



ARQUITECTURAS TERMINALES
Mercedes Pimiento



Fundació Arranz-Bravo

PATRONAT

Presidenta
Núria Marín i Martínez

Vicepresident
Eduard Arranz Bravo de Laguna

Patrons i Patrones
Carlos Arranz Bravo de Laguna
Natàlia Arranz Mestres
Lluís Bassat Coen
Sonia Esplugues González
Jordi Garcés i Brusés
Jorge García Muñoz
Franklin George Bowles
Ana Maria González Montes
Jaume Graells Veguin
Jesús Amadeo Martín González
David Quirós Brito

Secretari
David Quirós Brito

Director artístic
Albert Mercadé

Coordinació administrativa
Rosa Inglés

EXPOSICIÓ

Mercedes Pimiento. Arquitecturas terminales
Del 13 de maig al 18 de juliol de 2021

Comissariat
Albert Mercadé i Artur Muñoz

Coordinació
Albert Mercadé

Muntatge
Arnau Blanch

CATÀLEG

Edita
Fundació Arranz-Bravo

Coordinació
Fundació Arranz-Bravo

Textos
Albert Mercadé i Artur Muñoz
Paula García Masedo

Correcció i traduccions
Alan William Moore
Glòria Trias Monforte

Fotografies
Mercedes Pimiento (fotografies a color)
Artur Muñoz (fotografies en blanc i negre)

Disseny
Estudi NaA

Maquetació
@Mandaruixa Design

Impressió
Actual is Design,
imprès a Agpograf

ISBN: 978-84-09-08199-8
Dipòsit Legal: B 16220-2021

Setembre 2021

Fundació Arranz-Bravo

Avinguda Josep Tarradellas, 44
08901 L'Hospitalet de Llobregat
Tels. 93 260 02 68 / 93 338 57 71
info@fundacioarranzbravo.cat
www.fundacioarranzbravo.cat

© de l'edició, Fundació Arranz-Bravo
© dels textos, els autors
© de les imatges, els autors
© de les fotografies, els autors

Amb el suport de:



Ajuntament de L'Hospitalet



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

ARQUITECTURAS TERMINALES

MERCEDES PIMIENTO

Fundació 
Arranz-Bravo
L'HOSPITALET

Mercedes Pimiento. Entre la matèria i el trànsit

Per Albert Mercadé i Artur Muñoz

“El terreny era compacte i polsegós, esculpit en inexplicables solcs i crestes que s’alineaven com vies de tren, en totes les direccions. Per arreu, manats de cables serpentejaven a través del nostre camí, mig enterrats, mig exposats. Ens en deuríem topar amb un miler aquell matí, tots estesos per terra.”

Martin Pawley. *Terminal Architecture*

D’un temps ençà, detectem en les pràctiques d’art contemporani un interès creixent dels artistes, i en particular dels escultors, cap a l’arquitectura. No és un fenomen nou: durant la revolució russa artistes com Malèvitx ja realitzaren avançades incursions en l’escultura arquitectònica —les fascinants maquetes utòpiques d’Architecton—, moguts per un zel d’obertura de l’art nou cap a la societat, i a casa nostra, durant els anys noranta, artistes amb interessos escultòrics com Jordi Colomer o Domènec incorporen l’arquitectura en el seu eix de reflexió artística, en obres performatives, audiovisuals o conceptuals. En els darrers anys, aquest impuls s’ha fet central: en un interès per l’arquitectura com a plataforma relacional (Carlos Valverde); com a font inesgotable de recursos materials i culturals (David Bestué); com a plataforma de reflexió sobre l’espai (Julia Spinola, Mònica Planes), o per la seva dimensió arqueològica (Patricia Dauder, Ludovica Carbotta).

Mercedes Pimiento (Sevilla, 1990) és filla d’aquest influx contextual. L’artista parteix d’una inquietud innata per l’experimentació amb materials industrials, i se serveix de l’arquitectura per expandir el seu treball i oxigenar-lo des del punt de vista conceptual, espacial i material. Així, en la seva intervenció a la Fundació Arranz-Bravo (“Arquitectures Terminals”), l’artista planteja noves materialitats vinculades a estructures i infraestructures urbanes, domèstiques i industrials, com conductes, canals, cablejats, falsos sostres, canonades o circuits connectors, que interessin a l’artista tant per les seves qualitats formals com per les noves possibilitats espacials i conceptuals.

Tal com li va passar al pintor Peter Halley durant els anys noranta, Mercedes Pimiento sent fascinació per unes estructures connectives que, tot i transportar elements de primera necessitat (aigua, electricitat, dades, gas), l’home tracta d’invisibilitzar, amb la pa-

radoxa que aquestes són cada cop més determinants en les nostres vides. Tal com afirma l’assaig inspirador d’aquest projecte (“Terminal Architecture”, de Martin Pawley, 1998), com més virtual es torna el nostre context, més fisicitat estructural i residual ens envolta. Així, les llars on habitem s’assemblen a terminals connectores: receptacles on s’entrellacen cables i tubs d’arribada i sortida de fluxos d’informació i de matèria primera.

I és que a Mercedes Pimiento li interessin les articulacions estructurals transitives així com una presència escultòrica que percep, principalment, a l’entorn industrial de l’Hospitalet, on té estudi a l’espai de creació FASE. Aquestes estructures, però, no són el seu únic interès, ja que l’escultora hi suma la matèria circulant i la idea de rastre, que esdevenen elements també troncal. Estructura, flux i rastre emergeixen d’una forma indefinida d’aquesta arquitectura de l’embolcall per mostrar-se, confuses, com un recurs on explorar el sentit de l’arquitectura i també el de la bellesa. Pimiento treballa a través de materials orgànics (cera vegetal, cera d’abella, colofònia o resina de pi) o artificials (làtex, viscolàtex, silicona), i adapta els seus assajos materials en estructures preexistents (com conductes de ventilació o peces d’embalatge industrials), utilitzant diferents tècniques de reproducció, com motlles o encofrats.

El resultat, desconcertant, ens aboca a una esteticització sensible i delicada de la idea de canonada i detritus en què la posada en escena a sala és determinant. Pimiento ha construït a la Fundació Arranz-Bravo un espai quirúrgic que ens porta, a primer cop de vista, a la reflexió conceptual. A l’entrada, l’espai

buit i la llum natural vectoritzen la mirada cap al detall i la plasticitat del material. A la sala interior, dues línies de fluorescents il·luminen les peces alhora que ocupen i reforcen la idea d’estructura. El barboteig orgànic dels fluids sembla, a ulls de l’escultora, tallada amb un fi i matemàtic bisturí que ens força a voler tocar i a voler sentir allò que en un principi se’ns presentava com a neuronal.

El projecte “Arquitectures Terminals” ha sortit de l’entorn museu per ubicar-se també a l’exterior. Mercedes Pimiento ha passat a formar part de la programació de visual i plàstica de l’escola La Carpa que la FAB està dissenyant. Pimiento ha instal·lat tres estructures al pati i una a l’interior de l’escola. Les escultures remetien de nou a aquestes estructures i fluxos que, en el context escolar, esdevenen una metàfora del funcionament de les arquitectures del poder, destinades a canalitzar i transformar fluxos de pensament i comportament. Els infants van trobar-se sorpresos d’un dia per l’altre amb aquestes estructures que l’aigua, el sol i ells mateixos desgastaran i degradaran. A les mestres se’ls va entregar un text destinat a afavorir el diàleg i la reflexió quan els infants així ho reclamessin.

En definitiva, la singularitat de l’obra de Mercedes Pimiento rau en l’habilitat que té per fer visible, d’una manera sensible, tota aquella cultura material que alimenta la nostra societat però que no volem ensenyar. Com Miró ho va fer amb el quitrà, Tàpies amb els draps vells o Baudelaire amb la prostitució. Tan sovint, tot allò que la societat vol amagar conté el germen de la bellesa, que ho és per ser cru i ver-tader. Per ser tractat amb honestedat i delicadesa.

Huecos de materiales huecos

Paula García Masedo

COPIA. LÁTEX. Te imagino como un elemento constructivo. De dimensión estandarizada de entre un metro y medio y dos metros de largo (o longitud del tubo boca-ano). Tu entrada se acopla a la boca del grifo; tu salida, al sifón del WC. Miles de dispositivos como tú forman parte de esta red que comienza en un arroyo y desemboca, sin terminar, en el océano Atlántico. Dentro de ti pasa el agua límpida que bajó al embalse, se condujo por el canal, subió clorada al depósito y circuló bajo el asfalto hasta que ascendió para salir a presión por una tubería de cobre cuando accionaste la llave, mientras besabas con tus labios el grifo al beber a morro. Tú eres un cibernético conectado a una red descomunal de conductos que urbanizan lo que hay más allá de la ciudad. Eres un Frankenstein descompensado del tamaño de Gaia¹, lo que expulsaste ya lo bebiste y forma parte de las moléculas que te componen y con las que has intervenido el mundo.

COPIA. COLOFONIA. Bajo este embalse quedaron cuatro casas: la del ovejero, un pajar, la de la Marcelina y otro pajar. Menos de lo habitual. La electricidad sale de su presa y viaja por cables. Encima de los cables se posan los cuervos. Su casa está en la calle del Río, y el agua viene del río, antes de que se haga presa. Después sale el agua y, como por estas zonas algunas casas no están conectadas a la red de alcantarillado, hay arquetas desbordadas como barrigas profundas y el agua se filtra negra en la tierra negra. En la suya, un día se atasca la conexión a la red de saneamiento —acometida, red de drenaje urbano, estación depuradora de aguas residuales—. No sabe si, tras pasar por este ensamblaje que apenas describe en sus partes más evidentes, el agua va de vuelta a este río al que pega sus labios toda la ciudad, a pesar de que intenta, como loca, desenrollar el curso de esta agua que lleva consigo su mierda como si fuera el ovillo de Ariadna. La red de saneamiento es, desde entonces que piensa en

ella, un trozo putrefacto de su cuerpo perverso, sádico, racionalmente irracional, enredando prieto a otras compañeras que viven con nosotras, pero a las que nunca ha hablado.

MOLDE. Rechazo al Molde Moderno, a “la unificación precoz del multiverso (o sea, rechazo a la unificación del ‘mundo’, ese espacio multinatural de coexistencia de los planos de inmanencia trazados por los innumerables colectivos que lo recorren y animan); rechazo a la precedencia del hecho al valor, de lo dado a lo construido, de la naturaleza a la cultura; rechazo al poder de policía atribuido a la ciencia como el intermediario autorizado exclusivo” con ellas que son yo...² Rechazo al alistamiento de eso que se nombra como Otro como bien capitalizable, la mediación técnica con ellas, que son mis hermanas, basada en su asunción como recurso disponible, su socialización a partir del mercado, “de procesos socio-económicos de dominación, explotación, subordinación y represión”, de ellas, del medio (que no es sujeto de derecho) que alimentan la urbanización capitalista.³ Porque “el habitar no existe de una manera separada del construir”,⁴ ¿cómo habitamos?

COPIA. ALUMINIO. En la década de 1950 se empiezan a construir techos bajo el concepto de oquedad que contiene las redes energéticas que hacen posible la creación de un clima interior artificial y, con ello, la independización del interior del exterior. La adecuación funcional se sustituye por un principio de homogeneización del espacio en el que la flexibilidad es lo prioritario.⁵ Proyectos construidos y utopías arquitectónicas edifican e imaginan espacios universales equipados isotrópamente. Un supuesto principio de democracia infraestructural hace creer que habitar es conectarse. Con el desarrollo de la tecnología electrónica se suma otra membrana de energías múltiples, el suelo, que ahora también está

hueco. Los edificios se abren como esponjas, vuelven sus membranas porosas, como poríferas, y de la oquedad concentrada vertical que media con lo que llaman la *naturaleza* urbanizada se pasa a una piel de mil partes que integra las instalaciones, la estructura principal y los cerramientos. La ciudad es un océano de contenedores tan genéricos como extravagantes, ensamblajes plateados metidos en cajas negras.

COPIA. ESCAYOLA. “No dejamos pirámides”, piedras huecas como esponjas. “Dejamos un espacio unido a través del aire acondicionado”,⁶ huecos fabricados con materiales huecos, desplegados en una infraestructura de no interrupción, del edificio al otro edificio, como los que iban a construir en el PDU Granvia-Llobregat. La última huerta de Hospitalet, Cal Trabal (en la Marina), por poco pasa a convertirse en 27 rascacielos y un parque para inscribir sobre la tierra “los principios liberales de la seguridad, la moralidad y la libre circulación de personas y mercancías”.⁷ En vez de alcachofas, adelfas. Me imagino los 27 rascacielos como 27 panes de molde, todos iguales, de molde a pan, que han llegado por el nudo de Fira Europa en tráileres gigantes desde otro polígono de Barcelona. Los panes gigantes mecanizados son como grandes casas de Hansel y Gretel que pueden comerse a mordiscos. Estamos muertas de hambre y los mordemos con dientes amarillos. Entran en contacto con nuestras lenguas, ásperos y secos, insípidos, pero no paramos; circulan en nuestros tubos digestivos, alimentando nuestras células con trigo y azúcar, levadura, aceite vegetal, sal yodada, fosfato monocálcico, propionato de calcio, mono y diglicéridos, gluten de trigo, estearoil lactilato de sodio, ésteres de ácido diacetil tartárico, enzimas, sorbato potásico y lecitina de soja. De tanto morder nos hemos convertido en panes de molde, en aire acondicionado, en tubo de aluminio, en techo de escayola, en agua límpida clorada que no sabemos de dónde ha venido.

1 Gaia, según Isabelle Stengers, “‘planeta viviente’, debe ser reconocida como un ‘ser’ y no asimilada a una suma de procesos, en el mismo sentido en que reconocemos que un ratón, por ejemplo, es un ser: ella está dotada no solamente de una historia sino también de un régimen de actividad propia, que surge de la manera en que los procesos que la constituyen están acoplados unos a otros de maneras múltiples y entrelazadas. (...)”

En adelante Gaia, más que nunca, es la bien nombrada, porque si fue honrada en el pasado, es más bien como la temible, aquella a quien se dirigían los pueblos campesinos porque sabían que los humanos dependen de algo más grande que ellos, y algo que los tolera, pero con una tolerancia de la que no hay que abusar. Ella era antes al culto del amor maternal, que lo perdona todo. Una madre, quizá, pero irritable, que no hay que ofender. Y era antes de que los griegos confieran a sus dioses el sentido de lo justo y lo injusto, antes de que les atribuyan un interés particular para con sus propios destinos. Más bien se trataba de prestar atención de no ofenderlos, de no abusar de su tolerancia”. Stengers, Isabelle, *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*, Futuro Anterior Ediciones y NED ediciones, Barcelona, 2017, pp. 40-41.

2 Las ideas que desarrolla Bruno Latour en *Investigación sobre los modos de existencia* (Paidós, Buenos Aires, 2014) citadas en Danowski, Déborah y Viveiros de Castro, Eduardo, *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 163

3 Para Heynen, Kaika y Swingedouw, la ciudad industrial moderna y post-industrial capitalista establece una forma de mediación técnica con la naturaleza basada en la asunción de la naturaleza como recurso disponible, que es socializado a partir de una serie de procesos socio-económicos de dominación, explotación, subordinación y represión del medio que alimentan la urbanización capitalista. Se produce, además, una movilización de recursos, siempre sujeta al mercado. Las dinámicas de mercado, por su parte, tienden a invisibilizar determinadas relaciones de poder y favorecen la imagen de una paradójica desconexión entre la naturaleza y la ciudad, como si no fueran entidades co-modificadas”. Fogué, Uriel, *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid (UPM), Madrid, 2015, p. 268.

4 Construir no solo es el camino (el medio) para habitar (el fin). Porque el habitar no existe de una manera separada del construir; no preexiste a la acción del construir, porque toda operación constructiva inscribe y moviliza ya un modo particular de habitar. Pero tampoco el habitar es una consecuencia del construir, como si el habitar fuese un resultado de la construcción. No habitamos porque hemos construido, dice Heidegger. En definitiva, ni construir ni habitar pueden darse el uno sin el otro y, por lo tanto, no pueden ser pensados de manera separada”. *Ibid.*, p. 124.

5 Abalos, Iñaki y Herreros, Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-2000*, Nerea, Hondarribia, 1992, pp. 133-167.

6 Koolhaas, Rem, *Espacio Basura*, GG Mínima, Barcelona, 2008, pp. 7-8.

7 Fogué, Uriel, op. cit., p. 362. Quiero dedicar un agradecimiento especial a Uriel Fogué, pues la lectura de su tesis ha sido fundamental para elaborar el presente texto.

Este texto fue publicado en el catálogo de la exposición Ayudas Injuve para la Creación Joven 2019/2020.

Con un agradecimiento especial a su editora y comisaria Beatriz Alonso.

Pág. 9
Sin título, 2020. Látex y cobre.

Pág. 10 i 11
Sin título, 2020. Cera de abeja, cera vegetal, parafina, hormigón y cerámica.

Pág. 12, 13 i 14
Sin título 2020. Escayola, resina de pino, cera, acero, DM hidrófugo y contrachapado.

Pág. 15
Sin título, 2020. Escayola, cartón y DM.

Pág. 16 i 17
Sin título, 2020. Resina de pino y aluminio.

Pág. 18,19 i 20
Sin título, 2021. Cera y cobre.

Pág. 21
Sin título, 2021. Cera y cobre.

Pág. 22 i 23
Sin título, 2021. Escayola, foam y hierro.

Pág. 24 i 25
Sin título, 2021. Resina de pino y aluminio.
Instalación en la Escola La Carpa.

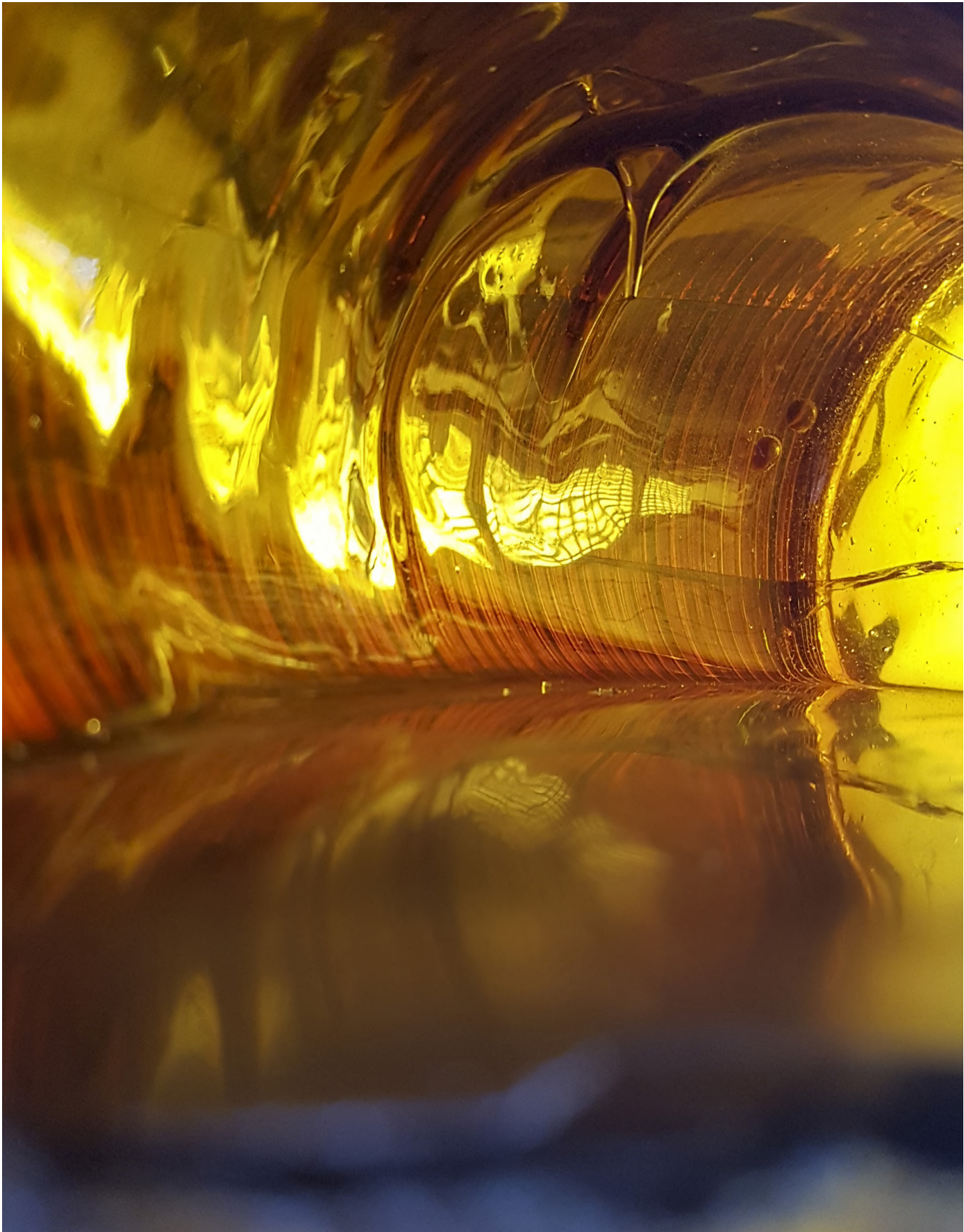
Pág. 26 i 27
Sin título, 2021. Escayola.
Instalación en la Escola La Carpa.





















Mercedes Pimiento. Entre la materia y el tránsito

Por **Albert Mercadé** y **Artur Muñoz**

«*El terreno era compacto y polvoriento, esculpido en inexplicables surcos y crestas que se alineaban como vías de tren, en todas las direcciones. En todas partes, manojos de cables serpenteaban a través de nuestro camino, medio enterrados, medio expuestos. Aquella mañana debimos pasar por encima de un millar de cables, todos ellos tirados por el suelo.*»

Martin Pawley. *Terminal Architecture.*

Desde hace un tiempo, detectamos en las prácticas de arte contemporáneo un interés creciente de los artistas, y en particular de los escultores, hacia la arquitectura. No es un fenómeno nuevo: durante la revolución rusa artistas como Malévich ya realizaron avanzadas incursiones en la escultura arquitectónica —las fascinantes maquetas utópicas de Architecton—, movidos por un celo de apertura del arte nuevo hacia la sociedad, y en nuestra tierra, durante los años noventa, artistas con intereses escultóricos como Jordi Colomer o Domènec incorporan la arquitectura en su eje de reflexió artística, en obras performativas, audiovisuales o conceptuales. En los últimos años, este impulso se ha vuelto central: en un interés por la arquitectura como plataforma relacional (Carlos Valverde); como fuente inagotable de recursos materiales y culturales (David Bestué); como plataforma de reflexión sobre el espacio (Julia Spinola, Mònica Planes), o por su dimensió arqueológica (Patricia Dauder, Ludovica Carbotta).

Mercedes Pimiento (Sevilla, 1990) es hija de este influjo contextual. La artista parte de una inquietud innata por la experimentació con materiales industriales, y emplea la arquitectura para expandir su trabajo y oxigenarlo desde el punto de vista conceptual, espacial y material. Así, en su intervenció en la Fundación Arranz-Bravo (“Arquitecturas Terminales”), la artista plantea nuevas materialidades vinculadas a estructuras e infraestructuras urbanas, domésticas e industriales, como conductos, canales, cableados, falsos techos, tuberías o circuitos conectores, que interesan a la artista tanto por sus calidades formales como por las nuevas posibilidades espaciales y conceptuales.

Tal y como le ocurrió al pintor Peter Hally durante los años noventa, Mercedes

Pimiento siente fascinación por unas estructuras conectivas que, aunque transportan elementos de primera necesidad (agua, electricidad, datos, gas), el hombre trata de invisibilizar, con la paradoja que estas son cada vez más determinantes en nuestras vidas. Tal y como afirma el ensayo inspirador de este proyecto (“Terminal Architecture”, de Martin Pawley, 1998), como más virtual se vuelve nuestro contexto, más fisicidad estructural y residual nos rodea. Así, los hogares donde habitamos se parecen a terminales conectoras: receptáculos donde se entrelazan cables y tubos de llegada y salida de flujos de información y de materia prima.

Y es que a Mercedes Pimiento le interesan las articulaciones estructurales transitivas, así como una presencia escultórica que percibe, principalmente, en el entorno industrial de L’Hospitalet, donde tiene estudio en el espacio de creación FASE. Estas estructuras, sin embargo, no son su único interés, puesto que la escultora suma la materia circulante y la idea de rastro, que se convierten en elementos también troncales. Estructura, flujo y rastro emergen de una forma indefinida de esta arquitectura del envoltorio para mostrarse, confusas, como un recurso donde explorar el sentido de la arquitectura y también el de la belleza. Pimiento trabaja a través de materiales orgánicos (cera vegetal, cera de abeja, colofonia o resina de pino) o artificiales (látex, viscolátex, silicona), y adapta sus ensayos materiales en estructuras preexistentes (como conductos de ventilación o piezas de embalaje industriales), utilizando distintas técnicas de reproducción, como moldes o encofrados.

El resultado, desconcertante, nos aboca a una estetización sensible y delicada de la idea de tubería y detritus donde la puesta en escena en la sala es determinante. Pimiento ha construido en la Fundación Arranz Bravo un espacio quirúrgico que nos lleva, al primer vistazo, a la reflexión conceptual. En la entrada, el espacio vacío y la luz natural vectorizan la mirada hacia el detalle y la plasticidad del material. En la sala interior, dos líneas de fluorescentes iluminan las piezas a la vez que ocupan y refuerzan la idea de estructura. El barboteo orgánico de los fluidos parece, a ojos de la escultora, cortada con un fino y temático bisturí que nos fuerza a querer tocar y a querer sentir lo que en un principio se nos presentaba como neuronal.

El proyecto “Arquitecturas Terminales” ha salido del entorno del museo para ubicarse también en el exterior. Mercedes

Pimiento ha pasado a formar parte de la programación de visual y plástica de la escuela La Carpa que está diseñando la FAB. Pimiento ha instalado tres estructuras en el patio y una en el interior de la escuela. Las esculturas remiten de nuevo a estas estructuras y flujos que, en el contexto escolar, se convierten en una metáfora del funcionamiento de las arquitecturas del poder, destinadas a canalizar y a transformar flujos de pensamiento y comportamiento. Los niños se encontraron, sorprendidos, de un día para otro con estas estructuras que el agua, el sol y ellos mismos desgastarán y degradarán. A las maestras se les entregó un texto destinado a favorecer el diálogo y la reflexión cuando los niños así lo reclamaran.

En definitiva, la singularidad de la obra de Mercedes Pimiento rae en la habilidad que tiene para hacer visible, de una forma sensible, toda la cultura material que alimenta a nuestra sociedad pero que no queremos mostrar. Como Miró hizo con el alquitrán, Tàpies con los trapos viejos o Baudelaire con la prostitución. Tan a menudo, todo aquello que la sociedad quiere ocultar contiene el germen de la belleza, que lo es por ser crudo y verdadero. Para ser tratado con honestidad y delicadeza.

COPIA. COLOFÒNIA. Sota aquest embassament van quedar quatre cases: la de l’oveller, un paller, la de la Marcelina i un altre paller. Menys de l’habitual. L’electricitat surt de la seva presa i viatja per cables. A sobre dels cables s’hi posen els corbs. Casa seva és al carrer del Riu, i l’aigua ve del riu, abans que es faci presa. Després surt l’aigua, i com que per aquestes zones algunes cases no estan connectades a la xarxa de clavegueram, hi ha arquetes desbordades com panxes profundes i l’aigua es filtra, negra, a la terra negra. A la seva, un dia s’embossa la connexió a la xarxa de sanejament —connexió de servei, xarxa de drenatge urbà, estació depuradora d’aigües residuals—. No sap si, després de passar per aquest encadellat que amb prou feines descriu en les seves parts més evidents, l’aigua retorna a aquest riu al qual enganxa els llavis tota la ciutat, malgrat que intenta, com una boja, desenrotllar el curs d’aquesta aigua que porta incorporada la seva merda com si fos el fil d’Ariadna. La xarxa de sanejament és, des de llavors que pensa en ella, un tros putrefacte del seu cos pervers, sàdic, racionalment irracional, enredant de manera ben atapeïda altres companyes que viuen amb nosaltres, però a les quals mai han parlat.

MOTLLE. Rebuig al Motlle Modern, a “la unificació precoç del multivers (o sigui, rebuig a la unificació del ‘món’, aquest espai multinatural de coexistència dels plans d’immanència traçats pels innumerables col·lectius que el recorren i animen); rebuig a la precedència del fet al valor, d’allò donat a allò construït, de la naturalesa a la cultura; rebuig al poder de policia atribuït a la ciència com l’intermediari autoritzat exclusiu” amb *elles* que són jo... Rebuig a l’allistament d’això que s’anomenen com un Altre com a bé capitalitzable, la mediació tècnica amb elles, que són les meves germanes, basada en la seva assumpció com a recurs disponible, la seva socialització a partir del mercat, “de processos socioeconòmics de dominació, explotació, subordinació i repressió”, *d’elles*, del mitjà (que no és subjecte de dret) que alimenten la urbanització capitalista.³ Perquè “l’habitar no existeix d’una manera separada del construir”,⁴ com habitem?

COPIA. LÀTEX. T’imagino com un element constructiu. De dimensió estandarditzada d’entre un metre i mig i dos metres de longitud (o la llargària del tub boca-anus). La teva entrada s’acobla a la boca de l’aixeta; la teva sortida, al sífó del WC. Milers de dispositius com tu formen part d’aquesta xarxa que comença en un rierol i desemboca, sense acabar, a l’oceà Atlàntic. Per dins teu passa l’aigua límpida que va baixar a l’embassament, va conduir-se pel canal, va pujar clorada al dipòsit i va circular sota l’asfalt fins que va ascendir per sortir a pressió per una canonada de coure quan en vas accionar la clau, mentre besaves amb els teus llavis l’aixeta en beure a galet. Tu ets un cíborg connectat a una xarxa descomunal de conductes que urbanitzen el que hi ha més enllà de la ciutat. Ets un Frankenstein descompensat de la mida de Gaia,¹ el que vas expulsar ja t’ho havies begut i forma part de les molècules que et componen i amb què has intervingut el món.

COPIA. COLOFÒNIA. Sota aquest embassament van quedar quatre cases: la de l’oveller, un paller, la de la Marcelina i un altre paller. Menys de l’habitual. L’electricitat surt de la seva presa i viatja per cables. A sobre dels cables s’hi posen els corbs. Casa seva és al carrer del Riu, i l’aigua ve del riu, abans que es faci presa. Després surt l’aigua, i com que per aquestes zones algunes cases no estan connectades a la xarxa de clavegueram, hi ha arquetes desbordades com panxes profundes i l’aigua es filtra, negra, a la terra negra. A la seva, un dia s’embossa la connexió a la xarxa de sanejament —connexió de servei, xarxa de drenatge urbà, estació depuradora d’aigües residuals—. No sap si, després de passar per aquest encadellat que amb prou feines descriu en les seves parts més evidents, l’aigua retorna a aquest riu al qual enganxa els llavis tota la ciutat, malgrat que intenta, com una boja, desenrotllar el curs d’aquesta aigua que porta incorporada la seva merda com si fos el fil d’Ariadna. La xarxa de sanejament és, des de llavors que pensa en ella, un tros putrefacte del seu cos pervers, sàdic, racionalment irracional, enredant de manera ben atapeïda altres companyes que viuen amb nosaltres, però a les quals mai han parlat.

MOTLLE. Rebuig al Motlle Modern, a “la unificació precoç del multivers (o sigui, rebuig a la unificació del ‘món’, aquest espai multinatural de coexistència dels plans d’immanència traçats pels innumerables col·lectius que el recorren i animen); rebuig a la precedència del fet al valor, d’allò donat a allò construït, de la naturalesa a la cultura; rebuig al poder de policia atribuït a la ciència com l’intermediari autoritzat exclusiu” amb *elles* que són jo... Rebuig a l’allistament d’això que s’anomenen com un Altre com a bé capitalitzable, la mediació tècnica amb elles, que són les meves germanes, basada en la seva assumpció com a recurs disponible, la seva socialització a partir del mercat, “de processos socioeconòmics de dominació, explotació, subordinació i repressió”, *d’elles*, del mitjà (que no és subjecte de dret) que alimenten la urbanització capitalista.³ Perquè “l’habitar no existeix d’una manera separada del construir”,⁴ com habitem?

COPIA. ALUMINI. A la dècada de 1950 es comencen a construir sostres sota el concepte de cavitat que conté les xarxes energètiques que fan possible la creació d’un clima interior artificial i, amb això, la independització de l’interior envers l’exterior. L’adequació funcional se substitueix per un principi d’homogeneïtza-

ció de l’espai en el qual la flexibilitat és prioritària.⁵ Projectes construïts i utopies arquitectòniques edifiquen i imaginen espais *universals* equipats isòtropicament. Un suposat principi de democràcia infraestructural fa creure que habitar és connectar-se. Amb el desenvolupament de la tecnologia electrònica s’afegeix una altra membrana d’energies múltiples, el terra, que ara també és buit. Els edificis s’obren com esponges, tornen les seves membranes poroses, com poríferes, i de la cavitat concentrada vertical que fa de medidora amb el que anomenen la *naturalesa* urbanitzada es passa a una pell de mil parts que integra les instal·lacions, l’estructura principal i els tancaments. La ciutat és un ocea de contenidors tan genèrics com extravagants, encadellats platejats ficats en caixes negres.

COPIA. ESCAIOLA. “No deixem piràmides”, pedres buides com esponges. “Deixem un espai unit a través de l’aire condicionat”,⁶ buits fabricats amb materials desplegats en una infraestructura de no interrupció, de l’edifici a l’altre edifici, com els que anaven a construir al PDU Granvia-Llobregat. L’últim hort de l’Hospitalet, Cal Trabal (a la Marina), per poc no passa a convertir-se en 27 gratacels i un parc per escriure sobre la terra “els principis liberals de la seguretat, la moralitat i la lliure circulació de persones i mercaderies”.⁷ En lloc de carxofes, bala-dres. M’imagino els 27 gratacels com a 27 pans de motlle, tots iguals, de motlle a pa, que han arribat pel nus de Fira Europa en tràilers gegants des d’un altre polígon de Barcelona. Els pans gegants mecanitzats són com grans cases de Hansel i Gretel que poden menjar-se a queixalades. Estem mortes de fam i els mosseguem amb dents grogues. Entren en contacte amb les nostres llengües, aspres, insípids, però no parem; circulen en els nostres tubs digestius, alimentant les nostres cèl·lules amb blat i sucre, llevat, oli vegetal, sal iodada, fosfat monocàlcic, propionat de calci, monoglicèrids i diglicèrids, gluten de blat, estearoil lactilat de sodi, èsters d’àcid diacetil tartàric, enzims, sorbat potàssic i lecitina de soja. De tant mossegar ens hem convertit en pans de motlle, en aire condicionat, en tub d’alumini, en sostre d’escaiola, en aigua límpida clorada que no sabem d’on ha vingut.

què els processos que la constitueixen estan acoblats els uns amb els altres de maneres múltiples i entrelaçades. (...) D’ara endavant Gaia, més que mai, és la ben anomenada, perquè si va ser honrada en el passat, és més aviat com la temible, aquella a qui es dirigien els pobles camperols perquè sabien que els humans depenen d’alguna cosa més gran que ells, i alguna cosa que els tolera, però amb una tolerància de la qual no s’ha d’abusar. Ella era abans el culte de l’amor maternal, que tot ho perdona. Una mare, potser, però irritable, que cal no ofendre. I era abans que els grecs conferissin als seus déus el sentit del que és just i injust, abans que els atribuïssin un interès particular cap als seus propis destins. Més aviat es tractava de parar atenció de no ofendre’ls, de no abusar de la seva tolerància”. Stengers, Isabelle, *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*, Futuro Anterior Ediciones y NED ediciones, Barcelona, 2017, p. 40-41.

2 Les idees que desenvolupa Bruno Latour a *Investigación sobre los modos de existencia* (Paidós, Buenos Aires, 2014) citades a Danowski, Déborah i Viveiros de Castro, Eduardo, *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 163.

3 “Per a Heynen, Kaika i Swingedouw, la ciutat industrial moderna i postindustrial capitalista estableix una forma de mediació tècnica amb la naturalesa basada en l’assumpció de la naturalesa com a recurs disponible, que és socialitzat a partir d’una sèrie de processos socioeconòmics de dominació, explotació, subordinació i repressió del mitjà que alimenten la urbanització capitalista. Es produeix, a més, una mobilització de recursos, sempre subjecta al mercat. Les dinàmiques de mercat, per la seva banda, tendeixen a invisibilitzar determinades relacions de poder i afavoreixen la imatge d’una paradoxal desconnexió entre la naturalesa i la ciutat, com si no fossin entitats comodificades”. Fogué, Uriel, *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid (UPM), Madrid, 2015, p. 268.

4 “Construir no és tan sols el camí (el mitjà) per habitar (el fi). Perquè l’habitar no existeix d’una manera separada del construir; no preexisteix a l’acció del construir, perquè tota operació constructiva inscriu i mobilitza ja un mode particular d’habitar. Però tampoc l’habitar és una conseqüència del construir, com si l’habitar fos un resultat de la construcció. No habitem perquè hem construït, diu Heidegger.

En definitiva, ni construir ni habitar poden tenir lloc l’un sense l’altre, i per tant, no poden ser pensats de manera separada”. Ibid., p. 124.

5 Abalos, Iñaki i Herreros, Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-2000*, Nerea, Hondarribia, 1992, p. 133-167.

6 Koolhaas, Rem, *Espacio Basura*, GG Mínima, Barcelona, 2008, p. 7-8.

7 Fogué, Uriel, op. cit., p. 362. Vull dedicar un agraïment especial a Uriel Fogué, ja que la lectura de la seva tesi ha estat fonamental per elaborar el present text.

Aquest test va ser publicat en el catàleg de l’exposició “Ayudas Injuve para la Creación Joven” 2019/2020. Amb un agraïment especial a la seva editora i comissària, Beatriz Alonso.

^[1] Gaia, segons Isabelle Stengers, “‘planeta vivent’, ha de ser reconeguda com un ‘ésser’ i no assimilada a una suma de processos, en el mateix sentit en què reconeixem un ratolí, per exemple, és un ésser: ella està dotada no tan sols d’una història sinó també d’un règim d’activitat pròpia, que sorgeix de la manera en

Mercedes Pimiento. Between matter and transit

By Albert Mercadé and Artur Muñoz

“[The ground] was hard and dusty, sculpted into inexplicable ruts and ridges that ran like railway lines in all directions. Here and there, bundles of cables snaked across our track, half buried, half exposed. We must have stepped over a thousand cables that morning, all just lying on the ground.”

Martin Pawley,
Terminal Architecture.

For some time now, we have been noticing, in contemporary practice, a growing interest in architecture among artists, especially sculptors. This phenomenon is not new: during the Russian Revolution, driven by the urge to open up new art to society, artists like Malevich were already making advanced forays into architectural sculpture – we think of the fascinating utopian models of Architecton; while in Catalonia in the nineties, fascinated by sculpture, artists like Jordi Colomer and Domènec infused their artistic reflection with architecture in performative, audiovisual and conceptual works. In recent years, this interest has become a central concern: interest in architecture as a relational platform (Carlos Valverde); as an inexhaustible source of material and cultural resources (David Bestué); as a platform for reflection on space (Julia Spinola, Mònica Planes); or due to its archaeological dimension (Patricia Dauder, Ludovica Carbotta).

Mercedes Pimiento (Seville, 1990) has been strongly influenced by this contextual influx. The artist starts out from an innate interest in experimenting with industrial materials, and uses architecture to expand her work, breathing life into it from a conceptual, spatial and material point of view. Accordingly, in her intervention at the Arranz-Bravo Foundation (Arquitecturas Terminales), Pimiento suggests new materialities linked to urban, domestic and industrial structures and infrastructure, such as pipes, canals, cables, false ceilings, tubes and connection circuits, which interest her due both to their formal qualities and the new spatial and conceptual possibilities they suggest.

Like the painter Peter Halley in the nineties, Mercedes Pimiento is fascinated by connective structures that, despite the fact that they are used to transport basic necessities (water, electricity, gas, data

and so on), we try to make invisible, even as, paradoxically, they become increasingly crucial to our lives. As Martin Pawley noted in the 1998 essay that inspires this project (Terminal Architecture), the more virtual our environment becomes, the more we are surrounded by structural and residual physicality. As a result, the homes where we live begin to look like connecting terminals: receptacles where cables and tubes carrying input and output information and raw material become intertwined.

Because Mercedes Pimiento is interested in transitive structural joints and a sculptural presence that she perceives, mainly, in the industrial fabric of L’Hospitalet, where she has a studio in the FASE space for creativity and thought. However, these structures are not her only interest, because the sculptor also infuses her work with the matter that is circulating and with the idea of traces, also core elements in her practice. Structure, flow and trace take undefined forms in her enveloping architecture, becoming a vague resource through which to explore the meaning of both architecture and beauty. The materials that Pimiento uses may be organic (vegetable wax, beeswax, rosin, pine resin and so on) or artificial (latex, viscolatex, silicone), and she tests them in pre-fabricated structures (such as ventilation ducts or industrial packaging parts), applying different reproduction techniques, such as moulds and shuttering.

The disconcerting results reveal a sensitive, delicate aesthetic evocation of the idea of pipework and waste in which how works are arranged in the room is key. At the Arranz-Bravo Foundation, Pimiento has built a surgical space that, at first sight, encourages us to make a conceptual reflection. At the entrance, the empty space and natural lighting direct our gaze to examine the details and beauty of her materials. In the interior exhibition room, two rows of fluorescent lamps illuminate the works as they occupy and reinforce the idea of the structure. Bubbling organic fluids seem almost to have been carved by our sculptor with a sharp, precise scalpel so that, inevitably, our desire is to touch and feel that which, at first, seemed to us neuronal.

Arquitecturas Terminales also leaves the museum environment to occupy the exterior. Mercedes Pimiento has joined the visual and fine arts programme organised at La Carpa school and designed by the Arranz-Bravo Foundation. As a result, the artist has installed three structures in

the courtyard and one inside the school itself. These pieces once more evoke structures and flows which, in the context of the school, become a metaphor for the functioning of the architectures of power, designed to channel and transform flows of thought and behaviour. Day after day, the children are surprised by these structures, which water, the sun and their own actions will wear down and degrade. Their teachers were also provided with a text to encourage thought and discussion whenever the children might need this.

In short, the singularity of Mercedes Pimiento’s work lies in her ability to make visible, in the most sensitive way, all the material culture that nourishes our society but which we do not want to show. As Miró did with tar, Tàpies with old rags and Baudelaire with prostitution. It is so often the case that, in everything which society wants to hide, lies a seed of beauty, for it is raw and true. And, as such, it deserves to be treated with honesty and delicacy.

Hollows in hollow materials

Paula García Masedo

COPY. LATEX. I imagine you as a building material. Standardised in size, between one and a half and two metres long (or the length of the mouth-anus tube). Your inlet is coupled to the mouth of the tap, your outlet to the toilet siphon. Thousands of devices like you form part of this grid that begins in a stream and is discharged, endlessly, into the Atlantic Ocean. Inside you circulates clean water that flowed down to the dam, was guided along a canal, rose chlorinated to the reservoir and circulated under the asphalt until brought up under pressure through a copper pipe when you turned on the key, as you kissed the tap while drinking directly from it. You are a cyborg connected to a huge network of pipes that urbanise what lies beyond the city. You are an imbalanced Frankenstein the size of Gaia;¹ what you discharged you have already drunk and now forms part of the molecules that compose you and with which you have intervened on the world.

COPY. COLOPHONY. Four houses were submerged beneath the waters of this reservoir: the shepherd’s, a barn, Marcelina’s and another barn. Fewer

than usual. Electrical power is transmitted from the dam and travels on cables. Crows perch on the cables. Her house is on Calle del Río, River Street, and the water comes from the river, before it is dammed. The water then flows out and, since some houses are not connected to the sewage grid in these areas, there are overflowing catch basins like deep bellies and the black water seeps into the black earth. In her house, one day, the connection to the sanitation grid —branch line, urban drainage system, wastewater treatment plant— becomes blocked. She does not know whether, after passing through this system, barely described in its most obvious elements, the water goes back to this river from which the whole city drinks, despite the fact that she tries like crazy to unravel the course of this water, which carries its shit with it, as if it were Ariadne’s ball of thread. The sanitation network is, ever since she began to think of it, a rotten piece of her perverse, sadistic, rationally irrational body, closely entangled with other companions who live with us, but to whom she has never spoken.

MOULD. Rejection of the “Modern Mould”, of “the precocious unification of the multiverse” (that is to say, rejection of the unification of the “world”, that multi-natural space of coexistence of the planes of immanence drawn by the innumerable groups that travel around it and give it life). Rejection of the pre-eminence of fact over value, of what is given over what is built, of nature over culture. I reject the policing power attributed to science as the exclusive authorised intermediary with “those who are me”.² I reject the enlistment of that which is named as Other as a capitalisable good; I reject technical mediation with them, who are my sisters, based on in their assumption as an available resource, their socialisation by the market, of “socio-economic processes of domination, exploitation, subordination and repression”, of them, of the environment (which is not subject to law) that feeds capitalist urbanisation.³ If “inhabiting does not exist in a separate way from building”,⁴ how do we inhabit?

COPY. ALUMINIUM. In the 1950s, roofs began to be built using the design concept of a cavity containing the energy systems, making it possible to create an artificial interior climate and in this way make the interior independent of the exterior. Functional adequacy was replaced by a principle of homogenisation of the space in which flexibility was the priority.⁵ Built projects and architectural

utopias imagine and create isotropically equipped universal spaces. A supposed principle of infrastructural democracy persuades us that to inhabit is to connect. With the development of electronic technology, another multi-energy membrane was added, the floor, which is also hollow now. Buildings open up like sponges, their membranes become porous, poriferous almost, and from the concentrated vertical hollow that mediates with what is known as urbanised nature, they take on a skin of a thousand elements that contains the systems, the main structure and the walls. The city is an ocean of containers as generic as they are strange; silver assemblages inserted into black boxes.

COPY. PLASTER. “We don’t leave pyramids”, hollow stones like sponges. “We leave a space connected through the air conditioning,”⁶ holes made with hollow materials, deployed in a non-interrupting infrastructure, from one building to the next, like those that they were going to build at PDU Granvia-Llobregat. The last vegetable garden in L’Hospitalet, Cal Trabal (in Marina), was almost turned into 27 skyscrapers and a park, provided by grace of the “liberal principles of security, morality and the free movement of people and goods”.⁷ Instead of artichokes, oleanders. I imagine the 27 skyscrapers like 27 loaves of pan bread, each one the same as the next, all made from the same mould, brought to the Fira Europa trade fair hub on giant trailers from another industrial estate in Barcelona. Giant mechanised loaves like enormous Hansel and Gretel houses that you can eat bite by bite. We are starving and we bite them with yellow teeth. They come into contact with our tongues, rough and dry, tasteless, but we don’t stop; they circulate in our digestive tubes, nourishing our cells with wheat and sugar, yeast, vegetable oil, iodised salt, monocalcium phosphate, calcium propionate, mono- and diglycerides, wheat gluten, sodium stearoyl lactylate, diacetyl tartaric acid esters, enzymes, potassium sorbate and soy lecithin. All that biting has turned us into pan bread loaves, air conditioning, aluminium tubes, plastered ceilings, clear chlorinated water that comes from we know not where.

“Gaia then is thus more than ever well named, because if she was honored in the past it was as the fearsome one, as she who was addressed by peasants, who knew that humans depend on something much greater than them, something that tolerates them, but with a tolerance that is not to be abused. She was from well before the cult of maternal love, which pardons everything. A mother perhaps but an irritable one, who should not be offended. And she was also from before the Greeks conferred on their gods a sense of the just and the unjust, before they attributed to them a particular interest in our destinies. It was a matter instead of paying attention, of not offending them, not abusing their tolerance.” Stengers, Isabelle, *In Catastrophic Times. Resisting the Coming Barbarism*, published in Spanish as *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene* by Futuro Anterior Ediciones and NED ediciones, Barcelona, 2017, pp. 40-41.

² The ideas that Bruno Latour expounds on in *Investigación sobre los modos de existencia* (Paidós, Buenos Aires, 2014), cited in Danowski, Débora and Viveiros de Castro, Eduardo, *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 163.

³ “According to Heynen, Kaika and Swyngedouw, the modern and post-industrial capitalist industrial city establishes a form of technical mediation with nature based on the assumption of it as an available resource, which is socialised by a series of socio-economic processes of domination, exploitation, subordination and repression of the environment that feed capitalist urbanisation. Moreover, there is a mobilisation of resources, always subject to the market. Market dynamics, for their part, tend to make certain power relations invisible and to favour the image of a paradoxical disconnection between nature and the city, as if they were not co-modified entities”. Fogué, Uriel, *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid (UPM), Madrid, 2015, p. 268.

⁴ “Building is not only the way (means) to inhabit (purpose). Because inhabiting does not exist independently from building. It does not pre-exist the action of building, because all construction operations are conform to and mobilise a particular way of inhabiting. But inhabiting is not a consequence of building, either, as if inhabiting were a result of building. We do not inhabit because we have built, says Heidegger. In short, neither building nor inhabiting can exist one without the other and, therefore, cannot be thought of separately.” *Ibid.*, p. 124.

⁵ Abalos, Iñaki and Herreros, Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-2000*, Nerea, Hondarribia, 1992, pp. 133-167.

⁶ Koolhaas, Rem, *Espacio Basura*, GG Mínima, Barcelona, 2008, pp. 7-8.

⁷ Fogué, Uriel, *op. cit.*, p. 362. I would like to give special thanks to Uriel Fogué, as reading his thesis was fundamental to preparing this text.

This text was published in the catalogue of the exhibition Ayudas Injuve para la Creación Joven 2019/2020. With special thanks to its editor and curator, Beatriz Alonso.





Amb el suport de:

Fundació Arranz-Bravo
L'HOSPITALET



Ajuntament de L'Hospitalet



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Ayudas Injuve para
la Creación Joven
2019/2020