / **Detalle de Codex Cospi azteca.** (<http://www.famsi.org/research/loubat/Cospi/thumbs0.html>) / **Detalle del Infierno de Dante ilustrado por Botticelli.** (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l%27Enfer.jpg) / **“Subida al Empíreo”.** El Bosco. (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Hieronymus_Bosch_013.jpg) / **Detalle de Codex Cospi azteca.** (<http://www.famsi.org/research/loubat/Cospi/thumbs0.html>) / **Representación de la Tierra Hueca.** (<http://sobreleyendas.com/2008/03/14/la-tierra-hueca/>) / **Literatura sobre la Tierra Hueca.** (<http://www.unexplainedstuff.com/Places-of-Mystery-and-Power/Hollow-Earth.html>.)

CARACTERÍSTICAS, ACCIONES, LUGARES Y LECTURAS SIMBÓLICAS DE LO SUBTERRÁNEO.

Dibujo de Patxi Araujo (Publicación coordinada por OTERO, Xabi. *Praileaitz I.* Leitzaran Grafikak. Andoain, 2007. Pág. 223.)

SIGNIFICADO DE LA ALUSIÓN SUBTERRÁNEA EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS.

Intervención de Doris Salcedo “Shibboleth 2007” en la sala de Las Turbinas de la Tate Modern Gallery de Londres. (Eduarne González Ibáñez) / **Ana Mendieta. “Siluetas” (1973-1978).** (<http://artepedrodacruz.wordpress.com/page/2/>), (<http://www.sfmoma.org/artwork/9152>), (<http://www.virginiamiller.com/exhibitions/1990s/AnaMendieta.html>), (<http://reconstruction.eserver.org/072/boetzkes.shtml>) / **Frame del video “Pas Pu Saisir La Mort”.** Sophie Calle. DVD 13’ y “Les Tombes”. Sophie Calle. (*“Think with the senses feel with the mind. Art in the present tense”.* Catálogo de la 52. Esposizione Internazionale d’Arte. La Biennale di Venezia.) / **Imágenes de Sub-Urb en Art Park de Lewiston.** (<http://www.ubartgalleries.org/images/crop/117.jpg> y <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/375/37505515/3750551500003im.jpg>) / **Distintas vistas del interior del proyecto Tindaya.** (*“Arte y arquitectura: nuevas afinidades”.* Julia Schulz-Dornburg. Editorial Gustavo Gili, 2002) / **Tindaya** (<http://marcelodelcampo.blogspot.com/2011/01/tindaya-el-gran-templo-de-chillida-1.html>) / **Modelo de la iluminación solar y lunar del espacio interior.** (Extraído del artículo digital: “Evaluación ambiental del proyecto de Chillida en la montaña de Tindaya” Santiago Hernández Fernández y Francisco Díaz Pineda. <http://catedraia.unex.es/recursos/articulos/op64.pdf>) / **“La Biblioteca” de Micha Ullman en la Plaza August-Bebel de Berlín** (http://zula-lkandelen.files.wordpress.com/2010/01/berlin_denkmalbuecherverbrennung_bookburningmemorial_bebelplatz.jpg) / **“El Pensador de Agujeros”.** Diego Perrone, 2002. (<http://www.darc.beniculturali.it/ita/appuntamenti/mostre/apocalittici.htm>) / **“El Pensador de agujeros II”.** Diego Perrone, 2002. (<http://www.fsrr.org/ita/mostre/archivio-mostre/65>) / **“Horizon moins 20”, 2008 en la Galerie Fabienne Leclerc.** Laurent Tixador y Abraham Poincheval. **Fotografía de Laurente Tixador.** (<http://www.domusweb.it/en/news/somewhere-else-art-and-travel/>) / **Entrada del MetroNet en Syros.** Martin Kippenberber. Grecia, 1993. (<http://www.centreimage.ch/metronet/15.htm>) / **Entrada del MetroNet transportable.** Martin Kippenberber. Madulain, 1997. (<http://static.panoramio.com/photos/original/4152137.jpg>) /

5. CONCLUSIONES.

Re-visión.

“Exploración desde el Recorrido: Minas de Gallarta”. Fotografía en B/N. Gallarta, 2011. (Eduarne González Ibáñez)

El mundo de abajo.

Agradecimientos:

A mi Directora Rita Sixto Cesteros, por ayudarme a crecer
y guiarme en este largo proceso.

A la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea por concederme la beca FPU.

A Judas Arrieta y Vivian Cao (MA Studio) por organizar la residencia en Beijing que me
permitió desarrollar con su ayuda el caso práctico de la Ciudad Subterránea.

A Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez por coordinar el programa de
residencia en el MA Studio y depositar su confianza en mi proyecto.

A la Trini, Laurita Siles, por tanta creatividad y vivencias compartidas,
al Colectivo LimpiArte por las acciones conjuntas,

a Fernando y Manena de EspacioGuia por impulsarme a construir la vida desde el arte.

A Olatz , del Servicio Editorial de la U.P.V- EHU, por su ayuda y paciencia.

A mi compañero Camilo Torres Zorrilla por sus innumerables aportes,
ayudándome a encontrar en la negrura subterránea multitud de formas y posibilidades.

A mi compi-amiga-cuñada Valentina Torres Zorrilla, por taaantas cosas...

A la *piara* por ejercer de oráculo.

A mi cuadrilla que aunque yo no esté, siempre está.

A ama, aita y a mi hermana por cuidarme, confiar en mí y
brindarme todas las oportunidades en la vida!

A mi familia del otro lado del charco por su apoyo constante
y hacerme partícipe de su cultura.

¡A mis sobrinos porque se harán cargo de mí cuando me haga vieja!

A todas estas personas y a las que dejo “fuera”, pero saben que están dentro...
contenidas en los estratos que me han permitido cimentar esta investigación:

¡¡¡Gracias totales!!!

Mila esker bihotzez!

