

Lara Almarcegui. Las posibilidades que habitan lo intersticial

*Lara Almarcegui. The possibilities
that inhabit the interstitial*

**ZUHAR IRURETAGOIENA LABEAGA*
& CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA****

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprobado a 17 janeiro 2018

*España Artista, profesora investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco UPV/EHU, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología, Equipo de Investigación Prekariart. Barrio Sarriena, s/n, 48940, Leioa — Bizkaia, España. E-mail: zuhar.iruretagoiena@ehu.eus

**España Profesora, investigadora. artista.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología, Equipo de Investigación Prekariart. Barrio Sarriena, s/n, 48940, Leioa — Bizkaia, España. E-mail: mconcepcion.elorza@ehu.eus

Resumen: ¿Qué es realmente un edificio, tan solo la suma de sus materiales? ¿De qué modo cristalizan los lugares momentos de historia? ¿Es posible asumir ante ellos y por su mediación una conciencia activa? ¿Pueden dotarnos de agencia para redefinir el papel que nos ha sido asignado en los diseños urbanos? Cuestiones que se sitúan en el centro de la actividad artística de Lara Almarcegui y en relación a las cuales la artista construía, en el contexto de la Bienal de Venecia 2013, los dos ejes de su participación en la misma, esto es, una instalación -albergada por el propio pabellón español- que incorporaba los materiales que lo componen y sus pesos exactos; y un video que hace referencia a un descampado específico, la isla que es, a su vez, producto de la deposición de restos de cristales de Murano. Ambos planteamientos plásticos permitieron a Almarcegui proyectar una contemplación crítica, de corte antropológico, sobre la concepción de la civilización y sus avatares.

Palabras clave: Lara Almarcegui / memoria / agencia, /material / lugar / historia.

Abstract: *What is really a building, just the sum of its materials? How do places crystallize moments of history? Is it possible to assume an active conscience in relation to certain locations and through their mediation? Can they endow us with an agency to redefine the role that has been assigned to us in urban designs? Issues that are at the center of the artistic activity of Lara Almarcegui and in relation to which the artist constructed, in the context of the Venice Biennale 2013, the two axes of her participation in it, that is, an installation -housed by the Spanish pavilion itself- which incorporated the materials that make it up and their exact weights; and a video that refers to a specific wasteland, the island that is the product of the deposition of Murano glass remains. Both plastic approaches allowed Almarcegui to project a critical, anthropological, contemplation on the conception of civilization and its avatars.*

Keywords: *Lara Almarcegui / memory / agency / material / place / history.*

Introducción

Durante los seis meses comprendidos entre el 1 de junio y el 24 de noviembre de 2013 el trabajo de la artista Lara Almarcegui ocupó el pabellón español de la Bienal de Venecia, a propuesta del comisario Octavio Zaya, nombrado a tal efecto por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

La propuesta desplegada en la convocatoria veneciana venía a tratar dos líneas de interés que la artista suele tomar habitualmente como eje de investigación y problematización en sus propuestas. Sin embargo en este caso, además, el proyecto llevado a cabo por la artista zaragozana, tomó como referencia ineludible el espacio concreto de la muestra, centrándose en establecer un profundo análisis del contexto y el territorio de la Bienal de Venecia. Para ello, la creadora abordó la tarea de problematizar en dos dimensiones paralelas el lugar de la exhibición.

De este modo, el trabajo se concretaba como una propuesta específica que establecía un diálogo entre la ciudad veneciana como contexto y el edificio del

pabellón de España como enclave concreto. Así, la instalación llevada a cabo en los jardines de la muestra, entablaba una puesta en relieve entre fondo y figura que la muestra veneciana como argumento ofrecía a la artista. Como fondo, el contexto de la ciudad veneciana y sus naturaleza territorial; como figura, la inevitable presencia de la arquitectura del pabellón Nacional Español construido en 1922 por Javier de Luque.

La instalación se centraba, por tanto, en la creación dos piezas autónomas (La instalación *Palazzo Enciclopedico* y la Guía de *Sacca San Matia l'isola abbandonata di Murano*) en las que cada una daba cuenta de su problemática específica pero que, a su vez, trataban de establecer un diálogo entre ellas, permitiendo dibujar una dimensión más amplia, que posibilitase percibir la sutileza de las realidades políticas, económicas e incluso poéticas que las evidencias materiales sustentan.

Ambos proyectos, en su complementariedad explicitan, como decíamos al inicio, los posicionamientos que la artista Española ha venido manifestando a lo largo de su trayectoria.

Por un lado, la estrategia de situar el foco sobre lugares abandonados, implica poner en valor lo marginal y en desuso, lo pobre y abandonado, lo olvidado; aquello que ha quedado fuera de la planificación urbanística, y lo que probablemente sería considerado como carente de interés. Ajenos, por supuesto, estos terrenos, al trazado de los desplazamientos turísticos, la artista, con su modo de operar, pone de manifiesto su importancia, su dignidad, su dimensión como crisol de historias, incluso su belleza.

Por otro lado, en el edificio situado en los jardines de la Bienal, y tomando como referencia y eje de problematización la propia construcción del pabellón español, la artista ocupó el espacio con grandes montones de diferentes materiales que se correspondían exactamente -en cuanto a su cantidad y peso- con los utilizados en la construcción del mismo. Con esta simple aunque contundente operación, la artista ponía de manifiesto la diferencia entre el todo y la suma de las partes, enfatizando — como sucede ante la visión de un contramolde — todo lo ausente.

Podemos inferir estas reflexiones de la propia observación de los dos elementos que configuran la participación de esta artista en la Bienal, no cabe duda de que sus ecos se hacen aún más profundos y persistentes si los entendemos en el seno de las prácticas que ha ido desarrollando Almarcegui desde su primera acción en solitario, realizada en la ciudad de Donostia en el año 1995.

Objeto de estudio

Como mencionáramos en líneas anteriores, la propuesta de la artista zaragozana articulaba una toma de conciencia sobre la propia Bienal, reflexionando me-

diante dos distintos objetos de estudio interconectados entre sí. Esta disección reflexiva, encontraba su correlación en el espacio expositivo.

En este contexto, el espacio del pabellón español vio, durante los días de la muestra, remodelado su diseño tradicional, dividiéndose en dos plantas para así poder albergar de forma diferenciada las dos piezas que la artista exponía. Bajo el lema de la Bienal -*Il Palazzo Enciclopedico*- la planta inicial acogía la instalación en la que el visitante se enfrentaba a un espacio en el que monumentales montones de materiales copaban la galería central, quedando esta ocupada por completo, lo que impedía el paso de los transeúntes. Las salas circundantes de la planta baja también contenían pequeños montones de escombros de materiales secundarios, pero sus reducidas dimensiones posibilitaban al visitante moverse a través de ellos.

La ordenada y diferenciada acumulación de materiales que llevaba a cabo la ocupación espacial creaba resonancias respecto a la arquitectura que las albergaba. Como si de un espejo se tratase, el edificio de los *giardini* veía así reflejada su consistencia material en un decorado post-apocalíptico que lo deconstruía, desvelando su fisicidad y apuntando a aquello que, por no ser tangible, no se puede nombrar.

Por medio del gesto de mostrar los elementos de que está construida una edificación tan significativa como el pabellón español de la muestra, la artista recordaba al visitante que en absoluto el mero compendio de los componentes que lo forman podría ser considerado equivalente a lo que el propio edificio es. Lo que falta a ese conjunto -en cierto modo ordenado- de partes es la historia como contexto y la secuencia de acciones humanas como condición de existencia. La memoria supone aquí ideología, economía, política; el edificio marcado por el desarrollo temporal que lo atraviesa apela al sentir y al pensar y nos sitúa ante la necesidad de reflexionar, al mismo tiempo, acerca de nosotros mismos.

La segunda planta acogía la propuesta de Guía de *Sacca San Matia l'isola abbandonata di Murano*. En esta sala, la artista mostraba una guía de la Isla Abandonada Santa Sacca de Murano, isla de mayor tamaño que aun permanece deshabitada. La guía, que se mostraba tanto en formato papel como mediante un video, problematiza y reflexiona sobre la naturaleza de este espacio en desuso.

La artista ejecutaba mediante esta guía un ejercicio de señalización de uno de los descampados albergados por la ciudad de Venecia, concretamente una pequeña isla compuesta por detritus provenientes de la manufactura de cristal de Murano. De este modo, la operación de "rescate" o "señalización" realizada por la artista permitía a los visitantes de la muestra observar y percibir el emplazamiento de un modo nuevo. La pequeña isla, en su modestia, adquiriría una dimen-



Figura 1 · Lara Almarcegui, "Palazzo Enciclopedico", 2013.
Vista de la instalación Sala Principal, Pabellón Español de la
Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.

Figura 2 · Lara Almarcegui, "Palazzo Enciclopedico", 2013.
Detalle de la instalación Sala Principal, Pabellón Español
de la Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.



Figura 3 · Lara Almarcegui, "Palazzo Enciclopedico", 2013.
Vista de la instalación Espacio dos, Pabellón Español de la
Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.

Guida di Sacca San Mattia, l'isola abbandonata di Murano, Venezia

A Guide to Sacca San Mattia, the Abandoned Island of Murano, Venice



Figura 4 · Lara Almarcegui, "Sacca San Mattia l'isola abbandonata di Murano", 2013. Guía del descampado de Sacca San Mattia l'isola abbandonata di Murano. Espacio tres, sobrepiso, Pabellón Español de la Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.



Figura 5 · Lara Almarcegui, "Sacca San Matia l'isola abbandonata di Murano", 2013.Video still. Espacio tres, sobrepiso, Pabellón Español de la Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.

Figura 6 · Lara Almarcegui, "Sacca San Matia l'isola abbandonata di Murano", 2013.Video still. Espacio tres, sobrepiso, Pabellón Español de la Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.

sión inédita por esta acción de enfatización y subrayado, que la suspensión y densificación de un tiempo de observación — expresamente generado — posibilitaba.

Así la operación artística de Almarcegui ponía de relieve el espacio en desuso como un lugar vacío necesario y vinculante como depósito para la memoria. Un lugar con pleno potencial que, lejos de explotar sus posibilidades, ha de permanecer en suspensión ejerciendo una resistencia silenciosa, para que el tiempo como materia productora de sentido, despliegue su poder significativo y para que, sobre el fondo de la sobreurbanizada Venecia, exista un territorio que permanece inerte, un lugar para la libertad, un espacio —en definitiva— para la reflexión poética.

Conclusiones

Lara Almarcegui pone de manifiesto un modo de entender el quehacer artístico que elude la realización de objetos en beneficio de un desplazamiento del énfasis de su trabajo a la experiencia del espectador, al incremento de la atención de éste hacia las propias realidades materiales que le rodean. Entre las estrategias de que se sirve con esta finalidad se encuentra la construcción de entornos que permiten que la fisicidad de las cosas se manifieste de manera cruda, despojada, o la propiciación de nuevos encuentros con lugares habitualmente desatendidos y abandonados que inicialmente podrían ser considerados marginales y que sin embargo la autora entiende y defiende como depósitos de tiempo y espacios de libertad.

De hecho, incluso, a menudo el resultado de su trabajo carece por completo de una *forma*, el objeto artístico como tal, no existe. Sin embargo, no puede hablarse de un resultado *desmaterializado*. Esto sucede cuando su empeño, su determinación en relación a su propio proyecto artístico hacen que su trabajo consista únicamente en un compromiso firmado con la institución correspondiente, para salvaguardar un estado de cosas determinado. Esto ha sucedido en varias ocasiones a lo largo de su trayectoria, pero nos interesa especialmente, por las cualidades que adquiere, su (no)acción de título *Un descampado en el Puerto de Rotterdam*, 2003–2018. He aquí como la artista se refiere a este proyecto:

Me ofrecieron hacer una obra permanente en un terreno del puerto de Rotterdam que tenía unas vistas sobre el agua espectaculares. Lo más interesante del terreno era lo abierto que estaba a cualquier posibilidad; para mantener esta situación de espacio disponible decidí que mi proyecto consistiría en dejar el terreno sin diseño. Esto es un experimento consistente en dejar un lugar sin definir para que, así, todo en él ocurra por azar, y no correspondiendo a un plan determinado, y donde la naturaleza se desarrolle a su aire y se interrelacione con el uso espontáneo que se dé al terreno y con otros factores exter-

nos como el viento, la lluvia, el sol y la flora. Los descampados me resultan imprescindibles porque creo que sólo en este tipo de terrenos que los urbanistas han olvidado puede uno sentirse libre. En el puerto de Rotterdam, cuando, dentro de unos años, todos los descampados que lo rodean sean edificados, éste será el único terreno que quede vacío (Boletín CF+S 38/39. Arquitectura del siglo XXI: más allá de Kioto, pp. 179, 180)

En este proceso y en lo que se refiere explícitamente a su uso de la mediación audiovisual o fotográfica –las cuales forman parte con frecuencia del desarrollo de sus trabajos, dadas las especiales condiciones de existencia de sus formulaciones, — se buscan los emplazamientos más idóneos y las imágenes de éstos más certeras en cuanto a su capacidad de conectarnos con los lugares a los que se refieren. No en vano, la localización de estos lugares y sus implicaciones para con el contexto, procede a menudo de prolongados procesos de investigación previos llevados a cabo por la artista, de modo que lo que vemos “es producto de un estudio detenido y minucioso que requiere de la complicidad de los agentes locales y de la consideración de múltiples puntos de vista y aportaciones” (Elorza, 2017:84)

Como puede seguirse de este recorrido, por tanto, sus modos de trabajar no se limitan tan solo a los desplegados en su propuesta para Venecia. Su deseo de *acompañarnos* a fin de que podamos conocer en profundidad, le ha llevado en otros casos a convertir en visitables trabajos de remodelación urbana -como sucede en *Bajar al subterráneo recién excavado* realizado en la ciudad de Madrid (Madrid abierto intervenciones 2009/2010) o incluso a invitar a los espectadores a asistir a un derribo, como en *Demolición enfrente de la Sala de Exposiciones, Le Grand Café, Saint Nazaire* (2002), entre otras muchas estrategias.

Por tanto, como también pudimos apreciar en sus propuestas específicas para Venecia, podemos concluir que el trabajo artístico de Lara Almarcegui condensa y proyecta, desde múltiples despliegues y formalizaciones, una mirada inquisitoria hacia el trazo humano en los espacios, creando así una contemplación crítica, de corte antropológico, sobre la concepción de la civilización y sus avatares.

Agradecimientos

Este trabajo se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas por el equipo Prekariart de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) dentro del Programa de I+D+i estatal orientado a los retos de la sociedad, ref. HAR2016-77767-R (AEI/FEDER, UE).

Referencias

Almarcegui, Lara (2006). Demoliciones, huertas urbanas, descampados. *Boletín CF+S 38/39: Arquitectura del siglo XXI: más allá de Kioto*. Recuperado de <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alm.html> [consulta: 03/12/2017]

Elorza, Concepción (2017). Acerca del uso

de la fotografía en Guía de descampados de la Ría de Bilbao de Lara Almarcegui y Ghost Box de Itziar Okariz. *Ñawi Vol 1*, (Nº 1): pp. 73-86. Recuperado de <http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/112/143> [consulta: 03/12/2017]