

La *Colección de textos* es un programa de acompañamiento y amplificación de las prácticas artísticas mediante la generación de un fondo de textos monográficos de lxs residentes de Hangar. Cada unx tiene la posibilidad de encargarse de un texto sobre su trabajo a unx autorx de su elección -local o internacional; conocidx o por conocer- en diálogo editorial con Hangar. La intención es dar lugar a publicaciones sobre la práctica en general -más allá de esta o aquella obra en particular-, pensadas para una circulación y reedición ágil que tengan una larga vida y que contribuyan a expandir las redes y marcos de aparición de las prácticas artísticas.

A través de este dispositivo editorial lxs artistas pueden contar con un texto amplio y medular que recoja sus modos de hacer y de pensar de manera holística, hilvanando diferentes proyectos para construir una visión de conjunto de sus prácticas. La *Colección de textos* brinda además a lxs artistas la posibilidad de establecer un vínculo de escritura como punto de partida, no como resultado de un proyecto o exposición.

Julia Calvo: La estética del materialismo efímero y la poética de lo imperceptible

Federica Matelli

La práctica artística de Julia Calvo es un ejercicio conceptual con matriz profundamente filosófica que se ejecuta principalmente a través de tres canales: la instalación efímera, la *performance* de los cuerpos y las cualidades secundarias de los materiales, con esporádicas incursiones en el campo del dibujo, la escultura y el audiovisual. A través de esa tríada mediática, esta brillante artista madrileña construye su discurso que, a partir de situaciones concretas y posicionadas en el espacio-tiempo particular, trasciende en reflexiones sobre el espacio público, lo común, lo histórico, lo político y lo universal.

Cuerpo, espacio y materia, y sus relaciones en el tiempo, representan sus preocupaciones principales que recurren en diferentes trabajos y en modalidades y formatos distintos, a través de los cuales piensa y nos insta a pensar. Por otra parte, junto con la reflexión ontológica sobre el objeto y la realidad, otra línea que define su interés y atraviesa su práctica, es la reflexión sobre el patrimonio cultural, tanto arqueológico como contemporáneo, y la institución artística, así como el mercado del arte: los espacios del arte, su temporalidad y su materialidad.

A partir de un concepto de arte como pensamiento “objetivante” y pretexto para conceptualizar la contingencia de la realidad que vivimos, sus obras son estructuras de pensamiento que materializan, o bien un razonamiento sobre el espacio en forma de arquitecturas efímeras —en relación siempre con los cuerpos que transitan en ellas— o bien una consideración más general sobre la relación del arte misma con el tiempo: su existencia en el presente o su conservación para el futuro.

La definición de arte como pensamiento “objetivante” conecta con una serie de tendencias pioneras en arte contemporáneo que se nutren y dialogan con la nueva vanguardia filosófica materialista generada por el nuevo materialismo y el nuevo pensamiento especulativo. Estas distintas posturas filosóficas proponen que la mente puede pensar *fuera* de sí misma, *fuera del*

lenguaje, que la realidad puede ser aprehendida *sin* que su ser sea formado por y para la comprensión humana. Sostienen que nuestra captura del mundo no necesariamente debe de estar *constituida* o *mediada* por nuestro aparato cognitivo o el lenguaje, y que la realidad puede ser comprendida más allá de las construcciones lingüísticas o transcendentales. Así revierte la tendencia en arte conceptual: la dirección ya no es del signo a la materia, sino de la materia al signo, del cual de alguna manera podemos prescindir, para conocer la realidad. De la misma manera, las prácticas artísticas a cuyo conjunto pertenece aquella de Julia Calvo, desembocan en una desobjetivación y reobjetivación de la estética y abren la vía a una interpretación distinta de lo existente desde su materialidad, tanto del binomio objeto (cosa)-sujeto como del binomio materia-relaciones contingentes. La distinta consideración de la materia y de las relaciones y estructuras que genera acarrea como consecuencia una reflexión sobre las primeras formas “abstractas” de tal materialidad, es decir, el espacio y el tiempo, tanto para la dimensión íntima del objeto artístico como colectiva. Pero, lo que parece interesarle más es justamente el punto de reversión y traducción entre lo concreto y lo abstracto, lo material y lo inmaterial, que expresa a través una estética de lo efímero y una poética de lo imperceptible.

Desde sus estudios más tempranos sobre el medio de la escultura o de la instalación, sus proyectos toman la forma de espacios diáfanos, etéreos y efímeros. *Sin título*, del 2014, realizada en la Hochschule für Bildende Künste de Hamburgo, era una instalación que se componía simplemente de madera y luz neón, y que quería ser una aseveración sobre el “estatuto” de la obra de arte en un espacio expositivo, y del artista en relación con el medio artístico —que incluye el público—, mediante una crítica del concepto de autoría, haciendo un guiño a Marcel Duchamp y al *Ready Made*.

En sus primeros trabajos, las elecciones con respecto a los aspectos físicos de la obra ya se encaminaban en dirección de una descomposición *minimal* de los materiales en elementos cualitativos que suspenden la obra entre lo material y lo inmaterial, contribuyendo a crear atmósferas flotantes e inestables, que quedan como características de sus proyectos hasta los más recientes estudios sobre las instalaciones efímeras y el espacio público. El estudio sobre la luz como elemento impalpable del ambiente y de composición del color, permanece en otra obra del 2015 titulada *I'm Feeling good*, realizada en el Centro Párraga de Murcia. En este trabajo encontramos también el uso de la espuma comestible, otro ingrediente inestable e inconsistente que se suma a la luz como componente central a través del cual explorar las diferentes posibilidades del lenguaje visual. En lo específico, la relación

entre el color y la percepción lumínica, para intentar mostrar la relación de lo tridimensional y lo plano a través de formas que aparecen y desaparecen de manera mágica, es decir, se desmaterializan:

«Vidrio, transparencias, luces, ir-realizan el espacio hacia un verdadero materialismo aéreo del efímero». (Julia Calvo)

La fugacidad, la fragilidad y la inconsistencia de los materiales, siendo conceptos vinculados a la temporalidad, dirigen su reflexión hacia el tiempo, que será otro de los temas recurrentes y centrales de las obras de Julia, tanto en el sentido de duración de existencia de las obras particulares y su exposición “temporal”, como en un sentido más histórico y relacionado con el patrimonio cultural y su conservación permanente. Es el caso de *Azulina Fatigua*, realizada en La Lamosa en Cuenca en el 2018 que, según cuanto ella describe, quería exactamente establecer una reflexión sobre el uso de los espacios arquitectónicos que hoy en día tienen las salas de exposiciones. Procediendo del lenguaje escultórico, la propuesta planteaba un diálogo entre el valor histórico de la capilla del edificio y su puesta en valor a día de hoy, convertida en un lugar expositivo orientado a muestras temporales de arte contemporáneo.

Por otro lado, *Pabellón de los artistas reunidos*, expuesta en el marco de la feria SWAB de Barcelona, siempre en el 2018, era una estructura en tela que conformaba un pequeño espacio ubicado en un lugar de paso del recinto ferial. Según cuanto ella especifica, la pieza buscaba activar en el público una mirada crítica y reflexionar sobre la arquitectura efímera que luego pasa a formar parte del paisaje urbano, como es el caso del pabellón en el que fue exhibida:

«...[reflexionar sobre] el propio contexto de la feria, específicamente sobre el espacio y la temporalidad con la que se conciben estos acontecimientos y la suerte de arquitectura efímera que los acoge. De este modo, la pieza señala la controversia de la producción artística como objeto mercantil, a la vez que homenajea el propio hecho de la feria de arte y su tradición a lo largo de la historia. La instalación que se muestra es una réplica a escala del *Pabellón de los artistas reunidos* creada para la Exposición Internacional de Barcelona en 1929». (Julia Calvo).

Una respuesta a este tipo de muestras vinculada con el mercado del arte — que expresan el presentismo característico de la cultura mercantil contemporánea en la cual todo es obsoleto y fugaz ya de nacimiento— es otro proyec-

to con título *100 gramos de Historia* (2022).

Está dedicado a reflexionar sobre los mecanismos que proponen visibilizar el patrimonio cultural e histórico común de un pueblo, y poner en valor los restos de las civilizaciones del pasado a través de la función de exposición y conservación de los Museos Arqueológicos. Tales instituciones y sus dispositivos nacen justamente con una intención opuesta a aquella de las instalaciones efímeras de las ferias comerciales, ya que se proponen donar eternidad a los objetos arqueológicos arrebatados a sus lugares originarios por vía de un acto de descontextualización, y así contrarrestar la muerte de las civilizaciones a las cuales pertenecen. De esta manera, a través del contraste entre estos dos tipos de construcciones expositivas, propone reflexionar sobre el dualismo entre “lugares” y “espacios”, siendo los primeros habitados y conformados por las relaciones contingentes entre los objetos y los sujetos, y los segundos abstracciones universalizadoras de los mismos que tienen la intención de dilatarlos en el tiempo hasta la eternidad. Considerando la institución Museo como un símbolo de la modernidad, las instalaciones efímeras del mundo del arte son históricamente una expresión del abandono posmoderno de los metarelatos, o grandes relatos, y de las historias universales a la manera de Jean-François Lyotard.

Su interés por la temporalidad le introduce también a la *performance* como medio que contribuye a dotar de interactividad las instalaciones y así dinamizarlas. Los proyectos de Julia Calvo expanden el género artístico de la escultura en dirección de la instalación y la *performance*, y con esta última me refiero no solo a la acción de los cuerpos que interactúan con las estructuras que ella crea, sino con la *agencia* de las mismas estructuras y de los objetos en ellas, que actúan sobre los cuerpos de los visitantes acondicionando su movimiento de forma implícita. Tales dispositivos son «cuasi-objetos» —como los definiría Michel Serres— objetos que generan relaciones con y entre los sujetos que circulan a su alrededor y nos transforman en «cuasi-sujetos»:

«Este estar en el medio, en el lado del objeto, conduce a una nueva conciencia de la objetualidad inherente a nuestro mundo. No solo el objeto tiene una vida propia, sino que nuestras vidas como individuos dependen de él»¹.

Y el cuerpo se transforma en un puente entre «cuasi-objetos» físicos y «cuasi-sujetos» metafísicos en una filosofía del *inbetween*:

1 Antony Hudek, «Introduction//Detours of Objects», en Antony Hudek (coord.), *The Object* (Cambridge: MIT y Whitechapel Gallery, 2014), p. 23.

«Es exactamente el abandono de mi individuo, o de mi ser, en cuasi-objeto que solo está allí para circular. Es rigurosamente la transubstanciación del ser en relación. El ser es abolido por la relación. Ese momento es un peligro extremo. Cada uno está al borde de su inexistencia. Pero el yo como tal no está suprimido por ello. Circula siempre, en y por él cuasi-objeto. Se puede olvidar esta cosa. Está por tierra, y quien la recoge y la guarda en poder de, sólo él se vuelve sujeto, el amo, el déspota, el dios»².

Es el caso, por ejemplo, de la instalación *Impasse*, una arquitectura efímera construida en el Patio de Armas del Castillo del Castell de Montjuic en Barcelona en el 2019.

«Estos espacios encarcelaron a personajes considerados subversivos en cada una de las diversas etapas en las que el Castillo ejerció en la ciudad de Barcelona de fortaleza coercitiva, simbólica y material. En medio del patio de armas, espacio central, de paso y circulación, dos reproducciones de los calabozos originales a escala actúan de monumento, de pasaje, de contenedor estetizado de cuestiones que remiten al encierro, a la mirada y a la disposición del cuerpo pensante y sujeto a todas estas acciones coercitivas». (Julia Calvo)

Como explica ella misma, esta instalación de madera y policarbonato presentaba una reinterpretación en clave contemporánea de los calabozos construidos en el siglo XVIII en el Castillo de Montjuic, hoy museizados. Remitía directamente al Panopticon diseñado por el filósofo y jurista Jeremy Bentham y citado por Michel Foucault in *Vigilar y castigar*, y a la función educativa y coercitiva que tiene la arquitectura moderna en constreñir los cuerpos y dirigir sus movimientos. En el caso específico de la cárcel, en transformar los cuerpos vigilados en cuerpos auto-vigilantes.

La capacidad de restricción de las construcciones habitables sobre los cuerpos está indagada también en la versión preparada por la Fundación Suñol de *Sit tibi terra gravis* (2021). “Que la tierra te sea leve”. Una frase que los latinos escribían sobre las lápidas de los muertos, auspiciando que no vuelvan al mundo de los vivos. Evoca de forma poética la angustia que produce el pensar en el peso de la tierra sepulcral oprimiendo el cuerpo que yace bajo ella. La frase, según mi interpretación, es: que tu cuerpo no se quede en la tierra, sino que desaparezca lo antes posible y que, en su tránsito-

2 Michel Serres. *El Parásito*. París: Grasset, 1980. pp. 301-314. Teoría del cuasi-objeto.

to, no sufras. Te descompongas de forma rápida.

El proyecto prevé en una arquitectura efímera compuesta por delicados tubos de vidrio coloreados con polvos ligeros de minerales antiguos diversos en su interior, que reproducen completamente la estética del materialismo efímero y la poética de lo imperceptible que caracterizan su trabajo. Esta intervención *site specific* hecha en cristal conduce el movimiento de los visitantes por la sala, evidenciando las relaciones que componen el espacio: interior-exterior, dentro-fuera, que se traducen sutilmente en incluido-excluido. Estos dualismos en sus instalaciones se fluidifican.

La fragilidad del vidrio y su transparencia le sirven para generar pensamiento acerca de las dicotomías dentro / fuera, incluido / excluido: la estructura en vidrio deja de ser frontera para transformarse en interfaz entre los visitantes y los polvos que contiene —materiales indefinidos— y entre los usuarios mismos. Por medio de la fragilidad también pone en cuestión la relación que tiene el cuerpo con el medio: ¿hasta qué punto las estructuras que habitamos son barreras, límites, fronteras desapercibidas? ¿Dónde acaba nuestra libertad de movimiento? Al ser una estructura frágil, el cuerpo que la cruza deber permanecer vigilante y consciente de su relación con el medio, lo cual nos hace pensar en la interacción continua e involuntaria que mantenemos con lo invisible y lo intangible en la vida cotidiana: el polvo, la luz, lo que se acumula días tras días, los materiales anónimos en el ciclo diario —como diría Reza Negarestani³— aquellos que también deberían formar parte de nuestro patrimonio histórico, porque silenciosamente componen nuestra realidad.

Al mismo tiempo, puede ser interpretada como una metáfora de los supuestos escondidos entre líneas en nuestra lógica y en nuestro lenguaje, que nos condicionan de forma implícita y no nos permiten ser realmente libres. La base teórica de estas obras remite directamente a los textos de Michel Foucault, y en general a la misión del estructuralismo de visibilizar las estructuras ocultas de la cultura occidental. Evidentemente, proviene de la concepción del espacio como construcción que dirige la mirada, que incluye algunas cosas mientras excluye otras. En sus proyectos, Julia Calvo procura anular tal dualidad: figura en su obra el “espacio otro”, el espacio alieno. Lo dado no está expuesto a la dualidad del espacio —dentro/fuera— sino que se configura dentro de él, a través de la constitución de un xeno-lugar, un lugar extrañado, extraño, ajeno a nuestra concepción habitual, una zona de renegociación de posibilidades.

3 Reza Negarestani. *Ciclonopedia [Complicidad con materiales anónimos]*. Segovia: Materia Oscura, 2016.

Dentro de estos no-lugares, de estas “zonas” indefinidas y de no identificación, ella se fija en evidenciar las relaciones espaciales por encima de hacer afirmaciones sobre los objetos que los habitan, que así resultan despojados de la mirada y el pensamiento antropocéntricos, distanciando la identidad física de un objeto del yo humano.

Además, por todo esto, el tiempo que transcurre en esta “zona” está íntimamente ligado a los objetos y sus materiales, más que a la vivencia fenomenológica del sujeto: los minerales antiguos devenidos en polvo que moran en los tubos de vidrio. Los objetos y las estructura materiales imponen un ritmo al cuerpo y entonces un tiempo al ser. Como brillantemente explica Amy Ireland en su ensayo *Secesionismo temporal*:

«El ritmo es la expresión de identidades en el espacio-tiempo. Todo lo que existe, existe en un continuo de explicación material. Desde los minerales hasta la mente, todas las cosas individualizadas tienen un ritmo, campos de velocidad y lentitud, como pequeños paquetes de intensidad atrapada»⁴.

Y también Graham Harman, desde su *Ontología Orientada a los Objetos*, cuando especula sobre cuál es la mejor manera de pensar el tiempo y su relación con el espacio y con el sujeto humano, nos recuerda que no importa que los consideremos absolutos o relativos, estables o relacionales, en la ecuación es preciso introducir otra variable: los objetos que también generan o pueden generar espacio-tiempo y así determinarnos⁵.

Por contrapaso, esos mismos cuerpos condicionados se encuentran liberados en otra pieza, *Utopía*, realizada durante la Feria LOOP en Barcelona en 2021. Esta *performance* de duración de quince minutos escenifica un no-lugar y la forma de cuerpos posibles en relación con él. Ha sido ideada a partir de la etimología de la palabra “utopía” que deriva del griego *ou-topos*, literalmente significa sin lugar, un lugar inalcanzable que no se puede describir como un lugar en específico. Un no-lugar posible. ¿Cuál sería la forma de los cuerpos en este sitio sin definición ni identidad? Liberados de la imagen humana, los cuerpos utópicos son libres de una forma determinada y dialogan en el espacio. Su movimiento, su ritmo ha asumido una nueva forma de lenguaje y su forma abstracta deviene su sentido más profundo y no identitario. En este no-lugar no existe una estructura predeterminada de

4 Amy Ireland, Filosofía-Ficción. *Inteligencia artificial, tecnología oculta y el fin de la humanidad*. Barcelona: Holobionte ediciones, 2022. pp 87.

5 Graham Harman, *Hacia el realismo especulativo*. Ensayos y conferencias. Buenos Aires: Caja Negra ediciones, 2015.

comunicación, la expresión de los cuerpos se convierte en una estructura comunicativa alternativa. Esta *performance* expresa a través del movimiento la creación de *Utopía*, un mundo donde las relaciones sociales no están marcadas por el distanciamiento ni acondicionadas por la construcción de espacios culturales, cargados de significados y de gramática implícita. Más bien toman la forma de un cuerpo inorgánico o post-orgánico, que se configura al ritmo del espacio y del “afuera” que lo atraviesa, y de los objetos ajenos con los cuales choca en su baile, expresando una idea de individuo deleuziano no tanto representado por un ego estable y trascendental, cuanto sino al contrario devenido ontológicamente desde un fondo no-predeterminado y capaz de “desterritorializarse” para devenir con el mundo.

La introducción del elemento de la interactividad en su obra facilita la percepción del espacio físico, a partir de un enfoque háptico y sensual, que otorga centralidad a las texturas de los materiales y por consecuencia al más físico de los cinco sentidos: el tacto, que es llamado en causa sea cuando hay con-tacto con los materiales, sea cuando hay ausencia de con-tacto, por imposibilidad, en la desmaterialización. Junto con los cuerpos de las bailarinas que se mueven por el escenario de *Utopía*, otros protagonistas son las telas y las fibras que componen sus trajes, y que son como unas prótesis somato-lingüísticas que erigen un nuevo código comunicativo posthumano. Los vestuarios han sido pensados, diseñados y tejidos por la misma artista con minuciosa paciencia durante horas y días en su estudio en Hangar, y yo considero que el proceso de creación de estos excéntricos artefactos es parte de la obra. Según una lógica completamente deleuziana, son expresión de una estética del devenir que —de acuerdo con la renombrada figura del *pliege* que distingue la teoría del filósofo francés— elimina los conceptos de adentro/afuera de la subjetividad sin recurrir a la trascendencia. ¿Qué es un *pliege* según Deleuze? Es un continuum virtual que se actualiza con el diferenciarse de una síntesis disyuntiva, es una modulación molecular, un ritmo visual... Como en el pliegue de un tejido, adonde vemos una parte cóncava y una convexa, dos “diferentes” desde una misma matriz, que definen ámbitos abiertos de un adentro y un afuera, que devienen el uno en el otro, el arte de plegar y desplegar como un tejer el tiempo.

Así mismo, en el proyecto *Entelquia* (2022) escenifica distintas situaciones no-lineales con el objetivo de investigar nuevas existencias utópicas y posibles. Especula sobre la correlación entre sujeto y objeto a través de cuerpos irreconocibles en la búsqueda de lenguajes paralelos que no distorsionen la realidad del sujeto, en sintonía con el título que en griego indica, literalmente, el “modo de existencia de un ser que tiene en sí mismo el principio

de su acción y su fin”.

Se trata de lugares alterados en los cuales, a causa de la capacidad disruptiva de la acción y movimiento de los cuerpos, cualquier cosa puede pasar o manifestarse, causando una situación de alienación o extrañamiento que es vista como una ocasión para conformar nuevas posibles realidades. Lo que pone en escena *Entelequia* es el lugar de formación de la trascendencia del sujeto humano, la construcción del conocimiento coherente más allá de una serie de sucesos no lineales representados por el movimiento de los cuerpos y objetos en el espacio.

El estudio de la percepción del espacio físico – “el emplazamiento” – a través de la interactividad sigue en algunas obras más recientes centradas en la construcción del espacio público en el urbanismo. Teniendo siempre presente la dualidad de la naturaleza humana entre individual y universal, interpreta el espacio urbano como lugar de los cuerpos, lugar individual y al mismo tiempo compartido. Considerando también que, por todo lo dicho antes, el espacio público produce subjetividad, una subjetividad acondicionada por una producción espacial que está actualmente en las manos del capitalismo, como bien explican autores cuáles David Harvey o anteriormente Henri Lefebvre.

Por otro lado, en *100 gamos de historia*, en formato vídeo, intersecta la crítica sobre la ordenación urbanística del espacio público con la mirada histórica sobre el mismo, dejando de lado el cuerpo humano, ya que propone una reflexión sobre los conceptos de lugar y tiempo desde la conservación del patrimonio arqueológico y la mirada de las zonas peri-urbanas desoladas. El proyecto se construye a partir de un caso de estudio que nos sitúa en un polígono industrial en las afueras de Sabadell —Can Roqueta— que fue construido sobre unas antiguas tierras antes aradas por agricultores, y cuyo subsuelo antiguamente salvaguardaba la necrópolis más grande de Europa, ahora conservada en el Museo arqueológico de Sabadell. Actualmente, se desconoce si el legado histórico sigue escondido bajo los establecimientos del polígono industrial. Partiendo del hallazgo de esta necrópolis, Julia Calvo invita a pensar en los asentamientos propiamente urbanos, aquellos que han sido planificados, y en las áreas industriales que han quedado abandonadas o que carecen de actividad. El espacio mutado tras el paso del progreso moderno ha sido entregado a las frías naves industriales, unos espacios vacíos, no habitados, que contienen únicamente máquinas y las acciones de los obreros que se mueven por él. El caso de Can Roqueta es una ocasión para pensar en la mutabilidad de las ciudades, en el contraste entre habitar un lugar, el movimiento que generamos al desplazarnos en él, y como este se transforma al no ser habitado. Estimula preguntas como ¿Cuál es el signi-

ficado de ocupar un espacio y qué consecuencias tiene sobre la historia de un lugar? ¿Qué ocurrirá con los espacios urbanos abandonados o sin vida como los polígonos industriales? ¿Cómo será la arqueología del futuro? Jussi Parikka nos da una buena pista para responder a estas preguntas en su libro *Una geología de los medios*, cuando a propósito del legado industrial y su impacto en la tierra, nos invita a

«... Prestar atención a cómo los fósiles, ya sean de dinosaurios, de seres humanos o, precisamente, de objetos electrónicos, se infunden con los estadios arcaicos de la Tierra en términos de su carga de basura electrónica, construyendo así una tercera naturaleza, supuesta y entrelazada con la primera y la segunda»⁶.

Las áreas industriales son otra clase de interzonas, de no-lugares, que se encuentran en el linde de las ciudades. Son espacios muertos, deshabitados, que han quedado desvinculados de la actividad dentro de la urbe. Por otro lado, a partir de esta última constatación, la autora traza un paralelo con otro tipo de lugar “funerario”, el Museo Arqueológico, una comparación que encuentra su nexo en la metáfora ofrecida por la Necrópolis. Si el polígono industrial es un territorio que carece de vida, ya que no está destinado a ella, los Museos arqueológicos son como cementerios de objetos, arrancados a su lugar de origen. Descontextualizados de tal manera, privados de su identidad originaria, solo resultan ser fetiches para el conjuro de una civilidad, contra el miedo a la extinción, a la pérdida, a la desaparición. Así, propone repensar las causas que conllevan a la conservación del patrimonio y plantea cuestiones acerca de los límites del patrimonio histórico y cultural: ¿Qué es patrimonio? ¿Es preciso buscar nuevos modelos que incluyan el patrimonio inmaterial, el patrimonio temporal o el patrimonio no separado de un lugar específico?

Interpreta el territorio a través del continuo diálogo con aquello que pasa desapercibido, las energías, acciones y fuerzas que lo atraviesan y que confluyen en diferentes dinámicas que van alterando el lugar. Estas alteraciones son visibilizadas en el video, que refleja de forma cronológica cómo la sucesión de los hechos ha ido modificando el lugar donde se encuentra Can Roqueta, un lugar olvidado.

6 Jussi Parikka, *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra ediciones, pp.220. La primera naturaleza es aquella no intervenida por el ser humano, la segunda naturaleza es la esfera de producción de bienes de consumo, mientras la tercera naturaleza sería híbrida y compuesta por las primeras dos.