

# Papá

Jose Luis Puche

12

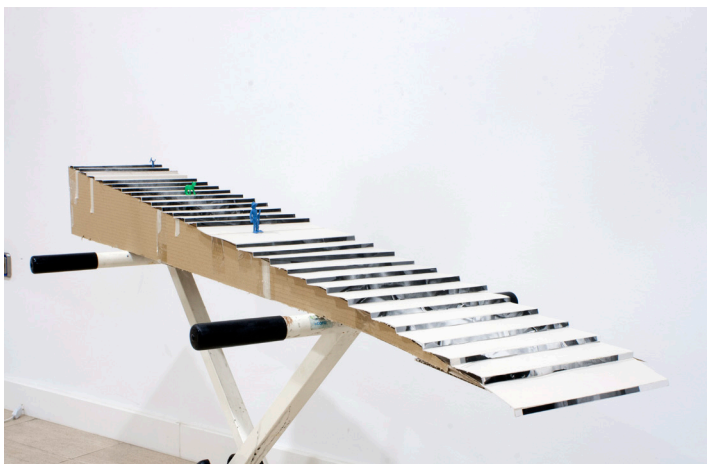
Ante el reto de intervenir la escalera de acceso a la Colección permanente del Centre Pompidou Málaga en el año 2017, quise recurrir a la teoría del “no-lugar” para crear una obra que a los ojos del espectador fuera de un profundo calado estético y poético. La teoría propuesta por Marc Augé es una de las más urgentes reflexiones del pensamiento sobre todos esos lugares de tránsito donde el ser humano no puede ser pero sí estar, donde las relaciones entre personas se fracturan para convertirse en “situaciones” definidas por las “no-relaciones”. “*Papá*” es una intervención que invierte esta teoría al dotar al espacio de tránsito de la escalera de un nuevo significado, gracias a la incorporación de un elemento primordial para la definición de la humanidad: el vínculo con el otro y su ejercicio, la memoria y el peso de la familia en la experiencia de la vida.

Así, el espectador de esta obra se encontró con una parte fundamental de mi propia vida, mi relación con mi padre. Y este es el vínculo que se ofrece al espectador para que se incorpore al lenguaje de la obra. La recreación invisible de un cordón umbilical entre padre e hijo sirve de metáfora a la consideración de las relaciones familiares como memoria sentimental de la existencia social y colectiva.

Uno de mis principales propósitos con esta obra era que los espacios estancos del pasillo tuvieran por objeto un gran retrato donde la mirada es cómplice y protagonista. Si Augé aboga por la poca relación que existe entre agentes y el objeto de estos

'no-espacios', Michel de Certeau apuesta por la humanización de los mismos a través de la elaboración de una historia que puedan compartir transeúntes, visitantes y turistas. Uniendo las teorías de estos dos pensadores franceses elaboré una pieza de cuatro metros de ancho por cuatro de alto, distribuidos en una escalera de unos treinta y cinco metros. Me llevó un mes y medio de trabajo manual e incluso llegué a recrear la escalinata del Centre Pompidou a escala real en mi estudio de Málaga.

13



Recreación en escala en mi atelier de la maqueta de la obra que posteriormente realizaría durante dos meses



Obra en el estudio antes de ser cortada y preparada para colocarla en el Centre Pompidou Málaga

Para que se comprenda mejor el proyecto voy a profundizar en los cuatro pilares fundamentales que lo han sustentado: las teorías de Marc Augé y de Michel de Certeau, el “no-lugar” en los libros, el cine y el arte, y la figura del padre.

El antropólogo francés Marc Augé (Poitiers, 1935) acuñó el concepto “no-lugar” para referirse a los lugares de tránsito que no tienen suficiente importancia para ser considerados como “lugares”. Para ver la influencia de Augé en el campo artístico, es preciso situarse en el contexto intelectual francés y el rol que ha jugado en la interpretación de la realidad. Augé propone interpretar la realidad actual a partir del pensamiento tradicional pero ajustado a la lógica de la coyuntura contemporánea que él denomina “sobremodernidad”.

14

El “no-lugar” se identifica con el espacio de tránsito y de flujo dominantes en las sociedades “sobremodernas” y que desplaza la hegemonía del “lugar antropológico” que es fijo, estable y sede de la identidad y la subjetividad tradicional moderna. Para Augé la antropología es una heterología, un saber de sí mismo -del hombre y sus modos de vida social- en términos de alteridad y extrañeza. Un saber destilado durante décadas de análisis de tribus exóticas en el contexto colonial.

Es innegable el atractivo que tuvo el discurso antropológico en las prácticas artísticas norteamericanas de la década de los noventa y comienzos del nuevo siglo. Algunas de las razones de esta “atracción fatal” fueron desgranadas por Hal Foster en su famoso ensayo *El artista como etnógrafo*<sup>1</sup>, donde el autor expone el impulso de los artistas a encarnar o a reivindicar la posición enunciativa del “otro” cultural o étnico, aunque sin abordar el centro del pensamiento de Augé sobre el extrañamiento del yo respecto a su entorno.

Los “no-lugares” se caracterizan por la soledad que provocan los movimientos acelerados de los ciudadanos en su paso de un lugar a otro. Son lugares de tránsito ininterrumpido que provocan situaciones inestables, donde los encuentros son casuales, infinitos, furtivos e inesperados. Son una suma de itinerarios individuales donde los pasos se pierden, donde se da el encanto de la casualidad y el encuentro, y donde se puede experimentar la posibilidad sostenida de la aventura. Hablamos de las autopistas, los aeropuertos, las áreas de descanso, los andenes, las salas de espera o el supermercado en el que nos autoabastecemos y donde se puede pagar en las cajas rápidas sin mediar palabra con nadie.



La obra 'Papá' instalada en un "no lugar" las escaleras de acceso a la Colección Permanente del Centre Pompidou Málaga

La tesis de Augé de considerar lo social como un territorio de relaciones espaciales, lo acerca a la teoría de la arquitectura y la ciudad cuyo objeto se funde con el de la antropología y que, sin duda, ha tenido gran influencia sobre al discurso "más débil" de la práctica artística. Su discurso sobre la "sobremodernidad" funciona y se disemina en circuitos que ya no son estrictamente los de las ciencias sociales, sino que forman parte del trasiego de ideas que fluyen y se desplazan de disciplina a disciplina y de saber a saber, trascendiendo fronteras culturales e intelectuales, e impulsadas por fuerzas diversas y que constituyen el *tool kit* básico del comentarista de la sociedad contemporánea. Al arte aplica la mirada genuina del antropólogo francés identificando espacios, agentes, objetos y, sobre todo, las relaciones específicas que se establecen entre ellos. Su impacto más profundo lo encontramos en la teoría y la práctica artística francesa y un ejemplo de ellos es el "arte contextual" propuesto por Pierre Ardenne<sup>2</sup>. Este artista comparte con Augé la reivindicación de lo real, que entiende como red de relaciones, y de la ciudad como objeto fundamental de investigación y práctica artística. Sin embargo, esta llamada al realismo confina la intervención al ámbito de lo micropolítico, es decir, al campo artístico entendido en sentido estricto. Los "no-lugares" serían aquellos espacios

que no existían en el pasado, pero que ahora aparecen como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo. Si un “lugar” puede definirse como lugar de identidad, de relación e historia, entonces un espacio que no puede definirse de esta manera será un “no-lugar”. La hipótesis aquí defendida es que la “sobremodernidad” es productora de “no-lugares”, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos.

Augé, enmarcándose voluntariamente en la que denomina una “antropología de lo cercano”, sustenta una antropología “del aquí y el ahora”. Los “no-lugares” serían redes de cables sin hilos que movilizan el espacio “extraterrestre” a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo. De ese modo, logra descodificar un tipo de lenguaje que es ajeno a la palabra en su concepción tradicional y que le lleva a afirmar que el usuario, al relacionarse con los “no-lugares”, se inscribe siempre en una relación de carácter contractual. Y hace al respecto dos precisiones importantes: a) el usuario del “no-lugar” siempre ha de probar su inocencia (basta recordar cuántas veces se le demanda el carnet de identidad), y b) actúa desposeído de sus identificaciones actuales o habituales. Desde esa caracterización, el hombre del “no-lugar” no es únicamente un hombre anónimo sino, sobre todo, un hombre solo. Augé acaba presentando una visión del hombre moderno que cobra las dimensiones de una etnología de la soledad

Tras leer sus tesis, las esperas en los aeropuertos, en las estaciones, en las colas en los peajes, etc., adquieren una nueva significación para un mundo que podía ser asfixiante en su devenir, sin parecer inquietante en el deambular cotidiano.

Otra reflexión interesante de este autor es la que hace sobre el transeúnte o el viajero y el cómo no sufrir la soledad de cada trayecto ¿Cómo transformar por ejemplo el “no-lugar” de las autopistas en un espacio relacional? De alguna manera, al recoger gente, conocerla y compartir horas de camino, se puede viajar a sus lugares de origen a través de sus vivencias y recuerdos. Cada pasajero que pasa por el asiento del copiloto cuenta la historia de su lugar de procedencia o de residencia, proyectando su imagen del lugar y componiendo una escena mental del sitio. Los pilotos se convierten en turistas de lo íntimo según Augé. Y esta es una manera de romper los límites de los “no-lugares” abriendo situaciones intermedias de habitabilidad y de relación, que generan una nueva escala de situaciones intermedias. Un territorio que podría ser el de la “posibilidad” del lugar en el proceso de la reinención constante. Hacer un ejercicio de memoria sobre los lugares en los que vivimos es una forma de proyectar nuestras vivencias y contribuir así a la memoria colectiva..

Esta contribución a la memoria colectiva es hoy más posible que nunca a través de las nuevas tecnologías que permiten que cada historia individual sea un componente más de la existencia social. Sin olvidar que las redes han generado también nuevos “no-lugares” del individuo y potenciado algunos de los ya existentes.

## **Michel de Certeau**

17 El jesuita Michel de Certeau fue un apasionado historiador interesado por la epistemología, la mística y las corrientes religiosas de los siglos XVI y XVII. Ejerció como historiador de la medicina y la sociedad, como teólogo y como psicoanalista impartiendo clases de historia y de antropología, además de ser un incansable viajero. Los temas que atraparon su obra fueron la escritura de la historia y la relación entre las instituciones de conocimiento y la noción de verdad. Sus influencias directas se encuentran en Freud, Lacan y Foucault, y sus métodos en un continuo entrecruzamiento entre la filosofía analítica, la lingüística y la semiótica.

La invención de lo cotidiano es fruto de una investigación que la DGRST (Délégation Générale à la Recherche Scientifique et Technique) solicita a Michel De Certeau para analizar los problemas de la cultura y la sociedad francesa. Se desarrolla entre 1974 y 1978 y se publica en 1979 en dos tomos: *Artes de hacer y habitar, cocinar*<sup>3</sup>. De Certau realiza este trabajo junto a otras dos personas, Luce Giard y Pierre Mayol, que se encargan fundamentalmente de la segunda parte.

Una de las tesis principales es que mediante distintas maneras de hacer en el interior de las estructuras, los usuarios se apropian del espacio organizado y modifican su funcionamiento. Para el autor, de lo que se trata es de exhumar las formas que adquiere la creatividad dispersa, táctica o artesanal de grupos e individuos. Y para esbozar las combinatorias operativas de lo que el autor define como el pensamiento que no se piensa, De Certeau fija su atención en la práctica de la lectura y en las prácticas de espacio, mientras que Giard y Mayol desarrollan la investigación en las formas de habitar un barrio y el ritual cotidiano de cocinar en casa.

Para De Certeau el espacio es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como “lugar” por el urbanismo. De esta manera, espacios públicos –calles- que podrían considerarse “no-lugares” por estar marcados por el tránsito y el paso de ciudadanos, se transforman en pruebas de autenticidad e identidad, en parte del imaginario colectivo, al ser testimonio vivo y comunitario de recuerdos, de memorias e historia. Esto queda reforzado por el empleo de un nombre

para las calles mediante el cual se le dota de una dimensión histórica. Por eso puede ser tan transgresor para la memoria y la identidad colectiva el cambio de un nombre emblemático en una ciudad, como fue el de la estación de metro Sol en Madrid.

### **La influencia del “no-lugar” en los libros, el cine y el arte**

Los “no-lugares” están muy presentes en diferentes obras literarias a lo largo de la historia. Me gustaría destacar la obra del británico de J. G. Ballard quien ha convertido en *dramatis personae* a los “no-lugares”. Este escritor inglés estuvo afincado en vida en Shepperton, un distrito cercano al aeropuerto de Heathrow y rodeado por la autopista M25 (la M30 de Londres). Ambientó muchas de sus novelas en estas áreas desoladas: “Bienvenidos a Metro-Center” en el centro comercial o se ve cómo el arquitecto de “La isla de cemento” queda aislado en el terraplén entre dos autopistas.

18



La escalera de acceso del Centre Pompidou Málaga convertido en un lugar con alma ya que cada persona vivió su propia vivencia personal, al bajar la escalinata y encontrarse con la intervención artística

También en el cine los directores que han elevado los “no-lugares” a categoría de protagonistas son muchos. Win Wenders, por ejemplo, cuyas primeras películas de los años setenta son un buen compendio de estos escenarios y donde situaba a sus personajes solitarios a la deriva. Así tenemos *Summer in the City. Dedicated to “The Kinks”* (1970), *El miedo del portero ante el penalti* (1971), *Alicia en las ciudades* (1974), *Falso Movimiento* (1975), *En el curso del tiempo* (1976), *Paris, Texas* (1984). Lo mismo puede decirse de Michelangelo Antonioni con el urbanismo geométrico que informaba su trilogía sobre la incomunicación: *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962).

19 Alfred Hitchcock fue otro de los grandes a la hora de filmar el espacio filmico del “no-lugar” con *39 escalones* (1935), *Extraños en un tren* (1951) o *Con la muerte en los talones* (1959). O maestros como *Fritz Lang*, *Jean-Pierre Melville* y *Jacques Tati* con *Play Time* (1967) y *Tráfico* (1971), entre tantos otros.

Más actuales son las producciones de Walter Salles en *Estación Central de Brasil* (1998), de Martin Scorsese en la imaginaria terminal parisina de *La invención de Hugo* (2011), o *Desfase horario* (2002) del cineasta Danièle Thompson. *Área de servicio* (1991) de Allison Anders y el sinfín de “road movies” existentes. Además, tenemos los centros comerciales, uno de los “no-lugares” por los que los “no-muertos” suelen sentir predilección como en *Zombi* (1978), *Amanecer de los muertos* (2004) o *La niebla* (2007), y que sirven de territorio para películas como *Escenas en una galería* (1991) de Paul Mazurski, o *Mallrats* (1995) de Kevin Smith.

En los “no-lugares” también pueden existir determinados microcosmos: desde el de *Quasimodo en Notre Dame* o el de *el Fantasma de la Ópera*, hasta el de los emigrantes que quedan encerrados a su pesar en aeropuertos como en *La terminal* (2004). Lo mismo que el protagonista de *Un banco en el parque* (1998), quien todos los días esperaba allí sentado a ver pasar la mujer de sus sueños; o el de *Hotel de Love* (1996), cuya curiosa afición consistía en contar los pasajeros que eran recibidos por sus parejas en el aeropuerto y los que viajaban solos.

El concepto de “no-lugar” aparece también dentro del mundo del arte para nombrar un espacio de dislocación, un espacio susceptible de darse la vuelta como un guante y de multiplicarse hasta el infinito o de disolverse en sombras. Lo propone Robert Smithson en 1967, definiendo sus “non-sites” como lugares que podrían ser y representar otros lugares con los que aparentemente no guardan ninguna relación ni

morfológica ni simbólica. Paisajes sin forma y sin pasado ni futuro; solo presente, al mismo tiempo eterno y efímero, por el que realizar desplazamientos que son en realidad merodeos por tierras ilocalizables. Como si un lugar fuera algo así como un espejo tridimensional en el que se reflejara otro lugar, generando un “lugar-ninguno”. De este modo, su *earthwork* “*Passaic River*” de 1967, fue una excursión a los alrededores marginales de su ciudad, Passaic (NJ), siguiendo la ribera del río que le da nombre y topándose con monumentos extraños que habían llegado hasta allí llevados por el desorden y el azar. A esa región disgregada que se atraviesa la llama “panorama cero”. Y la “obra-excursión” es una pieza interminable, hecha con los objetos recogidos en el viaje, con las fotografías, los vídeos, los mapas, las anotaciones del artista, pero también con la presencia de quienes le acompañaron en su deambular por un “sitio-sin sitio”. El lugar en que nació, pero ahora convertido en otra cosa, en una tierra que había olvidado el tiempo.

20

## **Sobre el padre**

La columna vertebral de ‘Papá’ es el cordón umbilical existente entre el padre e hijo que no se rompe jamás. Cuenta tanto su vida cotidiana como su práctica creativa. En esta obra se magnifica la inmediatez del nexo paternal, con mi propio padre como protagonista. Podríamos decir que tal relación actúa como metáfora de la consideración de las relaciones familiares en general. El deseo de incorporarlo de forma directa en mi trabajo artístico forma parte de mi compromiso con todas las formas humanas de interacción y aceptación. Quería invitar a todos los visitantes del Centre Pompidou que accedían a través de una escalera a la Colección, a tener su propia experiencia personal y, por tanto, a que dotaran con su propia visión y experiencia de vida este “no-lugar”.

Además, me interesaba provocar sorpresa en los visitantes, que no se darían cuenta de que habían formado parte del paisaje de una obra artística hasta el momento de la salida del edificio. Al comienzo de la visita al descender por la escalera ninguno es consciente de que bajo la huella (en la contrahuella) de la escalera hay un dibujo. Tan solo durante el recorrido de vuelta se darán cuenta de su presencia en el momento en que encaran la escalera.

El visitante puede incluso a cuestionarse sobre la situación de tránsito o de sala expositiva de este espacio y también si esas escaleras eran o no las mismas por las que accedieron.



Mi padre José Puche Vela y yo mismo el día de la presentación a los medios de comunicación

La obra en sí es una descomposición en tiras horizontales de un retrato que se deja ver gracias a la mirada indiscreta de alguien que baja un tramo de persiana para ver y dejarse ver. Ese dibujo tiene la intención de dilatar por completo el espacio, haciéndolo incluso ingravido a la hora de percibir cómo el resto de público no baja por una escalera sino que discurre por un dibujo, por una obra de arte. Del mismo modo, se crea un dibujo en continuo contacto con el uso arquitectónico de esta escalinata, ya que utiliza buena parte de las contrahuellas como una persiana que se va dilatando (a través del dibujo de la mano que empuja hacia abajo la persiana para dejar ver la mirada) a medida que se asciende de tal modo que transforma totalmente la solidez de la arquitectura.

En conclusión, "Papá" es un trabajo creado *ex-profeso* para un espacio poco propicio para las relaciones y que intenta revertir esa situación a través del arte como medio de aceptación humana y sus entornos.

1. FOSTER, HAL (1996). "El artista como etnógrafo"
2. ARDENNE PAUL (2006). "El arte contextual"
3. DE CERTEAU, MICHEL (1979). "La invención de lo cotidiano"