



# HABITAR EL SUELO. APROXIMACIONES ESTÉTICAS HACIA UN HABITAR EN RELACIÓN

## *Inhabiting the ground. Aesthetic approaches towards a dwelling in relation<sup>1</sup>*

Olaia Miranda Berasategi\*  
Oihana Garro Larrañaga

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

### Palabras clave

Estética  
Habitar  
Construcción  
Relación  
Inclinación

### Keywords

Aesthetics  
Inhabit  
Construction  
Relation  
Inclination

**RESUMEN:** Este texto analiza diferentes materializaciones arquitectónicas y escultóricas contemporáneas que se distinguen por un acercamiento relacional y contingente hacia todo aquello que nos rodea. Desde un acercamiento y articulación sensible hacia lo que coexiste, las configuraciones espaciales expuestas aquí son muestra de una manera de hacer, de una ética y una técnica, que tratan de habitar este mundo en relación. Eso es perceptible en el acercamiento y escucha hacia el entorno de la arquitectura de Junya Ishigami o en la configuración junto a las cosas de la escultura de suelo de Josu Bilbao. Son configuraciones estéticas que exponen, rescatando las palabras de Judith Butler, el carácter irremediamente relacional y contingente de nuestra existencia. Y desde la interdependencia manifiesta hacia aquello que nos rodea y condiciona, estas configuraciones son ejemplo de lo que Adriana Cavarero propone como «geometría inclinada». Esta autora entiende por inclinación un acercarse que, asomándose fuera de sí, tiende al exterior, en manifiesta interdependencia estructural del sujeto hacia aquello con lo que coexiste. En este texto se expone esa geometría inclinada a través de las configuraciones espaciales de Junya Ishigami, Ryue Nishizawa, Gordon Matta-Clark y Josu Bilbao, como posibilidad de habitar un mundo inestable.

**ABSTRACT:** This text analyzes different contemporary architectural and sculptural materializations distinguishable because of the relational and contingent approach to all that surrounds us. From a sensitive approach and articulation towards what coexists, the spatial configurations exhibited here are an example of a way of doing, of an ethic and a technique, which try to inhabit this world in relation. This is perceptible in the approach and listening to the surroundings of Junya Ishigami's architecture or in the configuration next to the things of Josu Bilbao's floor sculpture. They are aesthetic configurations that expose, rescuing Judith Butler's words, the irremediably relational and contingent condition of our existence. And from the manifest interdependence towards what surrounds and conditions us, these configurations are an example of what Adriana Cavarero proposes as «inclined geometry». This author understands inclination as an approach that, appearing outside itself, tends to the outside, in manifest structural interdependence of the subject towards that which coexists. This text exposes that inclined geometry through the spatial configurations of Junya Ishigami, Ryue Nishizawa, Gordon Matta-Clark and Josu Bilbao, as a possibility of inhabiting an unstable world.

<sup>1</sup> Olaia Miranda Berasategi es miembro del Grupo de Investigación Akmeke (IT1278-19), y Oihana Garro Larrañaga del Grupo Investigación KREAREak (IT1096-16-21).

\* **Correspondencia a / Correspondence to:** Olaia Miranda Berasategi. Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco. HEFA, Oñati Plaza 3 (20018 Donostia) – olaia.miranda@ehu.eus – <http://orcid.org/0000-0002-9395-8407>

**Cómo citar / How to cite:** Miranda Berasategi, Olaia; Garro Larrañaga, Oihana (2019). «Habitar el suelo. Aproximaciones estéticas hacia un habitar en relación»; *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2, papel 212, 1-20. (<http://dx.doi.org/10.1387/pceic.20257>).

Recibido: octubre, 2018; aceptado: abril, 2019.

ISSN 1695-6494 / © 2019 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

## 1. ANTESALA



**Imagen 1**

Josu Bilbao, *sin título*, 2011. Cortesía del artista

Habitar una «geometría inclinada», siguiendo la propuesta de Adriana Cavarero (2014), supone la asunción de la irremediable dependencia y asimetría del sujeto hacia los otros y hacia el entorno. Se trata de un presupuesto estructural que establece, en diálogo con Judith Butler, «nuestra dependencia radical no solamente respecto a otros, sino respecto a un mundo continuo» (2014: 48).

En resonancia con esas ideas, asimilando del carácter relacional y dependiente de nuestra existencia, trataremos de mostrar esa geometría inclinada a través de las configuraciones espaciales (arquitectónicas y escultóricas) de Junya Ishigami, Ryue Nishizawa, Gordon Matta-Clark y Josu Bilbao como ejemplos que tratan de habitar este mundo en interdependencia estructural hacia todo aquello que nos rodea. Desde la arquitectura inclinada hacia el entorno de Junya Ishigami hasta el «residir junto a las cosas» de la escultura de suelo de Josu Bilbao, se busca ese acercamiento estético y ético hacia aquello que nos coexiste.

Asimismo, insistiendo en la idea de la relacionalidad e interdependencia de nuestra existencia, tomamos en consideración las contribuciones realizadas desde los nuevos materialis-

mos, concretamente por Karen Barad, Jane Bennett y Manuel de Landa, también las aportaciones realizadas por María Puig de la Bellacasa desde el materialismo feminista en relación al cuidado, en cuanto que todas estas tratan de dar cuenta de las materializaciones enredadas de las que formamos parte, articulando diferentes elementos y cuerpos (humanos y no humanos, orgánicos e inorgánicos). Pensar de esta manera relacional supone una responsabilidad hacia aquello que nos rodea, de escuchar y responder al otro, tal y como nos lo manifiesta Barad, convirtiendo el habitar en el mundo en una cuestión ética (2012: 69).

Partiendo de esos presupuestos exponemos esa posición de relación, de escucha y respuesta hacia aquello que ya existe en las configuraciones espaciales de Ishigami, Nishizawa, Matta-Clark y Bilbao. Y para ello, siguiendo una vez más las aportaciones realizadas desde los nuevos materialismos, recurriremos a articulaciones heterogéneas entre conceptos y afectos, teoría y materia, texto e imagen a lo largo de esa concatenación de ideas y espacializaciones denominadas aquí como cueva-plantas-jardín-habitar-vacío-suelo. La adición de capas de sentido que esas ideas y espacializaciones generan, además de configurar nuevos patrones de relación, constituye un intento de crear «una forma relacional de pensamiento» a la que Puig de la Bellacasa llama «pensar-con» (2017: 30). Trataremos, por consiguiente, de pensar-con cueva-plantas-jardín-habitar-vacío-y-suelo.

## 2. CUEVA

El nido y la cueva, tal y como lo relata Sou Fujimoto (2009), representan dos arquetipos primitivos de la arquitectura. El nido es una construcción funcional acondicionada de forma acogedora. A su vez, la cueva es un lugar que «acontece de manera natural», sin tener en cuenta si es acogedor o no para quien lo habite. Aun así, las formas geológicas de la cueva posibilitan diferentes modos de habitarla. Sus huecos, requiebros y extensiones aparecen para ser redescubiertas por el morador. En tanto que el nido es construido, la cueva es descubierta, o dicho de otra manera, «una cueva no es funcional, sino heurística» (*ibidem*: 130).

A través de esta comparativa entre nido y cueva, el arquitecto japonés nos muestra dos maneras de pensar la arquitectura. Mientras el nido responde a un diseño funcional en forma de acogimiento, la cueva acontece sin estar determinada por una función específica. Frente a una funcionalidad programática, los espacios semejantes a la cueva, presentan, en opinión de Fujimoto (*ibidem*), otras posibilidades para pensar una arquitectura del futuro. Cuestión que no significa ejemplificar un tipo de construcción en forma de caverna futurista, sino de abstraer esa idea de los espacios encontrados de la cueva, como una sucesión de cavidades habitables y abiertas a diferentes usos, para llevarlo a nuevo paradigma del habitar.

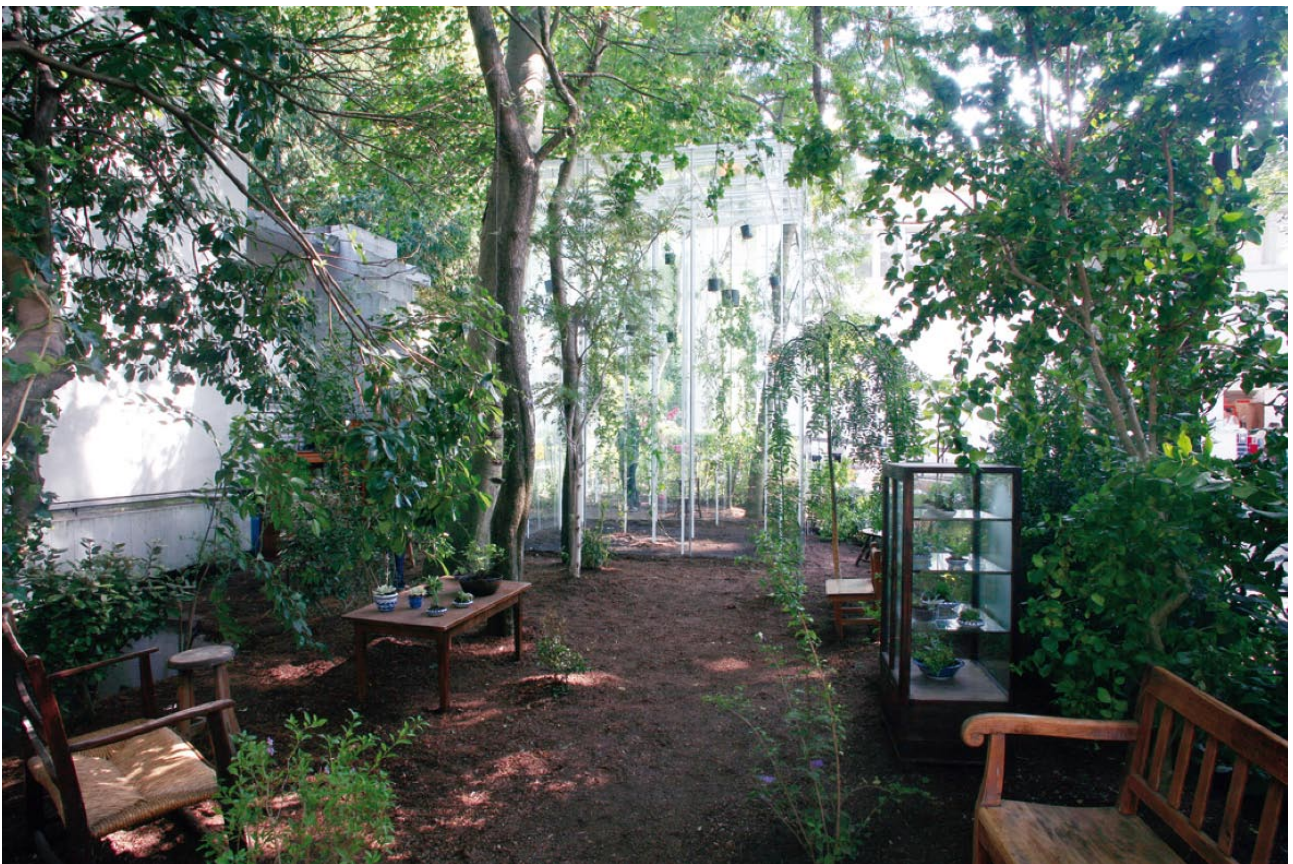
Persiguiendo esa noción del espacio encontrado, el proyecto seminal de Fujimoto, la «Casa del futuro primitivo» (2001), constituye un ejemplo radical de una «cueva artificial y transparente»; ese esquema reaparecerá formalizado de diferentes maneras en otros proyectos posteriores como «Casa de madera definitiva» (2005-2008), «Casa NA» (2007-2011) o «Serpentine Gallerie Pavilion» (2012-2013). En todos ellos utiliza metáforas como la cueva, el árbol o la nube, y reformula un elemento fundamental de la arquitectura japonesa, el suelo<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Sou Fujimoto, nada más terminar la universidad, empezará a replantear un elemento fundamental de la arquitectura japonesa: el suelo. Tal y como explica: «A diferencia de Occidente, el suelo del tatami japonés tradi-

En la cueva, el árbol y la nube nos resuena la pregunta de cómo habitar el suelo. Este suelo no es una superficie neutra y continua, sino una sucesión de planos y espacios que se abren tanto hacia dentro como hacia fuera, creando un lugar entre lo interior y lo exterior, entre la naturaleza y la arquitectura, entre la tierra y el cielo, entre la cueva y el nido, nos sugiere Fujimoto (2009: 140). Estos espacios constituidos en un «entre» —entre interior y exterior, entre cerrado y abierto, entre artificial y natural—, propios de la arquitectura japonesa, nos sitúan, tal y como lo señala en otro texto Ula Iruretagoiena, en un «habitar la ambivalencia» (2016: 149), abriéndonos a la contingencia del propio habitar.

### 3. PLANTAS



**Imagen 2**

Junya Ishigami, *Pabellón de Japón*, Bienal de Arquitectura de Venecia , 2008<sup>3</sup>

cional es más una plataforma para la actividad que una simple superficie para caminar. Es lo continuo sobre el que los accesorios y el mobiliario, como los colchones de futón plegables y las particiones fusuma deslizantes, se mueven con facilidad y rapidez para alterar una habitación de forma estacional, diaria o incluso por instantes. Como mobiliario y arquitectura, el suelo japonés se puede adaptar a una variedad de actividades, como dormir, comer y estudiar. Sin duda, estos atributos influyeron en Fujimoto, quien después de graduarse en la universidad inició por propia iniciativa una investigación en torno a la arquitectura japonesa.» (2016: 50). Esta traducción y todas las del texto son de las autoras.

<sup>3</sup> Fuente: [https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/poetica-naturalista-junya-ishigami\\_1511](https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/poetica-naturalista-junya-ishigami_1511). Última consulta: 07/07/2018.

La arquitectura de Junya Ishigami, en un continuo diálogo con todo aquello que le rodea, se acerca a los fenómenos y ordenaciones que tienen lugar en la naturaleza: analiza cómo crecen y se dispersan los bambús en el bosque, o compara las rutas de las aves migratorias y los recorridos de circulación de las personas que habitan sus edificios. Estos son algunos de los procesos seguidos en el desarrollo del Taller del Instituto Tecnológico de Kanagawa (KAIT Workshop, 2008-2010) construido por junya.ishigami + associates.

El Taller del KAIT se configura a modo de un vacío levantado por 305 delgadísimos y blanquísimos pilares, libre para ser ocupado por sus estudiantes y sus proyectos. La disposición de los pilares, aparentemente azarosa pero rigurosamente analizada, forma un sistema parecido al del crecimiento de un bosque creando zonas de más densidad, espacios de circulación y lugares de apertura. Los estudiantes, según se adentran en el espacio, van encontrando y reconfigurando un lugar entre pilares, mesas, sillas y plantas. Y al igual que cada mesa, cada silla y cada planta es diferente, cada pilar también varía en su dimensión y ángulo de orientación de base. Esta variabilidad del espacio, siempre cambiante por el ambiente atmosférico, la posición del sol, la disposición del mobiliario y nuestra situación, da lugar a un entrelazamiento de diferentes cuerpos (que no son necesariamente humanos). Cada lugar y cada momento es perceptualmente diferente con relación a todo aquello que lo rodea y afecta, creando consecutivamente nuevas configuraciones heterogéneas. Tal y como lo define Iruretagoiena, se trata de «un espacio vibrante donde las personas, las plantas y los muebles se relacionan con el edificio y el edificio con su entorno, para crear una imagen de vida» (2016: 429).

Ishigami, a través de elementos constructivos que se relacionan con otros elementos del paisaje, busca equivalencias entre la arquitectura y el paisaje, y crea articulaciones entre lo humano y no humano yendo más allá de una condición de existencia puramente antropocéntrica. En ese sentido, es interesante reparar a las aportaciones realizadas desde los nuevos materialismos en cuanto que estas tratan de dar cuenta de las materializaciones enredadas de las que formamos parte, generando alianzas entre diferentes elementos y cuerpos (humanos y no humanos, orgánicos e inorgánicos). Pensar de esta manera relacional, tal y como propone Karen Barad (2012), convierte al mundo en una cuestión ética, en una cuestión de responsabilidad, de escuchar y responder al otro —que no está del todo separado de aquello que llamamos el yo (*ibidem*: 69)—. De manera semejante, Ishigami, también defiende una arquitectura que surge desde posiciones de escucha y respuesta continua hacia aquello que ya existe. Las palabras del propio autor son significativas al respecto:

«Liberar la arquitectura significa escuchar atentamente, observar lo que ya existe en este mundo y ser perceptible de muchas cosas.

Comprometerse con lo que está frente a nosotros.

La flexibilidad para descartar ideas fijas y aceptar lo que es.

Ser liberado de nuestros valores personales.» (2018: 306-307)

Los proyectos de Ishigami, en esa apertura hacia aquello que nos rodea, constituyen una arquitectura que, valiéndonos de las aportaciones de Judith Butler (2014), se construye desde la asimilación del carácter relacional de nuestra existencia. Por ello, sugiriendo a Butler, podemos decir que es una arquitectura que surge en el reconocimiento de una interdependencia ineludible hacia todo aquello que le rodea. Tal y como especifica la autora: «en dependencia radical no solamente respecto a los otros, sino respecto a un mundo continuo» (*ibidem*: 48). Una arquitectura que, en un acercarse a todo aquello que lo constituye, res-

ponde resilientemente a un mundo en «perpetua inestabilidad» (Galilee, 2018). Es una arquitectura que en su escucha hacia el entorno se muestra «vulnerable» y en «dependencia radical» (Butler, 2014: 48).<sup>4</sup>

Por tanto, en esa apertura de la arquitectura a su entorno se da otro tipo de acercamiento. Un acercamiento arquitectónico que, tomando aquí prestado el concepto de «inclinación» de Adriana Cavarero, la entendemos como algo que «tiende hacia el exterior, se asoma fuera del yo» (Arendt *apud* Cavarero, 2014: 34). Partiendo de esta última frase de Hannah Arendt recuperada por Cavarero, la inclinación se presenta en las teorizaciones de esta última autora como un gesto corporal de dependencia (ilustrado a través de las pinturas de las Madonas que se inclinan hacia el niño para escucharlo y cuidarlo) que desafía la propia autonomía del sujeto moderno (*ibidem*). La inclinación muestra (más allá del gesto corporal de dependencia asimétrica y radical entre madre y niño) «la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros» (Butler, 2006: 49, 57-58) y en diálogo con estas palabras de Butler, Cavarero concluye con que «la relación que nos constituye asume la forma de una dependencia, totalmente expuesta, y unilateral» (2014: 32). La figura de un sujeto inclinado descentraliza el sujeto antropocéntrico, situándolo en una red de interdependencia relacional. Una interdependencia que, tal y como apunta María Puig de la Bellacasa, no es una opción del ser humano sino una condición ontológica del mismo (2017: 28).

En arquitectura ese acercamiento inclinado hacia el entorno y esa interdependencia hacia aquello que le rodea se convierte, en gran medida, en un problema de escala; es decir, en cómo se relaciona y se ordena dimensionalmente la construcción hacia los elementos que constituyen ese entorno. E Ishigami afronta esta problemática de escala llevándolo técnicamente al extremo (con delgadísimos pilares, muros de tierra o techos que conforman el horizonte) para crear una relación diferente, y hacer que la arquitectura entre en diálogo con otros elementos constitutivos del paisaje como las plantas, las rocas o el horizonte. La arquitectura cohabita junto a esos otros elementos. Es parte de ese todo.

Su contribución para el Pabellón de Japón de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2008 es un buen ejemplo de ello. Ishigami interviene habitando los alrededores del pabellón, instalando un suelo de tierra, cuatro invernaderos de cristal, mobiliario, y sobre todo, plantas. Los invernaderos, a modo de cuatro prismas rectangulares y transparentes de diferentes dimensiones, se interrelacionan en los jardines adyacentes al pabellón. Sujetos también por largos y estrechos pilares blancos, albergan en su interior una variedad de plantas. Columnas y plantas, en una equivalencia de las dimensiones de los pilares y los tallos, se confunden creando un mismo paisaje. Las paredes de cristal llegan hasta el suelo, una vez más difuminando el límite entre la vegetación que crece dentro y fuera de los invernaderos. Los pilares, las plantas y los reflejos de los árboles de alrededor se funden construyendo un continuo suelo, sugiriendo un lugar intersticial, una especie de futuro primitivo.

<sup>4</sup> La «vulnerabilidad» es entendida por Butler como «una apertura al mundo»: «La vulnerabilidad es el nombre atribuido a una cierta manera de apertura al mundo. En ese sentido, la palabra no solo designa una relación con dicho mundo, sino que afirma el carácter relacional de nuestra existencia. Decir que cualquiera de nosotros es un ser vulnerable es, por tanto, establecer nuestra dependencia radical no solamente respecto a otros, sino respecto a un mundo continuo» (2014: 48).

#### 4. JARDÍN



Imagen 3

Ryue Nishizawa, *Casa Moriyama*, 2003-2005. Cortesía de Office of Ryue Nishizawa

*Kehai*, en japonés, es signo de una presencia, «señal, o una indicación aún-no-manifestada de algo», nos explica Arata Isozaki en su libro *Kukan-e* (Isozaki *apud* Guzmán, 2007: 172). En el espacio inspirado por el *kehai* «la demarcación queda borrosa e inestable (...) permite un espacio sin diferenciar e intuitivo, yendo más allá de cualquier mera articulación mecánica» (*ibidem*).

Como ejemplo de esa demarcación espacial borrosa e inestable llevada sensiblemente al hecho de habitar, tampoco podemos dejar de mencionar la arquitectura de SANAA (Sejima + Nishizawa y Asociados), dirigido por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, de cuya especial manera para aproximarse a la arquitectura y al paisaje es también heredero Junya Ishigami<sup>5</sup>. Sensibles a la manera tradicional de percibir el espacio, las casas de Sejima y Nishizawa acogen algo de

<sup>5</sup> Junya Ishigami, tras obtener su maestría en arquitectura y urbanismo en el 2000 en la Universidad Nacional de las Artes de Tokyo, trabajó en SANAA con Kazuyo Sejima y Asociados desde el año 2000 hasta 2004. Ese mismo año se estableció con su propia firma *junya.ishigami+associates*.

lo no manifiesto. El «pensar cómo organizar el programa», nos explica Sejima, «significa realmente estudiar la cuestión de cómo organizar la parte de la fenomenología invisible, o de la experiencia» (Sejima y Nishizawa, 2000: 11). Más allá de cubrir funcionalmente las exigencias programáticas del cliente, las casas de SANAA replantean el mismo hecho de cómo habitarlas, haciendo que ese habitar esté presente en sus espacializaciones arquitectónicas.

La «Casa A» (2004-2005) de Ryue Nishizawa es buen ejemplo de ello. La Casa A está organizada en una sucesión de estancias, pensadas cada una de ellas para ser «salas» habitables más allá de su función programática. Es así como nos podemos encontrar una bañera al lado de un escritorio, o una cama junto a los árboles. A modo de una serie de estancias en línea, cada habitáculo, con unas dimensiones propias, se desplaza sobre el límite de una parcela larga y estrecha, creando zonas intersticiales entre el interior y el exterior. Así, cada estancia se abre a un pequeño jardín que lo conecta con el afuera, con la luz, el viento y los sonidos del lugar<sup>6</sup>.

La sala de estar principal, situada en el centro de la vivienda se conforma como un patio, en donde, gracias a sus grandes ventanales y el techo elevable, el espacio se abre a su entorno, al aire, al ruido, al cielo. Aparentemente sin grandes determinaciones arquitectónicas, el aire, la luz, los árboles, las plantas, macetas, flores y recipientes, un lavabo, un diván, la alfombra, sillas (todas diferentes), cojines, cuencos, más recipientes y más plantas... dispuestos como en un jardín, sin jerarquías, los unos al lado de otros y en continuo cambio, conforman una sala de estar abierta para ser, sobre todo, habitada. Son signos que nos desvelan el acontecer de una sala habitada.

La relación entre casa, vecindad y entorno, algo presente en la cultura japonesa, también es replanteada de manera radical en «Casa Moriyama» (2002-2005) por Nishizawa. Intentando romper con el sistema de calle/pared/jardín repetido como un patrón en las áreas residenciales de Tokyo, Nishizawa trata de proyectar una relación más orgánica entre casa-vecindad-entorno. Entrando en otra problemática de escala, de cómo construir un sistema parecido al de la ciudad dentro de la misma ciudad, la casa Moriyama se constituye por una docena de bloques rectangulares y blancos que están articulados por un jardín de árboles. Los bloques con sus enormes aperturas (puertas y ventanas que abren la casa a su entorno), los árboles y el caminito de tierra, generan un particular microcosmos para sus habitantes<sup>7</sup>;

<sup>6</sup> Tal y como señala Ula Iruretagoiena en su tesis doctoral: «Cada parcela residencial del tejido urbano de la ciudad japonesa, se separa de la contigua al menos 0,5 metros según la normativa urbanística. Esta segmentación espacial motiva que se produzcan vacíos entre la conglomeración de unidades habitacionales. No existe la división urbana público-privada, lo que no menoscaba la riqueza de los espacios exteriores. La vivienda se presenta como un cuerpo aislado rodeada de pequeños espacios exteriores privados, con los que puede establecer conexiones de entradas de luz, visuales y crear estancias en relación con su entorno. A pesar de la independencia de la configuración del edificio habitacional en la parcela, éste se determina en relación a las paredes y espacios exteriores de la residencia de los alrededores, apropiándose de la técnica paisajística *borrowed scenery* (*shakkei*), la cual estructura los objetos en relación a la posición del sujeto-espectador. Esta interrelación define a uno y a otro y considerando la experiencia interactiva y en movimiento del individuo con respecto al lugar. Esta concepción tiene potencial para recalificar el espacio urbano como lugar de convivencia comunitaria. La unidad residencial se asemeja a un dispositivo que articula el interior y el exterior, y con ello, reprograma los espacios urbanos. Si bien en los últimos años la vivienda japonesa se ha occidentalizado y se perpetra tras un muro, la residencia tradicional se constituye en relación con el exterior, lo que la generación actual de arquitectos trata de incorporar bajo una lectura contemporánea» (2016: 207).

<sup>7</sup> La película «Moriyama-San» (2017), dirigida por Ila Bêka y Louise Lemoine, muestra una semana de la extraordinaria-ordinaria vida del señor Moriyama en su casa. Es una peculiar mirada sobre cómo habita Moriyama su cotidianidad en la casa diseñada por la Office de Ryue Nishizawa, con unos reducidos (y un tanto forzados) diálogos y la música noise de Otomo Yoshihide que acompaña las diferentes secuencias que estructuran el film. Disponible en: <https://vimeo.com/ondemand/moriyama>. Última consulta: 16/08/2018.



un sistema relacional que tiene su continuidad dentro del gran conglomerado de la ciudad<sup>8</sup>. Es una especie de casa-y-ciudad-y-bosque a la vez, que se abre a una sucesión de espacios interiores y exteriores, formando una multiplicidad de lugares y usos que son reinventados por sus habitantes. Los bloques, las ventanas, el cielo, los árboles, las flores, los insectos, la tierra, las macetas, las mesas, las sillas, el grifo, la manguera, la palangana, la lavadora, los productos de limpieza, los ruidos, las sombras, y las personas que lo cohabitan, todos, conforman un sistema de relaciones no jerárquicas que replantea la misma noción de la casa, de la vecindad, del entorno y de su habitar.

Y en esa cohabitación de cuerpos orgánicos e inorgánicos también se replantea, tal y como diría Jane Bennett (2010), la mismísima compartimentación del mundo en materia inerte y vida vibrante, en cosas y seres. La Casa Moriyama hace presente aquello que señala Bennett: la percepción de la vitalidad de la materia como algo que nos afecta (*ibidem*: xii). Hay algo, en ese entrelazamiento entre la radical geometría de los bloques y los rastros del pasar de la vida (la hierba que crece de manera irregular, el acontecer de cada planta, de cada flor, las frutas que inclinan ligeramente las ramas, las macetas y las sillas situadas aquí y allá, incluso la pasta de dientes dejada entre las ramas de los árboles), que como seres que habitamos la tierra nos emociona tremendamente. En este sentido, y siguiendo a Bennett, hay que considerar la agencia de las cosas a la hora de producir afectos en cuerpos humanos y otros: «los cuerpos orgánicos e inorgánicos, los objetos naturales y culturales (aunque estas distinciones no son particularmente importantes aquí), todos, son afectivos» (*ibidem*).

## 5. HABITAR

«Cuidarlo me hace sentir bien. Además, es muy interesante observar los árboles y las plantas. Las flores no sólo son bonitas, cambian continuamente. Los insectos también son interesantes. En un jardín, por pequeño que sea, siempre están pasando cosas» —responde Kazuyo Sejima (2008) a la pregunta de por qué necesita un jardín.

El habitar del jardín está unido al concepto del cuidado. Podríamos decir que habitamos el jardín cuidándolo. A su vez, el jardín supone un construir que cuida. En relación con estas ideas entre el habitar, el jardín y el cuidar, nos resulta sugerente el ensayo «Construir, habitar, pensar» de Martin Heidegger cuando afirma que «el rasgo fundamental del habitar es el cuidar» (1951: 3). «Este rasgo», sigue el filósofo, «atraviesa el habitar en toda su extensión» (*ibidem*). En este texto, hecho público por primera vez en 1951, Heidegger trata de responder reflexivamente a la construcción masiva de vivienda en la posguerra alemana, como una crítica hacia una vivienda masificada que ha olvidado propiamente el habitar (algo que es todavía problemático). Es así que Heidegger desarrolla el concepto de habitar como existencia primordial del ser en la tierra, como algo que no se limita a la construcción, es decir, a la mera vivienda en sí.

Recurriendo a la etimología para entender el significado primario de la palabra «construir», Heidegger nos indica que «la palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir

---

<sup>8</sup> Otra vez Iruretagoiena nos indica cómo difiere la ordenación del espacio urbano japonés del occidental: «Mientras que en la ciudad occidental la forma colectiva se relaciona con la línea —calle—, en Japón es el área, es decir, el grupo de fragmentos y segmentos independientes interrelacionados. Esto procura que la organización bajo el orden oculto tenga más capacidad de adaptación, y por tanto, sea más resiliente» (2016: 195).

*buon*, significa habitar» (1951: 2). Sigue, «el modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el *Buan*, el habitar» (*ibidem*) y concluye un poco más adelante: «el habitar es la manera en que los mortales son en la tierra» (*ibidem*). Es decir, el habitar está relacionado con un modo de «estar en» la tierra que deviene en un «ser en» la tierra, haciendo referencia a nuestra existencia primordial como seres mortales<sup>9</sup>. Por tanto, Heidegger amplía el concepto de construir al habitar (como existencia primordial del ser humano en la tierra), del habitar al ser (como seres que somos en la tierra), y del ser al cuidar (en un residir junto a las cosas). Según él, «el construir como habitar se despliega en el construir que cuida» (*ibidem*), relacionando el concepto de construir con el habitar y el habitar con el cuidar, concluye de manera elocuente con que «sólo si somos capaces de habitar podemos construir» (*ibidem*: 8). Para poder construir, es el mensaje de Heidegger, tenemos que aprender primero a habitar, a volver a buscar esa esencia del habitar.

El habitar como un estar en la tierra, como un «residir junto a las cosas» (*ibidem*: 4), es un concepto sugerente con relación a la idea de una interdependencia hacia todo aquello que nos rodea y que queremos presentar bajo el título de «habitar el suelo». Pero a su vez, desde una perspectiva posthumanista y no esencialista —como las de Butler y Barad—, resulta problemático desarrollar el concepto de habitar como una esencia del ser en el mundo. En este sentido, las aportaciones realizadas desde la filosofía posthumanista y desde los nuevos materialismos son de ayuda para repensar el habitar como ese residir junto a las cosas. Manuel de Landa (2012) plantea que toda filosofía materialista ha de partir de la idea de que la existencia del mundo material es independiente de nuestra mente y, asumiendo esto, que no será nuestra mente la que le dé identidad a las montañas, a los ríos, a las plantas y a los animales. Desde una perspectiva no esencialista, tampoco podemos responder que es su propia esencia lo que les da identidad. De modo que, aclara De Landa, podemos decir que «todas las entidades objetivas son productos de un proceso histórico, por tanto, sus identidades están sintetizadas o producidas como parte de lo cosmológico, lo geológico, lo biológico y de la historia social» (*ibidem*: 39). Y estas entidades situadas históricamente son, tal y como las entiende De Landa, entidades individuales, entidades únicas que puestas en relación unas con otras pueden configurar entidades individuales más grandes (*ibidem*: 40).

<sup>9</sup> En referencia a ese «ser en» la tierra, tal y como apunta Heidegger, a diferencia de otras lenguas, en castellano (y de manera similar, también en euskera) existe una diferenciación semántica entre «ser» y «estar». En castellano, en los predicados permanentes en los que aparece el verbo «ser» el hablante atribuye al sujeto una cualidad o propiedad de forma estable, independientemente de cualquier circunstancia espacio-temporal. A su vez, los predicados transitivos en los que aparece el verbo «estar» sirven para expresar estados, situaciones o posiciones del sujeto que se han alcanzado después de una evolución temporal; por tanto, estas son cualidades circunstanciales espacio-temporalmente. Una vez aclarada esta diferenciación semántica, podríamos decir que un «estar en la tierra» (que denota una propiedad de situación y/o de posición del sujeto que es circunstancial) puede derivar en un «ser en la tierra» (que hace referencia directamente al hecho de existir de una manera determinada en la tierra). Se entiende que Heidegger, siempre desde la especificidad semántica de la lengua alemana, utiliza este último sentido de «ser en la tierra». Sin embargo, en lengua castellana, y de manera parecida en euskera, nos parece interesante remarcar esa distinción, utilizando lo que llamaríamos verbo circunstancial de posición del «estar» («estar en la tierra») como condición para hablar de esa cualidad del habitar que estaría relacionado con el hecho de existir como mortales en la tierra. Y aquí, puede que haya una ligera diferencia en euskera, en cuanto que el verbo «izan» («ser») es utilizado en *hegoalde* tanto en predicados permanentes como circunstanciales (Hualde y Ortiz de Urbina, 2003: 426-429; Hickey, 2010: 391-394). Es decir, «lurrean izan» es a la vez «estar» y «ser» en la tierra. Desde su uso ambivalente, el verbo «ser» en euskera («izan») guarda en muchos casos una propiedad de posición del sujeto, matiz que podría ser interesante para el desarrollo de esa idea del «ser en la tierra», proponiendo desde los fundamentos de este artículo que «somos» en cuanto que «estamos», y añadiendo que «estamos» siempre en relación hacia todo aquello que coexiste a nosotros, en un mundo en continuo movimiento.

Por tanto, el volver a aprender a habitar como condición primera del construir es algo que aquí nos remite a un acercamiento que se abre a su entorno en un «residir junto a las cosas», y que no requiere necesariamente de un suelo estable tal y como lo comprendía Heidegger. En ese residir junto a las cosas, en un suelo que es además incierto e inestable en la contemporaneidad, podemos reconocer un acercamiento relacional y ético hacia aquello que co-existe junto a nosotros —que, tal y como diría Barad, no está del todo separado de aquello que llamamos el yo (2012: 69)—. A ese respecto, María Puig de la Bellacasa apunta que «cuidado y relación comparten resonancia ontológica», en cuanto que el cuidado, siguiendo la definición de Joan Tronto, incluye todo aquello que hacemos para sostener «nuestro mundo» (Tronto *apud* Puig de la Bellacasa, 2017: 27). Según Puig de la Bellacasa:

«Esta visión del cuidado presupone que la heterogeneidad es la base ontológica sobre la que existe todo aquello con lo que los humanos se relacionan: un sinnúmero de *haceres* —todo lo que hacemos— y de entidades ontológicas que componen un mundo —yo, los cuerpos, el entorno—. Habla del cuidado como un rango múltiple de *haceres* necesarios para crear, mantener unida y sostener la vida y perpetuar su diversidad. Implica una comprensión de las agencias humanas como inmersas en mundos hechos de materia, procesos de vida y formas heterogéneas, pero interdependientes; que cuidar o no de/ para algo/alguien, inevitablemente hace (y des-hace) relación.» (*ibidem*: 27)

La idea del cuidar como rasgo fundamental del habitar es también vinculable al concepto de inclinación de Adriana Cavarero (2014) como forma que simboliza una interdependencia estructural del sujeto. Ese residir junto a las cosas en un suelo incierto, desplazándonos de la centralidad antropocéntrica, nos hace tomar en consideración los diferentes procesos e interrelaciones que nos afectan para construirnos. Tal y como nos recuerda Puig de la Bellacasa en su lectura de Donna Haraway: «los seres no pre-existen a sus relaciones» (Haraway, 2003: 6; Puig de la Bellacasa, 2017: 27).

Siguiendo adelante, y volviendo al jardín como un lugar que se constituye poniendo en relación una cosa junto a otra, es interesante recuperar las anotaciones de Junja Ishigami (2018) con relación a cómo describe su manera de acercarse a la construcción de una casa, como si se tratase de disponer poco a poco un jardín: «Tus plantas favoritas. Árboles creciendo. El zapatero allí, la mesa, las sillas, la huerta, el refrigerador, la bicicleta, la lavadora, el camino de piedras, los armarios. Y muchos otros objetos, formando áreas de un pequeño jardín» (*ibidem*: 14-16). O la dimensión temporal a la que hace referencia Sejima (2008) en relación al jardín, en donde sus elementos están sujetos al cambio continuo.

Los ejemplos de Ishigami, Nishizawa y Sejima reflejan una apertura de la arquitectura a aquello que les rodea y a los procesos que los atraviesan, en donde, tal y como apuntaba el filósofo alemán, la «esencia del construir es el dejar habitar» (Heidegger, 1951: 8). En ese dejar habitar podemos, asimismo, detectar un «dejar aparecer» de la vida a la que estas arquitecturas dan lugar. Son espacios aparentemente sencillos, pero meticulosamente pensados para que el habitar suceda de manera más abierta, menos constreñida. Eso, sin embargo, no significa que estos espacios, aparentemente menos determinados (o más abiertos, según se mire) estén desprovistos de complejidad técnica; todo lo contrario, son ejemplos de una técnica delicada y sofisticada, que necesita de cálculos ingenieriles y de la tecnología más avanzada. Una vez más, aquí, la referencia a Heidegger es oportuna al mencionar que la *tekhne* de los griegos, el producir, se entiende como «dejar aparecer» (*ibidem*: 7). Y la *tekhne* entendida así,

como un dejar aparecer (olvidada, según Heidegger, desde hace mucho en la arquitectura) se vislumbra en esos signos de presencia, del habitar que muestran Ishigami, Nishizawa y Sejima en sus construcciones. Es una arquitectura que da lugar a lo temporal, a lo contingente, a lo no estrictamente controlado, al paso de la vida. En resumen, podemos decir que las mencionadas construcciones se abren al entorno habitándolo<sup>10</sup>.

## 6. VACÍO



**Imagen 4**

Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975<sup>11</sup>

Dejar habitar, residir junto a las cosas en donde la dimensión temporal es consustancial a la idea de la construcción, es también reconocible en algunos ejemplos cultural y geográfica-

<sup>10</sup> No en vano, el cómo acercarse a la naturaleza ha sido y sigue siendo una de las grandes cuestiones de la cultura japonesa (y de ahí también su interés hacia los jardines). Y ese encuentro entre arquitectura y naturaleza, de relación resiliente hacia un entorno en continuo movimiento, ese residir junto a las cosas, de dejar aparecer... es notablemente perceptible en la arquitectura de Ishigami, Nishizawa y Sejima.

<sup>11</sup> Fuente: <https://www.davidzwirner.com/artists/gordon-matta-clark>. Última consulta: 07/07/2018.

mente más cercanos. Quizás los casos más identificables son aquellos espacios de la arquitectura occidental (en general bastante más racional y funcionalista) que están menos determinados y más abiertos a una multiplicidad de usos, como pueden ser los jardines, los patios, las azoteas, los bajo techos, los garajes, las entradas u otros espacios intersticiales que se sitúan entre el interior y el exterior de la casa<sup>12</sup>. Estos espacios, todavía existentes, son cada vez más escasos por el sistema de regulación del suelo, la densificación del territorio urbano, la terciarización de la sociedad, y por una concepción funcionalista de la construcción que se acerca más a la metáfora del «nido» que a la de la «cueva» (siguiendo la estrategia comparativa utilizada por Fujimoto). Sin embargo, en un territorio altamente regulado, de gran densidad, urbano y muy funcionalista, nos preguntamos si cabe la posibilidad de reinventar esos espacios en donde poder habitar de manera más relacional. O dicho de otro modo, ¿cómo habitar el suelo, cómo residir junto a las cosas, desde las estructuras que condicionan nuestra contemporaneidad? ¿Y cómo hacerlo, además, en una época que se distingue justamente, en palabras de Hito Steyerl, «por una condición dominante de falta de suelo» (2014: 15)?

Tal y como apunta Steyerl, «muchos filósofos contemporáneos han señalado que el momento actual tiene como condición dominante la falta de fundamentos» (*ibidem*). No hay una base estable sobre la que sostener «seguridades metafísicas o mitos políticos fundacionales» (*ibidem*), sólo «intentos de fundamentación contingentes y parciales» (*ibidem*). Por tanto, sin un fundamento estable para nuestras vidas, nos encontramos en un estado permanente de caída libre (*ibidem*: 15-16). A falta de una base estable sobre la que erigirnos, nos encontramos ante un suelo inestable, inclinado y lleno de agujeros. Nos remitimos aquí, claro está, a un «suelo» metafórico, pero igualmente identificable con las diferentes estructuras que condicionan al sujeto contemporáneo y a su habitar.

Una de las manifestaciones artísticas que de manera más significativa ha representado esa «falta de suelo» la constituye la obra de Gordon Matta-Clark. En el contexto de «la condición posmoderna», anunciada ya a finales de los años setenta por Jean-François Lyotard (1979), la obra de Gordon Matta-Clark es quizás una de las contra-programáticas más interesantes realizadas a la arquitectura moderna, a su monumentalidad, funcionalidad, estabilidad y unidireccionalidad, que bien se podría condensar en el término «anarquitectura», en una síntesis entre anarquía y arquitectura<sup>13</sup>. Arquitecto de formación y artista de profesión, las intervenciones realizadas en los años 70 por Matta-Clark en espacios residuales y construcciones abandonadas

---

<sup>12</sup> En la vertiente cantábrica vasca, el caserío (*baserria* en euskera), ha sido la forma tradicional de construcción agraria familiar. Respondía a varias funciones a la vez: vivienda, cuadra, almacén... En el *baserri*, *ataria* (lo que vendría a significar «el portal», en un sentido amplio) y *sapraia* (el espacio que cubre el bajo techo) son espacios intersticiales entre el exterior e interior, y por tanto, se constituyen con relación a la familia y al entorno, dando lugar a toda una variedad de usos y funciones.

<sup>13</sup> Gordon Matta-Clark utilizó en los 70 el término «anarquitectura» en relación con su obra, con su búsqueda y exploración de la construcción y la ciudad, a modo de deconstrucción del discurso de la arquitectura moderna. Sin duda, tal y como apunta James Attlee, el término anarquitectura, «expresando la tensión creativa entre los opuestos apolíneos y dionisiacos» (2007: 3), resume muchas de las problemáticas tratadas por Matta-Clark. Pero más allá de ese nexo entre el término anarquitectura y la obra individual de Matta-Clark, señala Attlee, conviene recordar que bajo el nombre de «Anarchitecture Group» se formó entre 1973 y 1974 en Nueva York un amplio e informal colectivo de amigos y colaboradores, entre los cuales se encontraban Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Richard Nonas, y por supuesto, el propio Gordon Matta-Clark. La exposición celebrada en marzo de 1974 en el 112 Greene Street Workshop de Jeffrey Lew bajo el título de «Anarchitecture» es una importante muestra a modo de manifiesto material de la búsqueda y deconstrucción de la arquitectura y de la ciudad de los 70 —resumida, en cierta manera, en las palabras escritas por Matta-Clark en la misma exposición: «NOTHING WORKS»—.

ejemplifican bien una arquitectura entendida desde su negatividad. Esta será una búsqueda de un estadio de la arquitectura sin necesidad de «la arquitectura», llegando incluso con sus cortes a la literalidad de esa falta de suelo descrita metafóricamente por Steyerl (2014). Matta-Clark es, casi, la encarnación perfecta de esa figura que se encuentra en caída libre permanente.

Sus ocupaciones espaciales son muestra de la deconstrucción y expansión de lo que podría ser aquello que entendemos por construcción, por funcionalidad y por habitabilidad. La inmensa mayoría de su obra es buen ejemplo de ello: excavaciones bajo tierra, deslizamiento más allá de las azoteas, adquisiciones de propiedades inservibles, habitar los espacios en desuso y cortes realizados en edificios abandonados como aperturas a otras posibilidades. Aquí, el dejar aparecer de la *tekhne* acontece desde la negatividad, desde el vacío, desde las incisiones realizadas a diferentes construcciones desde donde se superponen los planos, las paredes, las habitaciones, el detritus, las memorias, las vivencias... creando una visión caleidoscópica de la construcción y del propio habitar. Su obra constituye una experimentación radical del habitar, consustancial a la propia vivencia del sujeto y del momento, pero también al del habitar colectivo y de su memoria, en donde aparecen las diferentes temporalidades, dimensiones y posibilidades del construir.

La suya será una contra-programática y apertura de la construcción que permanecerá presente en la corta pero intensa vida de Matta-Clark; tal y como se manifiesta en la carta dirigida a los trabajadores que ocuparon la fábrica del Sesto San Giovanni en Milán:

«Organizo los edificios para explicar y defender la necesidad de un cambio (...). Edificios abandonados por un sistema que no los cuida, que impone la utilización y el destino de la propiedad únicamente como fin en sí mismo. (...) Propongo convertir una de estas tristes construcciones industriales en una forma liberada (...) abriendo una brecha en las paredes para dar la idea de un pasaje libre, un ancho pasaje que no es una puerta, ni tampoco un arco monumental, sino una especie de escenario sin límites.» (2006: 120)

Sus obras y escritos muestran desde una posición deconstructiva una postura antiheroica. Pero más allá de su carácter deconstructivo (y destructivo), también se percibe un deseo programático y de apertura. Su visión sobre la construcción está bien recogida en la última entrevista realizada al artista: «Lo que entendemos por construir o lo que vemos como paisaje urbano es justamente esa zona intermedia (...) que le dota de un carácter útil y obediente, pero en realidad sólo es el inicio de las especulaciones sobre lo que podría ser más allá y de las direcciones que podría tener» (Crow, 2006: 84).

## 7. SUELO

«Desconcertado por la contemporaneidad; algo se ha roto por completo y duele. Se está estableciendo un nuevo lenguaje en nuestro hígado, nuestros pulmones, se acerca desde atrás. Aguantamos la respiración. La técnica es una actitud.» (Bilbao, 2015)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Fragmento de texto que acompaña algunas obras de Josu Bilbao, utilizado por primera vez en la exposición *Aijjé* de Josu Bilbao, celebrada en Sala Rekalde entre el 5 y el 29 de noviembre de 2015, Bilbao. Recuperado de: <http://www.halfhouse.org/josu-bilbao.html>. Última consulta: 12/08/2018.



Imagen 5

Josu Bilbao, *Sentállie*, 2011. Cortesía del artista

Este extraño texto, que acompaña una de las obras escultóricas de Josu Bilbao, resulta algo perturbador. Parece que desde la temprana muerte de Matta-Clark en 1975 no hemos podido más que deconstruir la modernidad, sin ninguna otra posibilidad de levantarnos de esa caída en libre. La falta de suelo no es constatable, pero el vértigo que nos supone esa apertura hacia el vacío nos advierte, por lo menos, de que el suelo es incierto o, cuanto menos, inestable. Y esa incertidumbre es palpable en el texto de Bilbao: «Algo se ha roto por completo y duele».

Bilbao juega con una escritura sugerente y enigmática a la vez. Pero envueltos en esa extrañeza, no conviene dejar de lado estas dos últimas frases que arrojan cierta luz al mensaje: «Aguantamos la respiración. La técnica es una actitud». Podemos especular que frente a algo que nos acecha (que acecha nuestro propio organismo) aguantamos la respiración. Y esa acción (de mantener la respiración) refleja su actitud, su toma de posición ante un peligro que nos acecha. Así, concluye el texto, la actitud deviene en técnica. Es decir, la técnica es la actitud. Una actitud que, en consonancia con la manera de la *tekhne* de los griegos, muestra un «dejar aparecer» las cosas. Esa es la sensación que da observar detenidamente la escultura de Josu Bilbao. Y en esa técnica suya de «dejar aparecer» las cosas, algo acontece.

Frente a la permanente falta de suelo estable actual algo se sostiene (aunque esto sea frágil y pequeño) en la escultura de suelo de Josu Bilbao. Y ese algo se convierte en una posibilidad de cohabitar en esta geometría inestable de la contemporaneidad, de sostenernos inclinadamente residiendo junto a las cosas, sin tener necesariamente que extraer, ni excavar, ni alzarse verticalmente. Por eso decimos que su actitud deviene en técnica. Por esa apertura suya a ese suelo que lo condiciona, habitándolo desde su realidad, su fragilidad, su contingencia, su heterogeneidad, su irregularidad.

Sus configuraciones sobre un terreno inestable se constituyen desde el estímulo. Y a ese respecto, es sugerente cómo define Lewkovicz el habitar un mundo inestable en la «era de la fluidez»:

«No somos nosotros los que recibimos el mundo; no es el mundo el que se instala en nosotros; sino que genera en nosotros un lugar en el que albergarlo. Si el mundo es estable, ese lugar en nosotros para acogerlo será estable; pero si el mundo es inestable, irá instalando sucesivamente en nosotros condiciones diversas para recibirlo. Porque hay situaciones en las que uno no responde frente a un estímulo sino que se constituye desde el estímulo. Ahí uno está descolocado: cuando no tiene con qué responder y tiene que hacerse, constituirse, a partir de eso que se presenta.» (2004: 181)

En este caso, eso que se presenta en la escultura de suelo de Bilbao se relaciona con todo aquello que le rodea, creando así nuevas configuraciones. Es un organismo (su escultura y él junto a ella) que se adapta a un terreno inestable, configurándose junto a él. Un cuerpo que habita un suelo inestable resilientemente. Así lo manifiesta Bilbao, haciendo de su voz sustancia: «La voz del suelo se ha convertido en mi voz. Por medio de ésta viviré sucesivamente. Delante de mí, detrás de mí, por encima de mí. Salir y dejar espacio, una tras otra, al viento» (Bilbao, 2016)<sup>15</sup>.

Dar voz a través de su voz, de su técnica, a eso que sucede o que podría suceder. Tal y como sugería Claude Lévi-Strauss en relación con el «pensamiento mítico», la poesía del bricolaje «habla», no solamente con las cosas, sino también por medio de ellas (1997: 42). En el hacer de Bilbao hay una aproximación hacia el proceder del *bricoleur* definido por Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*: «lo propio del pensamiento mítico, como del bricolaje en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados (...) utilizando residuos y restos de acontecimientos» (*ibidem*). A modo de un *bricoleur*, Bilbao también trabaja con elementos contingentes, «utilizando residuos y restos de acontecimientos». Y eso, en palabras del artista, «no describe cómo son las cosas, sino cómo serán», y sigue Bilbao, «inmune al peligro, a la destrucción, la muerte» (Bilbao, 2016).

La voz matérica de Josu Bilbao es también una voz estructurada por el lenguaje. Aquí, tal y como diría Barad (2012: 50), la materia y el significado están irremediabilmente entrelazados. El suyo, concretamente, es un lenguaje matérico, escultórico, «dialéctico»<sup>16</sup> e inclinado

<sup>15</sup> Fragmento del texto que acompaña la intervención de Josu Bilbao realizada en Halfhouse en 2016, Barcelona. Halfhouse es un espacio de arte, la residencia de un par de artistas, Sinéad Spelman y Alberto Peral, que abren su casa como espacio de intercambio y comunicación artística, acogiendo diferentes exposiciones y proyectos en él.

<sup>16</sup> «Dialéctico» en cuanto que «dialoga» con aquello que le rodea, con la materialidad de sus elementos, pero también con relación a la atención que Josu Bilbao le ofrece a los «dialectos» y al lenguaje hablado.



—en cuanto que reside junto a las cosas—. Su técnica, «utilizando residuos y restos de acontecimientos», es verdaderamente un «dejar aparecer» las cosas: plantas, botes, bidones, vasos, otros recipientes de vidrio, tablas, estructuras de madera, volúmenes pétreos, restos de hormigón, fragmentos de escultura, y otros objetos que aparecen, sin un orden aparente, relacionándose y reconfigurando su propia forma. Es un nuevo orden de cosas que se va sucediendo sobre un suelo cambiante, condicionadas por su materialidad, su contingencia, su temporalidad. Tal y como lo expresa el propio autor:

«Considerando peligroso el estar rodeado de mentalenguajes debido a su extraña vacuidad, observé el crecimiento orgánico algunas semanas. Restos escultóricos, objetos familiares llenos de lluvia y plantas establecieron un nuevo orden y organización en el estudio.» (Bilbao, 2005)

Son cosas que aparecen, que se suceden como en un jardín, como las cosas de un garaje, del bajo techo o del *sapraia*. Los espacios creados por Bilbao, a pesar de su extrañeza, nos parecen familiares. Nos recuerdan irremediabilmente a los talleres, a los garajes en donde se cacharrea, a aquellos espacios abiertos a lo inesperado como el taller del artista, al del *bricoleur* «utilizando residuos y restos de acontecimientos», y a su vez, también nos remiten a aquellos espacios abiertos al entorno y al paso de la vida que podemos recordar del sector primario.

*Sentállie* se titula una de las obras de Josu Bilbao. *Sentállie*, nos detalla el autor en uno de los textos que acompaña su obra, es una palabra de la tradición oral vasca, previa a la industrialización, utilizada todavía en algunos pequeños municipios del País Vasco como una interjección o exclamación enfática (Bilbao, 2015). Siguiendo a Bilbao, parece que la palabra *sentállie* proviene de la forma latina *scintilla* que significa «algún tipo de chispa, algo que brilla débilmente por un instante» (*ibidem*). A su vez, *scintilla* en inglés, según el diccionario Oxford, significa un pequeño rastro o chispa de una calidad o sentimiento específico.

La escultura de suelo de Josu Bilbao también se puede entender como un pequeño rastro o chispa de algo que aparece cohabitando el suelo que la precede. Un aparecer que a través de su técnica acontece a modo de «algo que brilla débilmente por un instante» y que tiene «una calidad o sentimiento específico». Algo, diremos junto a Bennett (2010: xii), que tiene la capacidad de producir afectos en cuerpos humanos y otros.

Bajo la explicación de lo que significa *sentállie*, así prosigue el texto de Bilbao:

«El hiperdialecto anuncia la muerte de lenguaje. Palabras y prosodia. Voz como sustancia trans. Formas colectivas absorbidas por una realidad que las hizo venir. Procesos sin fin, nítidos, repentinos, ásperos.» (2005)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Texto utilizado por primera vez en la exposición *Aijjé* de Josu Bilbao, celebrada en Sala Rekalde del 5-11-2015 al 29-11-2015 en Bilbao, y posteriormente recuperado en su *tumblr izterrak*, ya fuera de acceso: <http://izterrak.tumblr.com/>. Última consulta: 12/08/2018.

«Tumblr» es una plataforma digital de blogs que permite a sus usuarios publicar y relacionar de manera sencilla y no jerárquica diferentes tipos de textos, imágenes, GIFs, vídeos, audios, enlaces y otro tipo de documentos. Su sitio web es: <https://www.tumblr.com>.

Frente a un lenguaje altamente estructurado, lo suyo es una estructuración blanda, vulnerable, que fluye, con luces y sombras, con brillos y desechos, que no teme a la muerte, sensible al paso de la vida, que apuesta por el hiperdialecto, por la voz como sustancia viva-heteróclita-trans, por su voz, por la de su comunidad, por una voz situada en un suelo que se habita aquí y ahora junto a las cosas... Frente a la caída libre, las construcciones escultóricas de Josu Bilbao intentan cohabitar en este suelo incierto e inestable.

## 8. CONCLUSIÓN

En este texto entrelazado, en donde se transita de una configuración espacial a otra, se han querido articular ciertas teorías y materializaciones que apoyan una aproximación relacional hacia todo aquello que nos rodea: relación entre los elementos que constituyen el paisaje, entre cuerpos orgánicos e inorgánicos, entre lo que existe y lo que afecta, entre residuos y restos de valor... Siguiendo a Barad (2012: 69), no se trata de diferenciar exterioridades radicales, sino de pensar en sus conexiones y responsabilidades. Por tanto, la ética, según Barad, no es una cuestión de dar respuestas correctas a un otro radicalmente exteriorizado, sino de responsabilidad hacia las «vivas relacionalidades del devenir» (*ibidem*), de las que formamos parte. Tal y como lo manifiesta la autora:

«La ética es una cuestión de importar, de tener en cuenta las enredadas materializaciones de las que somos parte, incluidas nuevas configuraciones, nuevas subjetividades, nuevas posibilidades. Incluso las partes más pequeñas importan. La responsabilidad, entonces, es una cuestión de la capacidad de respuesta. De escucha para la respuesta del otro y la obligación de ser receptivo hacia el otro, el cual no está del todo separado de aquello que llamamos el yo. Esta manera de pensar la ontología, la epistemología y la ética juntas hacen que el mundo sea siempre una cuestión ética.» (*ibidem*)

Desde la responsabilidad hacia las «vivas relacionalidades del devenir» de las que formamos parte, las configuraciones espaciales expuestas aquí no representan tanto la demostración de una forma u otra, de unas «exterioridades radicales», sino la articulación de una cosa junto a la otra como expresión de la materialidad enredada de la que somos parte. En una clara apuesta de construir junto a las cosas, desde las cosas, son muestras de una manera de hacer, de una ética y una técnica (*tekhne*), que tratan de habitar este mundo en relación. Eso es perceptible en el acercamiento y escucha hacia el entorno de la arquitectura de Junya Ishigami o en la configuración junto a las cosas de la escultura de suelo de Josu Bilbao. Son configuraciones estéticas que exponen, rescatando las palabras de Butler, el carácter irremediabilmente relacional de nuestra existencia, y por tanto, de «nuestra dependencia radical no solamente respecto a otros, sino respecto a un mundo continuo» (2014: 48). Y desde esa condición relacional y vulnerable de nuestra existencia, estas configuraciones muestran una «geometría inclinada» (haciéndonos con el concepto de Cavarero) en interdependencia manifiesta hacia todo aquello que nos rodea y condiciona. Constituyen acercamientos éticos y estéticos que nos muestran, a modo de una *scintilla*, la posibilidad de habitar inclinadamente este suelo terriblemente inestable.

## 9. REFERENCIAS

- Attlee, J. (2007). *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier*. *Tate Papers*, primavera 2007. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/download/file/fid/7297>. Última consulta: 28/12/2018.
- Barad, K. (2012). Interview with Karen Barad. En R. Dolphijn e I. van der Tuin (Eds.), *New Materialism: Interviews & Cartographies* (pp. 48-70). Ann Arbor, MI: Open Humanities Press.
- Bêka, I., y Lemoine, L. (2017). *Moriyama-San* [película documental]. Francia: Beka & Lemoine. Disponible en: <https://vimeo.com/ondemand/moriyama>. Última consulta: 16/08/2018.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Bilbao, J. (s/f). *Izterrak* [online]. Disponible en: <http://izterrak.tumblr.com/>. Última consulta: 12/08/2018.
- Bilbao, J. (2015). *Aijjé* [texto de exposición]. Exposición celebrada en Sala Rekalde entre el 5 y el 19 de noviembre, Bilbao.
- Bilbao, J. (2016). *Esaná* [texto de exposición]. Exposición celebrada en halfhouse en 2016, Barcelona. Recuperado de: <http://www.halfhouse.org/josu-bilbao.html>. Última consulta: 12/08/2018.
- Butler, J. (2014). Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación. En B. Sáez (Ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (pp.47-79). Barcelona: Icaria.
- Cavarero, A. (2014). Inclinaciones desequilibradas. En B. Sáez (Ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (pp. 17-38). Barcelona: Icaria.
- Crow, T. (2006). Gordon Matta-Clark. En C. Diserens (Ed.), *Gordon Matta-Clark* (pp. 7-132). Londres: Phaidon Press Limited.
- De Landa, M. (2012). Interview with Manuel DeLanda. En R. Dolphijn e I. van der Tuin (Eds.), *New Materialism: Interviews & Cartographies* (pp. 38-47). Ann Arbor, MI: Open Humanities Press.
- Fujimoto, S. (2009). N.50 (Monográfico sobre Sou Fujimoto), 2G.
- Fujimoto, S. (2016). *Sou Fujimoto*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Galilee, B. (2018). Freeness. *E-flux architecture, Positions*, 30 de marzo de 2018. Recuperado de: <https://www.e-flux.com/architecture/positions/191578/freeness/>. Última consulta: 15/08/2018.
- Guzmán, K. (2007). Reinterpretando valores estéticos tradicionales. En S. Chermayeff, A. Pérez Rubio y T. Sakamoto (Eds.), *CASAS. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. SANNA* (pp. 167-173). Barcelona: ACTAR/MUSAC.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Heidegger, M. (1951). Construir, habitar, pensar. Recuperado de: <http://www.geoacademia.cl/docente/mats/construir-habitar-pensar.pdf>. Última consulta: 31/08/2018.

- Hickey, R. (2010). *The Handbook of Language Contact*. Malden, MA / Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hualde, J.I., y Ortiz de Urbina, J. (2003). *A Grammar of Basque*. Berlin: Mouton de Gruyter. Recuperado de: [https://books.google.es/books?id=Kss999lxKm0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=Kss999lxKm0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Última consulta: 25/03/2019.
- Iruretagoiena, U. (2016). *Proyectar la incertidumbre. Permanencia resiliente en la vida de los edificios* (Tesis Doctoral inédita). Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), Leioa. Recuperado de: <https://addi.ehu.es/handle/10810/20555>. Última consulta: 25/03/2019.
- Ishigami, Y. (2018). *Freeing Architecture*. Verona: Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- Lévi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Lewkowicz, I. (2006). *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- Lyotard, J.F. (1979). *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit.
- Matta-Clark, G. (2006). *Proposal to the workers of Sesto San Giovanni* [carta mecanografiada]. Milan. En G. Moure (Ed.), *Gordon Matta-Clark: Obras y escritos* (p. 120). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). Pensar con cuidado. *Concreta*, 9, 27-47. Recuperado de: <http://editorialconcreta.org/Pensar-con-cuidado>. Última consulta: 31/01/2019.
- Sejima, K., y Nishizawa, R. (2000). Kazuko Sejima + Ryue Nishizawa (monográfico), *El Croquis*, 99.
- Sejima, K. (2008). Camino hacia la extrema sencillez (Entrevista de A. Zabalbeascoa). *El País Semanal*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2008/11/16/eps/1226820412\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/11/16/eps/1226820412_850215.html). Última consulta: 16/08/2018.
- Steyerl, H. (2014). En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical. En *Los condenados de la pantalla* (pp. 15-32). Buenos Aires: Caja Negra Editora.