

# Domestic flights

Susana Talayero

espacio periférico  
" residual  
Acto del paseo  
doméstico - exterior

3 tonos de trazo  
carretera curva  
esquinas poco  
puerto tránsito  
panillo  
ventanas  
horizonte paisaje  
árido  
bandeja

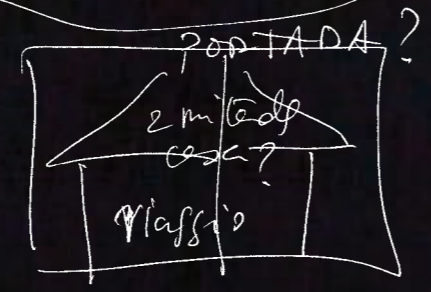
idea de  
enquadre

que encuadran  
nuestra mirada

intersección entre  
interior / exterior  
dentro / afuera

Secuencias  
breves

operación en  
operación perceptiva



Susana Talayero

Domestic flights

domésticos  
q. no domesticados



*«... arnasten dugunaz harago bizirik iraun,  
bakardadearen kate badaezpadaok hautsi,  
gure gorputz iragankorraz harago iritsi,  
eta norbait ukitu, haren bilaketaren urarekin»*

Ariel Dorfman, Judith Butlerren "Marcos de guerra.  
Las vidas lloradas" laneko aipua, 2010

---

*«... sobrevivir a lo que respiramos,  
romper las cadenas precarias de la soledad,  
trascender nuestro cuerpo transitorio  
y tocar a alguien con el agua de su búsqueda»*

Ariel Dorfman, citado en "Marcos de guerra.  
Las vidas lloradas", Judith Butler, 2010

***Domestic flights*** Susana Talayero

**Bilduma - Colección:** Esci Projects 7

**Argaritzatzailea - Edita:**

Vitoria-Gasteizko Udala - Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz

Kultura Saila - Departamento de Cultura

Espacio Ciudad Hiria Gunea (Egungo Hirirako Arkitektura eta Hirigintzaren Zentroa -

Centro de Arquitectura y Urbanismo para la Ciudad Contemporánea)

Zuzendaritza eta koordinazioa - Dirección y coordinación: Nekane Aramburu

Irudi-hartuak - Captura imágenes: Susana Talayero

Testuak - Textos: Leire Vergara

Itzupenak - Traducciones: Euskara: Roseta T.Z.

Ingeleseko itzulpena - Traducción inglés: Dave Passingham

Diseinua eta maketazioa - Diseño y maquetación: Salon de Thé

Imprimaketa - Imprenta: Gráficas Irudi s.l.

ISBN: 978-84-96845-40-5

L.G. - D.L.: VI-462/210

Banatzailea - Distribuye: Elkar

Testu eta argazkien ©, egileena - © de los textos y fotografías, los autores

[www.vitoria-gasteiz.org/espaciocidad](http://www.vitoria-gasteiz.org/espaciocidad)

# ***Domestic flights***

Susana Talayero

## Eszenografia etxetiarra

Leire Vergara

## Una escenografía doméstica

1. Giorgio Agambenek *nuda vidari* edo bizirau-pen hutsera mugatutako bizitzari kontrajarritako kontzeptu gisa erabiltzen ditu *bizimoduak*. Egile horrentzat, *bizimoduei* esker, gizabanakoak aukera du etorkizuneko komunitate batean partaide aktibo izateko bidea zabalduko dion kontzientzia politikoa hartzeko.

Espazio modernoaren eragina hiriko espazio publikoaren bilakaera politikoaren arabera interpretatu izan da, oro har. Haren arkitekturak eta dinamika sozialek taxutua da subjektu urbanoaren bizimoduak<sup>1</sup> ahalbidetzen dituen gramatika espaziala. Baina hiria ez da elkarbizitzaren adierazpen-eremu bat soilik; elkarbizitza hori gauzatzeari begira elkarbizitza behar den moduan hautemateko, asimilatze eta, azken buruan, barneratzeko tresna ere bada. Hala, hautematearen kontrola zaintza-tresna bihurtu da.

Modernitatearen hastapenetik bertatik, egile askok eman diote arreta hirian bizimodu moderno hedatu zenez geroztik hautematean gertatutako aldaketei. Adibidez, Jean-Jacques Rousseau poeta eta filosofo ilustratuak Parisko paseoetan bildutako landareen deskribapenak eta oharrek baliatu zituen *Paseatzaile bakarti baten ameskeriak* azken lanean, bizitza urbanoaren desnaturalizazioaren gogoeta filosofiko modura. Charles Baudelairek eta, aurrerago, Walter Benjaminek, bestalde, paseatzearen ekintza berreskuratu zuten, ez hiritik ihes egiteko estrategia modura ulertuta, hiria esperimintatzeko modu aktibo modura ulertuta baizik. Zehazki, Benjaminek paseoari so eginez masatik, abiaduratik eta aurrerabidetik aldentzea lortzen zuen gizabanako gisa aipatzen zuen *flâneurra*. Berrikiago, Giorgio Agambenek, hautematearen auzi horri heldu dio *Hautzaroa eta Historia* saiakeran, bizitza urbano garaikideko esperientziaren hondamena aztertzeko. Agamben esperientziaz mintzo da, baina ez zera subjektibo gisa, subjektua baino lehenagoko zerbait balitz bezala baizik, lengoaiaren aurreragoko zerbait balitz bezala. Azken batean, alde zurretiko kontrol sozial orotatik at sortutako esperientzia gisa hartuta.

1. Giorgio Agamben se refiere a las *formas-de-vida* como un concepto opuesto a la idea de *nuda vida*, es decir, vida reducida a la supervivencia. Para el autor, las *formas-de-vida* ofrecen al individuo la posibilidad de una toma de conciencia política que le permite transformarse en un participante activo de una comunidad futura.

La impronta del espacio moderno se ha interpretado mayoritariamente a través de la evolución política del espacio público de la ciudad. Su arquitectura y sus dinámicas sociales han consolidado la gramática espacial que posibilita las formas de vida<sup>1</sup> del sujeto urbano. Sin embargo, la ciudad no solamente se ha convertido en el espacio de representación de la vida en común, sino también en la maquinaria a través de la cual dicha vida es percibida, asimilada y en última instancia interiorizada para ser llevada a cabo. Según esta idea, el control de la percepción se ha convertido en un instrumento de vigilancia.

Muchos son los autores que desde el arranque de la modernidad han dedicado su atención a analizar las transformaciones perceptivas que se han experimentado a partir de la irrupción de la vida moderna en la ciudad. Por ejemplo, el poeta y filósofo ilustrado Jean-Jacques Rousseau dedicaría su última obra *Ensoñaciones de un paseante solitario* a recopilar una serie de descripciones y observaciones sobre plantas recogidas durante sus paseos por París como una manera de tratar filosóficamente el estado de desnaturalización de la vida urbana. Charles Baudelaire y más tarde Walter Benjamin recuperarían el acto del paseo no ya como una estrategia para huir de la ciudad, sino como una forma activa de experimentarla. En concreto, Benjamin se referiría al *flâneur* como aquel individuo que a través del detenimiento de su mirada en el paseo lograba separarse de la masa, la velocidad y el progreso. Más recientemente, Giorgio Agamben en su ensayo *Infancia e Historia* retoma esta cuestión de la percepción para analizar la destrucción de la experiencia en la vida urbana contemporánea. Agamben se refiere a la experiencia no como algo subjetivo, sino justamente algo que está antes del sujeto, antes del lenguaje.

Susana Talayeroren *Domestic Flights* filmak aukera ematen digu bizitza garaikideko hautematearen ebastearen eztabaida beste kokaleku batera eramateko, eztabaida hori balizko eszenografia etxetiar batean kokatzeko. Ariketa bisuala da, bideoz hartutako irudi sail bat biltzen duena, hartualdi horiek guztiak egitura narratibo lineal agerikorik gabeko muntaia-sistema gordin batean antolatuta. Hainbat urtez, artistak zenbait grabazio bildu ditu, berak *espazio periferiko* deritzenei buruzkoak. Kokaleku etxetiar nahiz publiko baten egituratze-prozesuan sortutako hondar-espazioak dira. Adibidez, izkinak, ateak, korridoreak, barne-espazioetako leihoak, eta joan-etorri urriko errepide bateko bihurgunea, paisaia idor baten ostertza, edo ibaiadarretik bereizten gaituen eskudela, kanpoan. Elementu horiek guztiek bizitoki izateko lekuak biltzen eta definitzen dituzte. Baina horiek guztiak, berez, ibilbide bat taxutzen duten eta gure begirada mugatzen duten eremu zedarritu batzuk berterik ez dira. Azken batean, barnealdearen eta kanpoaldearen arteko elkargunean daude, barnearen eta kanpoaren arteko elkargunean

Barnealdearen eta kanpoaldearen arteko tentsioak subjektu urbanoaren alderdi barnekoiairen eta gizarte-bizitzaren arteko zatiketa islatzen du. Bi errealitate horien artean kokatzen da espazio etxetiar modernoak: alde batean du etxekoa, ezkutuan eta babesean gelditzen dena, eta, beraz, publikoan hitz egin ezin daitekeenez arlo pribatura mugatuta gelditzen dena; eta bestean, berriz, arlo publikoko gizarte-errealitatea eta, beraz, truke pertsonala eta ekonomikoa, eta mozorro-hurrenkera. Beatriz Colominak, *The Split Wall: Domestic Voyeurism* lanean, arkitektura modernoarekin indarrean jarritako espazio etxetiarraren gaineko kontrol-

En definitiva, una experiencia que se genera al margen de todo tipo de control social previo.

La película *Domestic Flights* de Susana Talayero nos posibilita situar el debate de la usurpación de la percepción en la vida contemporánea sobre otro tipo de emplazamiento, sobre una posible escenografía doméstica. Su propuesta se basa en un ejercicio visual que aglutina una serie de capturas en video dispuestas todas ellas en un sistema de montaje crudo sin una estructura narrativa lineal evidente. Durante años la artista ha recopilado diversas grabaciones sobre lo que ella denomina *espacios periféricos*. Se trata de espacios residuales que se generan en el proceso de estructuración de un emplazamiento tanto doméstico como público. Me refiero por ejemplo a esquinas, puertas, pasillos, ventanas en el espacio interior y a un curva de una carretera poco transitada, el horizonte de un paisaje árido o la barandilla que nos separa de la ría en el exterior. Todos estos elementos encierran y definen lugares para ser habitados. Sin embargo, por sí solos no son más que demarcaciones que trazan un recorrido y funcionan como estancias de tránsito que encuadran nuestra mirada. En definitiva, se sitúan en la intersección entre el interior y el exterior, entre el afuera y el adentro.

La tensión entre interior y exterior viene a reflejar la división entre lo íntimo y la vida social del sujeto urbano. El espacio doméstico moderno se sitúa justamente entre ambas realidades, es decir, entre lo doméstico, lo que queda oculto y protegido, lo que no puede ser hablado públicamente y queda por la tanto relegado a la esfera privada y la realidad social, el intercambio personal y económico y la sucesión de las máscaras en la esfera pública. Beatriz Colomina en *The Split Wall: Domestic Voyeurism* analiza los mecanismos de control sobre el espacio doméstico inaugurados con la arquitectura moderna. Su estudio se centra justa-

mekanismoak aztertu zituen. Haren azterketaren oinarria Adolf Loos eta Le Corbusierren arkitekturaren barnealdearen eta kanpoaldearen arteko esperimentazioa da, hain zuzen ere. Bi arkitekto haiek ildo espazial ia elkarri kontrajarri batzuk finkatu zituzten, eta, aurrerago, barnealdearen eta kanpoaldearen arteko elkargunean –arlo publikoaren eta arlo pribatuaren arteko elkargunean– finkatutako arkitekturako bizigarritasun-kanon bihurtu ziren ildo horiek

Colominaren azterketa konparatiboak arreta berezia jartzen du bi proposamen arkitektonikoei duten ezaugarri komun batean: espazio etxetiarrak ikusteko eta ikusia izateko –edo, beste era batera esanda, zelatatze eta zelatua izateko– gailu bihurtzeko gaitasuna. Horretarako, egiturazko elementuak aztertu zituen, hala nola ateak, leihoak edo ispiluak, barnearen eta kanpoaren arteko lotura-mintz gisa dihardutenak, azken batean. Loosentzat, adibidez, argi-iturri soila da leihoa; eta Le Corbusierrentzat, berriz, kanpoko munduari begiratzeko pantaila bihurtzen da forma horizontaleko leihoa. Nolanahi ere, Colominak ohartarazten duenez, “arkitektura ez da begira ari den subjektua egokitzeko egitura bat soilik. Subjektua ekoizten duen begiratzeko gailu bat da. Hartan kokatuko denaren aurretikoa da, eta hura laukiratzen du”<sup>2</sup>. Ildo horretatik, Loosen barne-espazioetan, barnera begiratzen du begiak, eta antzoki bihurtzen du gelarik barnekoia: antzoki bat, zeinaren agertokian interpretatuko baita familia-drama. Aldiz, Le Corbusierren etxeek, kontrako prozesua planteatzen dute; laukiratze-egiturak dira, eta kanpoko paisaiaren ikuspeirik osoena eskaintzen dute. Le Corbusierren leihoa kanpoko munduari begiratzen dion lente bihurtzen da, eta etxea, “begirada horren sailkapen-gailua”<sup>3</sup>.

2. Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism en Sexuality and Space*. Ed. Princeton Papers on Architecture, Princeton New York, 1992. 83. or.

3. Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. 113. or.

mente en la experimentación entre el interior y el exterior en la arquitectura de Adolf Loos y Le Corbusier. Ambos arquitectos van a establecer, de manera casi opuesta, pautas espaciales que más tarde se convertirán en cánones arquitectónicos de habitabilidad asentados justamente en la intersección entre el interior y el exterior, lo público y lo privado.

El análisis comparativo de Colomina pone el acento en algo que en definitiva comparten ambas propuestas arquitectónicas: la capacidad de transformar el espacio doméstico en un dispositivo para ver y ser visto, o lo que es lo mismo para vigilar y ser vigilado. Para ello la autora examina elementos directamente estructurales, siendo éstos puertas, ventanas o espejos que en definitiva actúan como membranas de conexión entre el adentro y el afuera. Por ejemplo, para Loos la ventana funciona como mera fuente de luz, mientras que para Le Corbusier la ventana de forma horizontal se convierte en pantalla a través de la cual mirar el mundo exterior. Sin embargo, Colomina nos advierte sobre la idea de que “la arquitectura no es simplemente una estructura que acomoda al sujeto que mira. Es un aparato de mirar que produce al sujeto. Precede y encuadra a su ocupante”<sup>2</sup>. En este sentido, en los espacios interiores de Loos, el ojo mira hacia adentro convirtiendo la habitación más íntima en el escenario de un teatro donde el drama familiar va a ser interpretado. Por el contrario, las casas de Le Corbusier plantean un proceso contrario, se trata de estructuras de encuadre que facilitan la visión más completa sobre el paisaje exterior. La ventana de Le Corbusier se transforma en una lente que observa el mundo exterior y la casa en “un aparato de clasificación de esa mirada”<sup>3</sup>.

Resulta interesante reflexionar sobre las sugerencias que nos ofrece Colomina sobre todo en relación a la idea de encuadre. En este sentido, el encuadre en Loos parece centrar-

2. Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism en Sexuality and Space*. Ed. Princeton Papers on Architecture, Princeton New York, 1992 pág. 83.

3. Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. Pág. 113.

Interesgarria da Colominaren iradokizunei buruz gogoeta egitea, laukiratzearen ideiarri dagokionez batik bat. Ildo horretatik, Loosen laukiratzea eszenografia etxetiarrean oinarritzen dela dirudi, kanpoaldea oro har leihoen aurrez aurre ezarritako ispiluetan kanpoko irudiaren proiektzioak sortutako isla soiletara mugatuta, agian. Eta egileak dioenez, espazio hori betetzen duenak, subjektu etxetiarrak, erosotasunaren eta kontrolaren arteko espazio bat bizi du horrela<sup>4</sup>. Le Corbusierren laukiratzeak, aldiz, kanporantz jotzen du, zuzen-zuzenean, helburu jakin batekin: paisaia irudi bihurtzea. Agian, horixe bide da arkitekto ospetsu horrek planteatutako bizigarritasun-ereduaren eraldaketa agerikoena: espazioaren memoria haren hautemateak ordezkatzeko. Lekua irudi soil bihurtuz, ezabatu egingo da haren memoria, eta, hala, bizigarritasun-eredu hori edozein leku edo testuinguru geografikotara aldatu ahal izango da. Lekua (locus) irudi (imago) hutsa da; ilusio bat, begiratzen uzten digun eta, aldi berean, begirada hori aldeztetik zehaztutako laukiratze baten bidez konposatuz gure laukiratzea kontrolatzen duen gailuak sortua.

Talayeroren filma ere laukiratze bikoitzeko hautemate-gailu gisa uler daiteke; hau da, barnearen eta kanpoaren arteko elkargunea bi perspektibatatik –barneko eta kanpoko perspektibatetik– erregistratzen duen ikusmen-aparatu gisa. Muntaiaren, espazio etxetiarrean egindako grabazioak agertzen dira lehenik, eta kanpoko kokalekuetan egindako beste hartualdi batzuk daude aurrerago txertatuta. Sekuentzia laburrak dira, haiei begiratu orduko egongaitzasun-sentipena sortzen digutenak. Horrekin ez dut esan nahi xehetasunetan txiroak direnik, alderantziz baizik: oro har, berehalakotasunak eragotzi egiten digu haien

4. Beatriz Colomina.  
*The Split Wall:  
Domestic Voyuerism.*  
Pág. 76.

se en la escenografía doméstica, relegando el exterior quizás exclusivamente a meros reflejos producidos a través de la proyección de la imagen del exterior en los espejos enfrentados normalmente a las ventanas. Y como bien apunta la autora, el ocupante de ese espacio, el sujeto doméstico, habita así un espacio intermedio entre el confort y el control<sup>4</sup>. Sin embargo, el encuadre de Le Corbusier se dirige directamente hacia el exterior con una determinación clara: transformar el paisaje en imagen. Quizás esta sea la aportación más evidente del modelo de habitabilidad moderno planteado por este reconocido arquitecto, es decir, la sustitución de la memoria del espacio por su percepción. Al transformar el lugar en mera imagen, se borra su memoria, y por lo tanto dicho modelo de habitabilidad puede ser transportado a cualquier lugar o contexto geográfico. El lugar (locus) es solamente imagen (imago), una mera ilusión producida por el dispositivo que nos permite mirar, y lo hace controlando nuestro encuadre, componiendo esa mirada a través de una enmarcación predeterminada.

La película de Talayero también puede ser entendida como un dispositivo de percepción de doble encuadre, es decir, un aparato de visión que registra la intersección entre el adentro y el afuera desde dos perspectivas: una interior y la otra exterior. El montaje dispone primero las grabaciones realizadas dentro de un espacio doméstico para incluir más adelante otras capturas que fueron llevadas a cabo en diversas localizaciones exteriores. Se trata de secuencias breves que nos provocan inmediatamente cierta sensación de inestabilidad al contemplarlas. Con esto no quiero decir que éstas sean pobres en detalles, sino todo lo contrario, por lo general su prontitud nos impide discernir la riqueza de los elementos que las componen. El montaje marca un ritmo sistemático entre ellas,

4. Beatriz Colomina.  
*The Split Wall:  
Domestic Voyuerism.*  
76. or.

osagai diren elementuen oparotasunaz ohartzeko. Muntaiak erritmo sistematiko bat ezartzen du haien artean, irudia erretzen duten eta kamerak hartutako espazioen artean ezarritako errezela modura diharduten argi-iraungitze batzuen bidez. Horrela, ekintza bat –askotan, hutsala– gauzatzen den kokalekuen hurrenkerak zehaztutako egitura du filmak. Jostailu mekanikoak ikusten dira, giltza emanda biraka eta jauzika. Korridore batean barrena goaz, kamerak gidatuta, korridoreko hormetako apaingarriak erreparatu gabe. Barne-patio bateko leihotik begiratzen dugu, leihotik sartzen den argiaren indarrak begiak itsutu arte. Jolasean ari den bitartean hitz egin nahian dabilen neska bat zezelka entzuten dugu. Kamerari jarraitzen diogu, auto baten leihotik sortutako irudiaren abiadurari eusten saiatzen dela. Bi gorputz dantzan ikusten ditugu, elkartzen eta aldentzen dituen alderantzizko indar batek bultzatuta mugitzen direnak. Paisaia idor eta mortu batean kokatutako findegi zahar batek distortsionatutako haize-ufada bat entzuten dugu. Era horretako sekuentziek gure begirada egokitzen ez duen laukiratze baten mugetan kokatutako ikusle bihurtzen gaituzte. Ez nago ziur zergatik den hori, sekuentzien laburtasunagatik edo kameraren mugimendu badaezpadakoenagatik, edo filmaren beraren izaera etenarengatik. Nahita egindako eten horrek ohartarazten gaitu muntaiaren operazioaz. Ibilbide narratibo bat bermatzeaz harago doan egituraketa mota bat da, irudiekiko beste era bateko hurbilketa bat adierazten diguna. Keinu horrek konposatzen du erritmoa, eta, aldi berean, hartualdiak biltzeko eta ordenatzeko tresna gisa dihardu. Filmak ez digu ezer zehatzik esaten sistema horri buruz; dirudienek, artistaren logikari erantzuten dio, zuzenean. Nolanahi ere, agerikoa da sekuentzien arteko bereizketan

separándolas por una serie de fundidos de luz que queman la imagen y que podrían parecer cortinas que se disponen entre cada uno de los espacios capturados por la cámara. De esta forma, la estructura de la película se constituye a través de la sucesión de localizaciones en las cuales se realiza una acción determinada, aunque mayoritariamente insignificante. Observamos entre todas ellas juguetes mecánicos que giran y dan saltos después de haberles dado cuerda. Recorremos un pasillo guiados por la cámara que graba sin detenernos en los detalles decorativos que visten sus paredes. Nos asomamos a la ventana de un patio interior hasta cegarnos los ojos con la fuerza de la luz que entra. Escuchamos el balbuceo de una niña que prueba a hablar mientras juega. Perseguimos la cámara que intenta retener la velocidad de la imagen producida desde la ventanilla de un coche. Presenciamos el baile de dos cuerpos que se mueven a partir de cierta fuerza inversa que les hace tanto unirse como desunirse. Escuchamos el soplo del viento distorsionado por una vieja refinería situada en un paisaje árido e inhóspito. Este tipo de secuencias nos sitúan como espectadores dentro de los márgenes de un encuadre que no acaba de acomodar nuestra mirada. No estoy segura de si esto lo provoca la brevedad de cada una de ellas o quizás los movimientos precarios de la cámara o incluso el carácter interrumpido de la propia película. Esta interrupción producida deliberadamente nos hace ser conscientes de la operación del montaje. Se trata de un tipo de estructuración que va más allá de asegurarnos un recorrido narrativo y que parece indicarnos otro tipo de aproximación sobre las imágenes. Este guiño compone el ritmo al mismo tiempo que funciona como instrumento de agrupación y ordenación de las capturas. La película no nos dice nada en concreto

duen eragina: filmaren garapenaren denbora banatzen du, eta isilune modura baliatzen ditu etenaldien espazioak. Beila egiten duen eta kokaleku batetik besterako mugimendua nabarmentzen duen argiak sortutako isilune horiek hartualdien konposizioa nabarmentzen dute, agerian utziz, adibidez, grabazio guztien arteko argitasun-aldaketak, laukiratzearen posizioa, eskuan hartutako kamerak sortutako irudiaren mugimendua edo plano baten gelditasuna. Barnealdean, laukiratzeak egongaitzak dira, baita argitasuna ere, eskuragarri dagoen horretara mugatua. Aretoak iragaitzak dira, oro har, eta beren eguneroko dinamikaz gabetuta daude; hau da, kamerak eragotzi egiten digu espazio etxetiarra haren osagai arketipikoen bidez hautematea (sukaldea, logela, egongela, bainugela), familia-eszena ororen erregistroa saihestearekin batera. Hala, espazio etxetiarra haren espazio negatibora murrizteko interesa duela dirudi; hari forma ematen dion arkitektura euskarrira murriztu nahiko balu bezala, espazio etxetiarra hartzen duen eta hari eusten dion baina eguneroko bizitzan apenas hautematen den arkitektura euskarrira murriztu nahiko balu bezala. Kanpoaldean antzera gertatzen da: laukiratzeak hauskorak dira hemen ere, berehalakotasunagatik, oraingoan. Sekuentziak kameraren aurrean gertatzen diren kontingentzien erregistroak dirudite ia. Espazio publikoaren adierazle lirakeen balizko eszena kolektiboentzako tarterik ez dago halako presa zinematografikoetan, nahiz eta dantzan elkarren kontra talka egiten duten bi gorputzak irudi haien ordeko izan litezkeen, besteren faltan. Espazio publikoa erretentara eta haien kokaleku askotarikoetara mugatzen da. Espazioa egiturazko oinarritzko osagaietara murrizteraino desartikulatzen saiatzen den grabazio-ariketa moduko bat dirudi; espazioa kontrolatzen du-

sobre este sistema de agrupación sino que parece responder directamente a la lógica de la artista. Sin embargo, es evidente la fuerza que ejerce sobre la separación entre secuencias, distribuyendo el tiempo de desarrollo de la película y utilizando los espacios de corte a modo de silencios. Estos silencios en forma de luz que velan y marcan el movimiento entre localizaciones nos hacen ser más conscientes de la composición de cada una de las capturas, resaltando por ejemplo el cambio de luminosidad entre todas las grabaciones, la posición del encuadre, el temblor de algunas escenas provocado por una cámara en mano o la quietud de un plano. En el interior los encuadres son inestables, como también lo es la luminosidad que se limita a lo que hay disponible. Las estancias son mayoritariamente transitorias y aparecen desprovistas de su dinámica cotidiana, es decir, la cámara nos impide concebir el espacio doméstico a través de sus componentes arquetípicos (la cocina, el dormitorio, el salón, el baño) al mismo tiempo que evita el registro de toda escena familiar. De esta manera, la cámara parece más interesada en reducir el espacio doméstico a su espacio negativo, es decir, al soporte arquitectónico que le da forma, a todo aquello que lo contiene y sujeta pero que apenas resalta perceptivamente en su uso cotidiano. En el exterior sucede algo similar, los encuadres son igualmente frágiles, esta vez por su inmediatez. Las secuencias capturadas parecen casi registros de contingencias que suceden delante de la cámara. Cualquier posible escena colectiva representativa del espacio público no tiene cabida en este tipo de urgencia cinematográfica, aunque los dos cuerpos que chocan mientras bailan pueda sustituir por omisión a dicha imagen. El espacio público queda relegado a sus cunetas y sus múltiples demarcaciones. Parece tratarse de un ejer-

ten mecanismoak desegiteko ahalegina, haiek erregistratzen eta zelatatzen dituen begirada suntsitzerainokoa.

Colominarentzat, aretoak bereizten dituen hormak zehazten du espazio etxetiarren sexualitatearen banaketa. Haren iritzian, nabarmen ikusten da hori Loosen arkitekturan, eguneroko bizitzaren ekoizpenean emakumearen eta gizonaren identitate-rolen egonkortasuna bermatzen duen barne-espazioaren banaketatik eta altzarien antolaketatik abiatuta. Le Corbusierri dagokionez, haren arkitektura dokumentatzen eta eszenaratzen duten argazkiek ilustratzen dute haren espazioen sexualitatearen antolaketa. Era horretako erregistroetan, eszenaren konposizioak zuzen-zuzenean adierazten ditu rol horiek: gizonak kanpora begiratzen du leihotzarretan barrena, eta kanpora begiratzen duen gizonari begiratzen dio emakumeak.

*Domestic Flights* lanean, kamerak biluztu egiten du begiratzeko eta erregistratzeko ekintzan inplizitu dagoen kontrol-dispositiboak. Gordintasun horretan bilduta gelditzen da irudi berri bat sortzeko gaitasuna. Begiratzea da kontua; baina begirada hori arautzen duten mekanismoak agerian utziz. Kamerak nahita egiten duen hautemate-eragiketari nolabaiteko opakotasuna dagoela ere esan liteke, espazioen adierazpena haien ertzen bidez indartzeko. Espazioak etxetiarak dira, baina ez etxekotuak; aurrerago mugimendua gertatzeko aukera ematen duten tokiak dira. Isiltasunaren tokiak dira, baina baita subjektibotasuna beren baitan biltzen duten ziegak ere. Begirada horrek eskaintzen digun ikuspegiak espazio bakoitzaren berezko memoriaren aztarnak ikertzeko gonbita egiten digu; laukiratzeari ihes egiten dion horretatik guztitik abiatuta hautematea berrindartzeko aukera ematen digu.

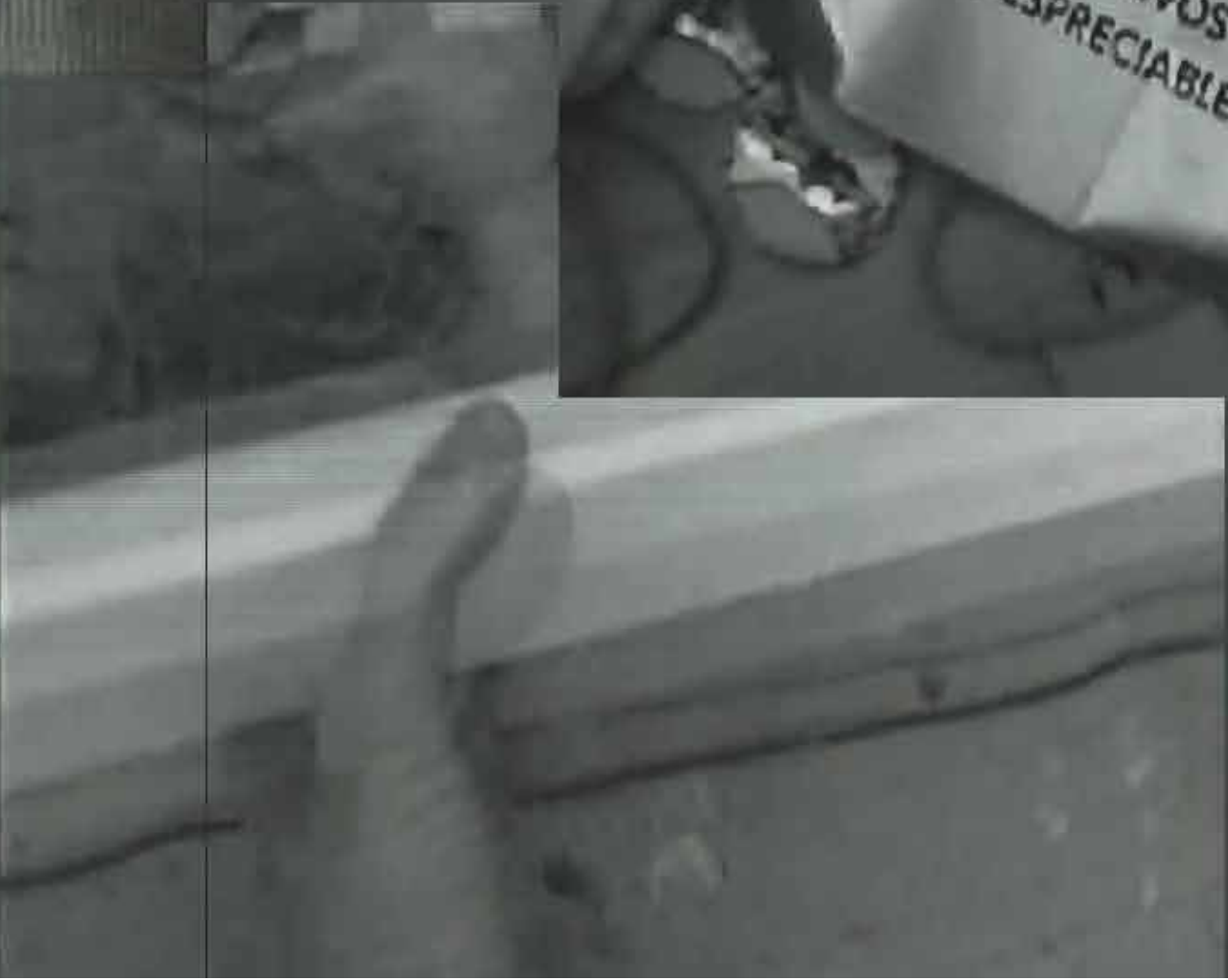
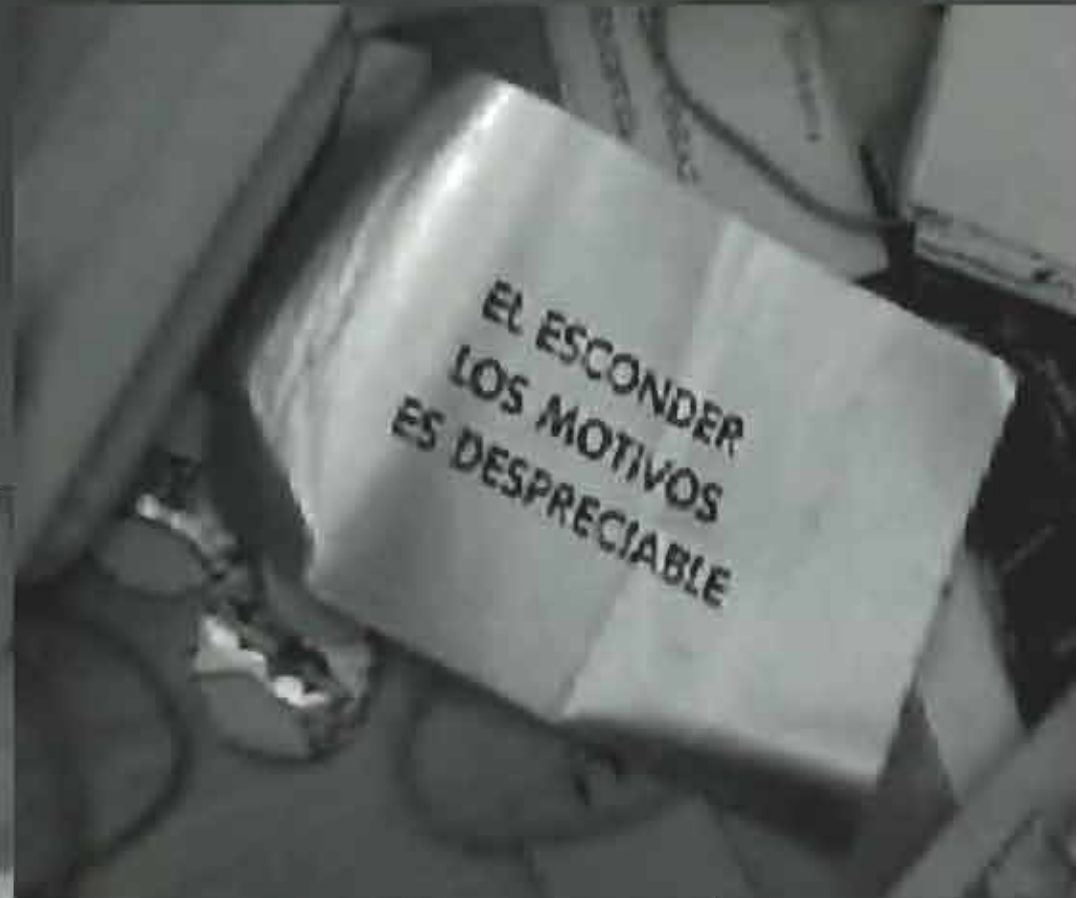
cicio de grabación que intenta desarticular el espacio hasta reducirlo a sus elementos estructurales básicos, como en una tentativa de deshacer los mecanismos que lo controlan hasta el punto de destruir la mirada que los registra y vigila.

Para Colomina la pared que separa las estancias determina la distribución de la sexualidad del espacio doméstico. Para ella esto se hace evidente en la arquitectura de Loos a partir de la distribución del espacio interior y la disposición del mobiliario que asegura la estabilidad de los roles identitarios de la mujer y el hombre en la producción de la vida cotidiana. En Le Corbusier, las fotografías que documentan y escenifican su arquitectura ilustran la organización de la sexualidad de sus espacios. En este tipo de registros, la composición de la escena representa de una manera directa dichos roles: el hombre mira al exterior a través de las grandes ventanas, la mujer mira al hombre que mira al exterior.

La cámara en *Domestic flights* desnuda el dispositivo de control implícito en el acto de mirar y registrar. Su capacidad de producir una nueva imagen queda contenida en dicha crudeza. Se trata de mirar, pero evidenciando los mecanismos que regulan dicha mirada. Podemos incluso hablar de cierta opacidad en la operación perceptiva que la cámara ejerce de una forma intencionada, activando la representación de cada emplazamiento a través de sus márgenes. Los espacios recogidos son domésticos, pero no domesticados, son lugares de posibilidad para un futuro movimiento, aunque también celdas que contienen la subjetividad. La perspectiva que nos ofrece esta mirada nos invita a explorar los rasgos de la memoria propia de cada espacio, la posibilidad de reactivar la percepción desde todo aquello que se escapa del encuadre.







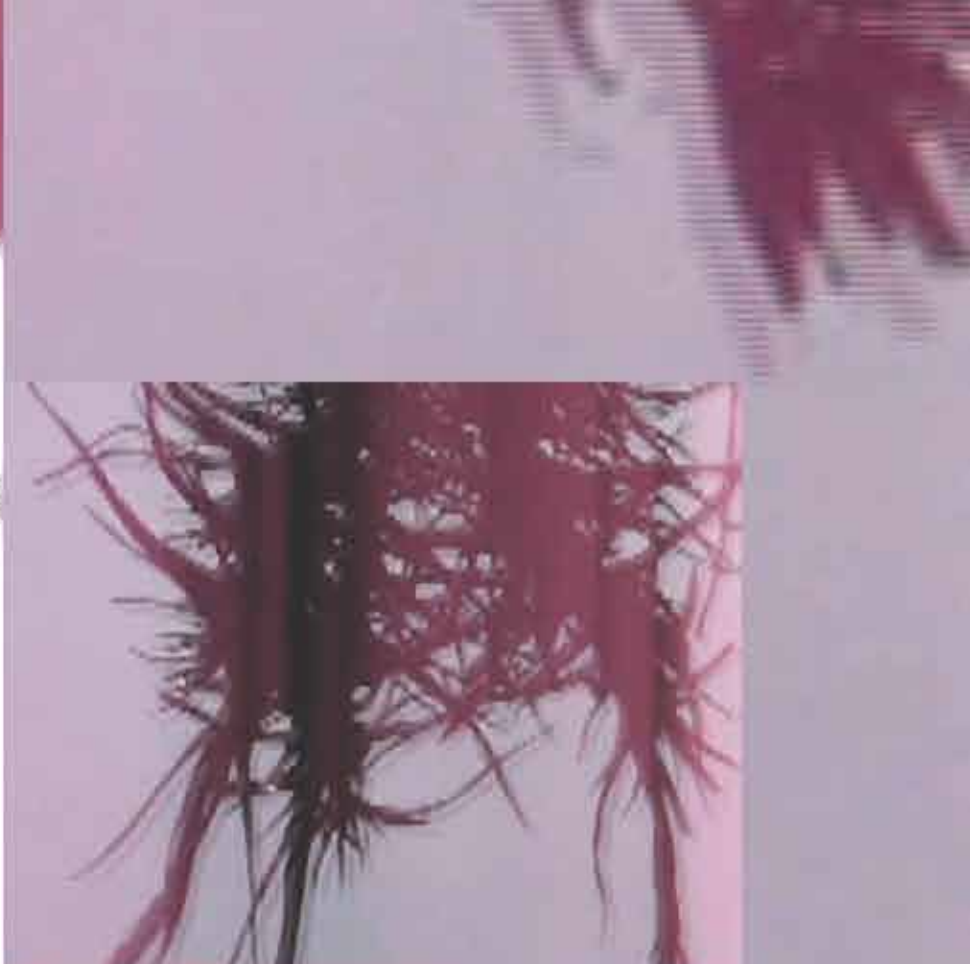






















«... Ikusi, ziega ez da nirea; kanpoko jendea da, harresituta. Harresituta, espazio lau, izugarri, buztintsu batean, eta hori da bizitzatik bereizten dituen. Mintz bat.

Niretzat, hesi kartilagotsu honen kontra talka egin dudanean hasi da bizitza. Ikertu nahi izan dudanean, bakarrik; arrotz bat, hirian oinez. Espazioa bidesare bihurtzen denean sortzen zaizulako eskuak luzatzeko aukera, eta igeri egitekoa, norabide guztietan hegaldatzekoa. Eta hesiak abolitzen asmatu baduzu, gai izan bazara begiratu bakarrean aldi berean norabide guztietara begiratzeko, bira batean, zilipurdi batean, dantza distantziakide batean, orduan hasi duzu hiri honetako bisita, horma eta mintz guztietatik harago. Baina egun batean, gorputz opakoz eta makurrez eginda agertzen da hiria, zeruko hiriaren iseka groteskoa, eta galdetzen duzu: “Baina nola liteke? Nola?”.

Gorputz-adarrak zurrundu aurretik, gorputza lokartu eta erraiak usteldu aurretik, orduan erabaki behar da zer egin. Hiri ideala gizonak bizitzaz duen ideia bada, justizia eskatzen duen jende guztiaren desira bada benetan, bere kontzientzia-hedapenaren helmuga bada, hiri hori bada erreformisten hiria, eta predikariena, matxinoena eta eguneroko bizitzan bidez bide kanpora begira dabiltzan pertsonena, harago begira dabiltzanena, oraindik atxiki ez dugun modelo eredugarritik urrun, orduan, hiri hori posible egiten saiatu behar dugu.»

Toni Maraini, “La murata”, 1991

«... Mira, no soy yo la que está en la celda; es la gente de fuera la que está emparedada. Emparedada en un espacio plano, bestial, arcilloso, algo que les separa de la vida. Una membrana.

Para mí la vida ha empezado cuando he chocado contra esta barrera cartilaginosa. Cuando la he querido explorar sola, una extraña caminando por la ciudad. Porque cuando el espacio se vuelve una red de caminos es cuando puedes estirar las manos, nadar o volar en todas las direcciones. Y si has sabido abolir las barreras, si has sabido mirar de golpe en todas las direcciones simultáneamente, en un giro, una pirueta, una danza equidistante, entonces ya has empezado tu visita de esta ciudad, más allá de todas las paredes y de todas las membranas. Pero la ciudad un día se revela hecha de cuerpos opacos y doblados, una burla grotesca de la ciudad celeste, y tu te preguntas, pero ¿cómo?, ¿cómo es posible?.

Antes de que los miembros se vuelvan pesados, de que el cuerpo se duerma y de que las vísceras vuelvan a evacuar desechos, es entonces cuando hay que decidir qué hacer. Si la ciudad ideal es la idea que el hombre se hace de la vida, si verdaderamente es la aspiración de toda la gente que reclama justicia, si es la meta de la expansión de su conciencia, si es de ésta ciudad de la que hablan los reformistas, los predicadores, los rebeldes y todas las personas que en su vida cotidiana recorren los caminos mirando afuera, más allá, lejos, hacia un modelo ejemplar que todavía se nos escapa, y bien, entonces hay que intentar hacer posible esta ciudad.»

Toni Maraini, “La murata”, 1991

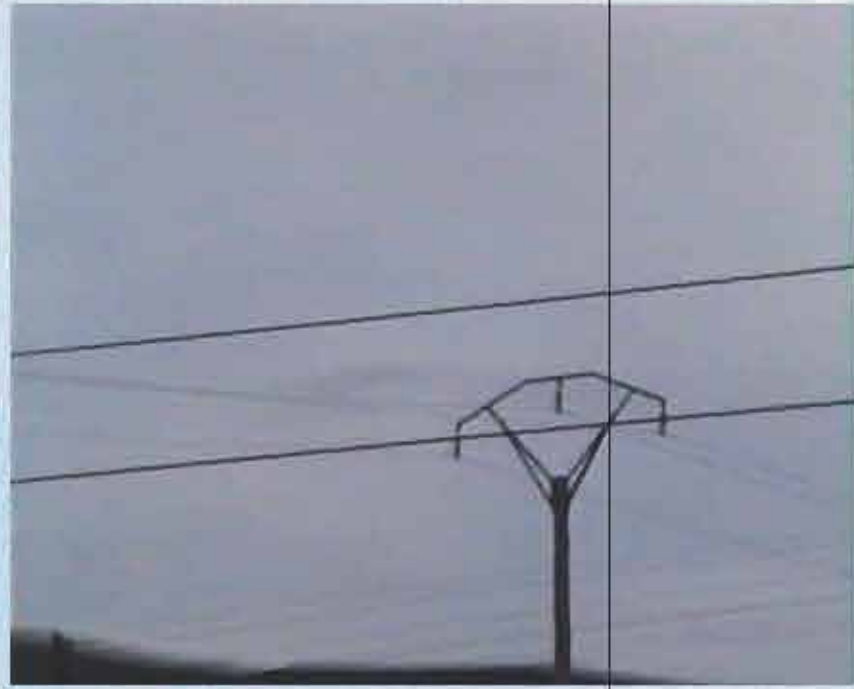


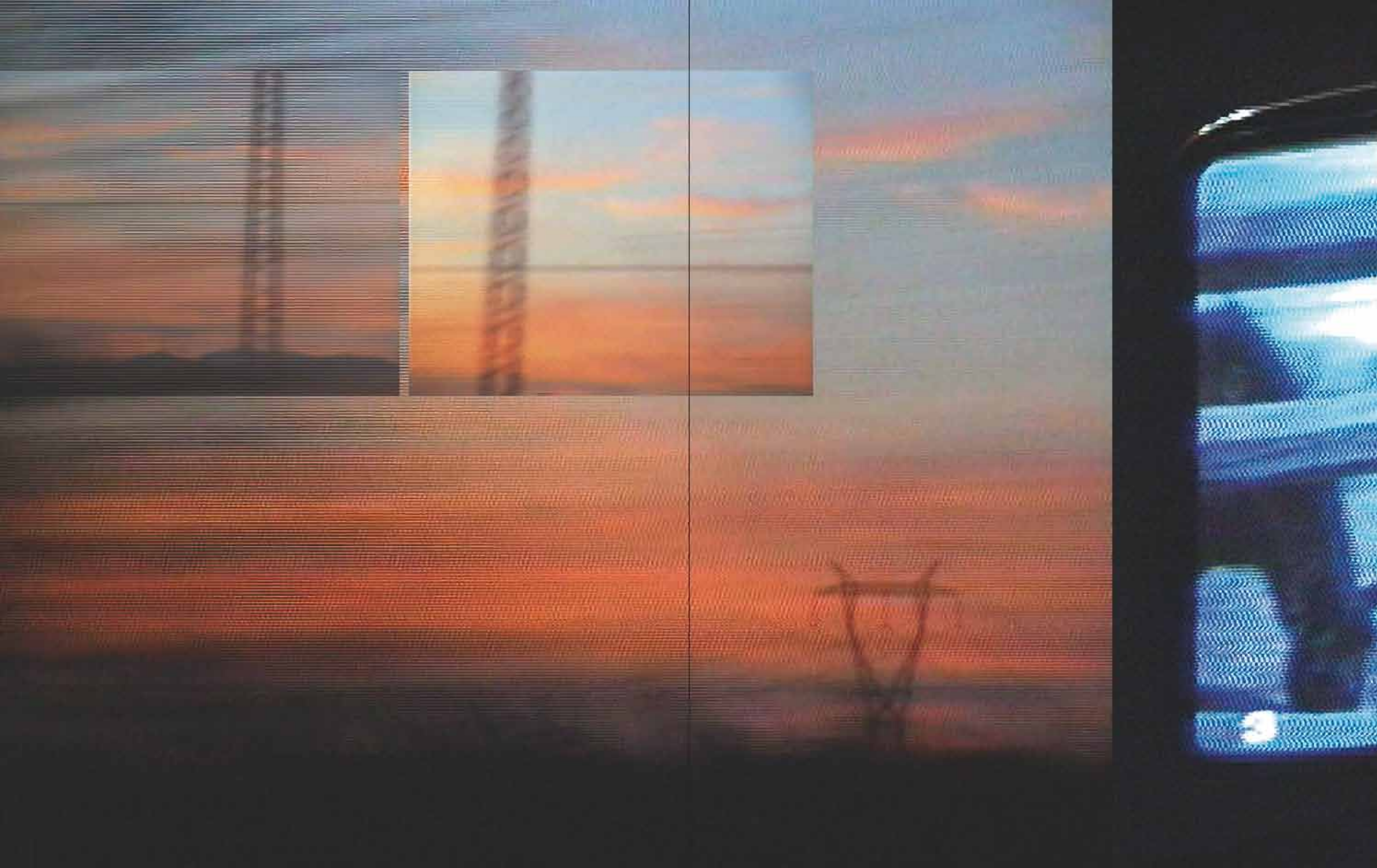














***Domestic flights***

Bideoa - Video

Ekoizpena eta errealizazioa -  
Producción y realización:  
Susana Talayero

Edizioa - Edición:  
Pedro Salgado

Musikak - Músicas:  
Esther Flückiger, Eric Moe,  
Artie Smudges Trio

Irudi-iturriak - Fuente imágenes:  
"Domus Aurea", 2001  
"Amore cannibale", 2008  
"Petrolera", 2008  
"Intermezzo 1", 2008  
"Toma asiento" 2008  
"Pasillos", 2008  
"Intermezzo 2", 2010  
"Pintor", 2008  
"Viaggio", 2010

*«Ez garelako ez hazten ez txikitzen,  
hedatzen baizik, aire beroa bezala,  
eta, ondoren, beste une batzuetan,  
uzkurtzen, izotza bezala»*

Toni Maraini, "La murata", 1991

---

*«Porque no crecemos ni menguamos,  
sino que nos expandimos como el aire caliente,  
y después, en otros momentos,  
nos replegamos contraídos como el hielo»*

Toni Maraini, "La murata", 1991

«... outlast our breath, break the shackles of solitude, transcend our transitory body and touch someone with its waters»

Ariel Dorfman, quoted in "Marcos de guerra. Las vidas rotas", Judith Butler, 2010

## A domestic mise-en-scène

Leire Vergara

52

The hallmark of modern space has been interpreted in the main through the political evolution of public space in the city. Its architecture and its social dynamics have consolidated the spatial grammar that makes the urban subject's forms of life<sup>1</sup> possible. However, the city has not only become the space of representation of life in common, but also the machinery through which that life is perceived, assimilated and, ultimately, internalised so that it may be lived. The control of perception has thereby turned into an instrument of surveillance.

Since the emergence of modernity many authors have dedicated their

1. Giorgio Agamben refers to *forms-of-life* as a concept opposed to the idea of *bare life* (*nuda vida*), that is to say, life reduced to survival. For the author, *forms-of-life* offer individuals the possibility of becoming politically aware, which enable them to be transformed into active participants in a future community.

attention to analysing the perceptive transformations that have been experienced as a result of modern life bursting into the city. The poet and Enlightenment philosopher Jean-Jacques Rousseau, for instance, would devote his last work *Reveries of the solitary walker* to compiling a series of descriptions and observations of plants collected during his strolls around Paris, as a way of dealing philosophically with the state of denaturalisation of urban life. Charles Baudelaire and, later, Walter Benjamin recovered the act of walking, no longer as a strategy for escaping from the city, but as an active way of experiencing it. Benjamin specifically referred to the *flâneur* as an individual who, through the concentration of his gaze as he took his walks, managed to separate himself from mass, speed and progress. More recently, Giorgio Agamben, in his essay *Childhood and*

*History* goes back to this question of perception to analyse the destruction of experience in contemporary urban life. Agamben refers to experience not as a subjective thing, but precisely as something that is there before the subject, before language. In short, an experience that is produced away from any previous type of social control.

Susana Talayero's film *Domestic Flights* allows us to situate the debate about the usurping of perception in contemporary life around another kind of location, around a possible domestic mise-en-scène. It is a visual exercise that combines a series of video captures all of which are arranged within a system of raw editing without an evident linear narrative structure. Over a number of years the artist has collected various recordings of what she terms *peripheral spaces*. These are residual spaces that are generated within the

process of structuring a location that is both domestic and public. I am talking of corners, doors, hallways, windows in interior space, and a bend of a scarcely used road, the horizon of an arid landscape or the railing that separates us from the river in an exterior setting. All these elements confine and define places to be occupied. Nonetheless, by themselves they are just demarcations that trace a route and function as chambers of transit that frame our gaze. They are located at the intersection between the interior and the exterior, between the outside and the inside.

The tension between interior and exterior comes to reflect the division between the intimate and the social life of the urban subject. Modern domestic space is situated exactly between both realities, that is to say, between the domestic, which remains concealed

and protected, which cannot be spoken in public and is therefore relegated to the private sphere; and social reality, personal and economic interchange and the succession of masks in the public sphere. In *The Split Wall: Domestic Voyeurism* Beatriz Colomina analyses the instruments of control over domestic space that were installed with modern architecture. Her study concentrates precisely on how the architecture of Adolf Loos and Le Corbusier experimented with the interior and the exterior. Both architects established, in almost opposing ways, spatial guidelines that would later become architectural canons of habitability resting on that intersection between interior and exterior, public and private.

Colomina's comparative analysis places the accent on something that both architectural proposals definitively

private room into a theatre stage where the family drama will be interpreted. Le Corbusier's houses, on the other hand, suggest an opposite process, for they are framing structures that facilitate the more complete vision of the exterior landscape. Le Corbusier's window becomes a lens that observes the outer world and the house turns into "a device for classifying that gaze"<sup>3</sup>.

It is an interesting exercise to ponder the suggestions Colomina offers us, particularly where framing is concerned. Framing in Loos appears to focus on domestic scenography, assigning the exterior perhaps exclusively to mere reflections produced through the projection of the image of the exterior in mirrors that are generally located facing the windows. And as the author rightly notes, the occupant of the space, the domestic subject, inhabits an intermediate space between comfort and

control<sup>4</sup>. Le Corbusier's framing, meanwhile, is directly oriented towards the exterior with a clear purpose: to transform the scenery into image. Perhaps this is the most obvious transformation of the modern model of habitability proposed by this renowned architect: the substitution of the memory of space by its perception. By transforming the place into pure image, its memory is erased, and the model of habitability can then be transported to any geographical place or context. The place (locus) is only image (imago), just an illusion produced by the device that allows us to look, and it does so controlling our frame, composing that gaze through a predetermined framing.

Talayero's film can also be understood as a double framing perception device; a viewing apparatus that registers the intersection between inside and outside from two perspectives:

share: a capacity to transform domestic space into a mechanism for seeing and being seen or, what amounts to the same thing, a device for watching and being watched. So the author examines directly structural elements, these being doors, windows or mirrors, which act in effect as membranes of connection between inside and outside. For Loos, for example, the window functions as a mere source of light, while for Le Corbusier the window at a horizontal level becomes a screen through which the exterior world is seen. However, Colomina introduces us to the idea that "architecture is not simply a platform that accommodates the viewing subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames the occupant"<sup>2</sup>. In this regard, in the interior spaces of Loos, the eye looks inwards transforming the most

2. Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism in Sexuality and Space*. Ed. Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press, 1992, p. 83.

3. Beatriz Colomina. *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. P. 113.

4. Beatriz Colomina. *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. P. 76.

53

could appear to be curtains that come into play between each of the spaces captured by the camera. The structure of the film is accordingly constituted through the succession of locations in which a particular action takes place, although this is generally of scant significance. Among them we pick out mechanical toys that spin and jump once they have been wound up. We traverse a corridor guided by the camera as it records without stopping to dwell on the decorative details that cover its walls. We lean out of the window of an inner patio until our eyes are blinded by the force of the light that floods in. We listen to the babbling of a little girl who tries to talk while she plays. We pursue the camera, which attempts to stem the speed of the image produced from a car window. We witness the dancing of two bodies that move due to some inverse

force which draws them both together and apart. We hear the blowing of the wind distorted by an old refinery located in an arid inhospitable landscape. These kinds of sequences place us as spectators within the margins of a framing that our gaze does not quite take in. I'm not sure if this is caused by their brevity or maybe by the precarious camera movements or even the interrupted nature of the film itself. This deliberately provoked interruption makes us aware of the montage operation. It involves a kind of structuring that does more than lay out a narrative journey and it seems to be indicating another approach to the image). This complicity composes the rhythm whilst functioning at the same time as an instrument for grouping and ordering the captures. The film tells us nothing concrete about this system of grouping but appears to respond directly to the

artist's logic. Nevertheless, the power it exerts on the separation between sequences is evident, distributing the film's time of development and using the cutting spaces as silences.

These silences in the shape of light that watches over and makes the movement between locations clear makes us more aware of the composition of each of the captures, highlighting, for instance, the change in brilliance between all the recordings, the framing position, the movement of the image caused by a hand camera or the stillness of a shot. In the interior the framings are unstable, as is the brilliance, which is restricted to what is available. The locations are mainly transitory and seem to lack their daily dynamic, in the sense that the camera does not let us conceive domestic space through its archetypal components

(the kitchen, the bedroom, the living room, the bathroom), whilst it steers clear of registering any family scene. It seems more interested, then, in reducing domestic space to its negative space, that is, to the architectural support that gives it form, to everything that contains and holds it but that scarcely stands out perceptively in its daily use. Something similar occurs in the exterior, the framings are equally fragile, this time because of their immediacy. The sequences captured appear to be almost recordings of contingencies that take place before the camera. There is no room in this kind of cinematographic urgency for any possible collective scene representative of public space, although the two bodies that collide while they dance may replace such an image by omission. Public space is relegated to its kerbs and multiple demarcations. It seems to be

a filming exercise that seeks to dismantle the space until it is reduced to its basic structural elements, in an attempt to unmake the mechanisms that control it to a point where it destroys the gaze that registers and watches over it.

For Colomina the wall that separates the rooms determines the distribution of sexuality in domestic space. For her this is made clear in Loos' architecture in the distribution of interior space and the arrangement of the furniture that assures the stability of the identity roles of woman and man in the production of daily life. With Le Corbusier, the photographs that document and stage his architecture illustrate the organisation of the sexuality of its spaces. In these kinds of registers, the composition of the scene directly represents these roles: the man looks to the exterior through the big windows, the woman looks at

the man who looks at the exterior.

The camera in *Domestic Flights* strips the device of implicit control over the act of looking and recording. Its ability to produce a new image is contained in this rawness. It is about looking, but manifesting the mechanisms that govern the gaze. We may even speak of a kind of opacity in the perceptive operation that the camera intentionally exercises, activating representation of the spaces through their outer edges.

The spaces collected are domestic, but not domesticated, they are places of possibility for a future movement. Places of silence but also cells containing subjectivity. The perspective offered by this gaze invites us to explore the traces of memory proper to any space, the possibility of reactivating perception through everything that escapes the framing.

«... You see, the cell is not mine; the people out there are the ones who are walled in. Walled into a flat, brutal space of clay, a thing that divides them from life. A membrane.

*Life began for me when I collided into this cartilaginous barrier. When I wanted to inspect it, alone, a stranger walking the city. Because when space becomes a mesh of paths, that is when you can reach out your hands, swim or fly in all directions. If you have managed to abolish barriers, if you have known how to glance simultaneously in all directions, in a turn, a pirouette, an equidistant dance, then you have begun your visit to this city, beyond all the walls and all the membranes. But the city one day reveals itself to be made of bodies that are crushed and dull, a grotesque mockery of the celestial city, and you ask yourself, but how? How is it possible?*

*Before your limbs become leaden, and your body sleeps and its entrails rot, that is when you have to decide what to do. If the ideal city is the notion that mankind makes of life, if it is really the aspiration of all people who demand justice, if it is the goal of the expansion of their conscience, if it is of this city that the reformists, the preachers, the rebels and all those who in their daily life travel roads looking outwards, beyond, far from the exemplary model that is still out of our reach, then we must try to make this city possible.»*

Toni Maraini, "La murata", 1991

*Domestic flights* is a project by Susana Talayero, whose point of departure is an unpublished audiovisual creation that is reflected in this publication as an avenue of investigation. This work deals with moments experienced in and around domestic and found spaces. Places as holes, walls as membranes, draughty patios; an exploration of the power of the inhabited and of a desire to transgress its limits.

The audiovisual presentation tackles space as something elusive and disturbing that escapes from view. A continuous flow of brief scenes that dissolve into one another link the idea of space to the unconscious and to notions of appearance and repetition.

This project is formed by a series of film fragments taken from the video *Bloques fabulados* (2008) and by the final piece *Viaggio*.

*Domestic flights* Susana Talayeroren proiektu bat da, argitalpen honetan ikerketa-ildo gisa agertzen den ikus-entzunezko lan argitaragabe batean oinarritua. Obra horrek espazio etxetiarren eta aurrez aurrekoen inguruan bititako uneez dihardu. Zuloez, mintzen modura diharduten hormez, patioez; bititokiaren potentziari eta haren mugak gainditzeko desirari buruzko gogoeta.

Ikus-entzunezkoan, ikusmenari ihes egiten dion zera iheskor eta artegarrri gisa agertzen da espazioa. Elkar lausotzen duten eszena laburren jario etengabe batek inkontzientearekin eta agerpenaren eta errepikapenaren ideiekin lotzen du espazioaren ideia.

Proiektu hau "Bloques fabulados" (2008) bideotik ateratako film zatien sail batek eta "Viaggio" azken piezak osatua da.

*Domestic flights* es un proyecto de Susana Talayero, que parte de un trabajo audiovisual inédito que queda reflejado como una vía de investigación en esta publicación. Esta obra trata de instantes de lo vivido en torno a los espacios domésticos y encontrados. Lugares como agujeros, paredes como membranas, patios de corrientes; una reflexión en torno a la potencia de lo habitado y al deseo de transgredir sus límites.

El audiovisual, aborda el espacio como algo escurridizo e inquietante que escapa a la visión. Un continuo flujo de breves escenas que se disuelven entre sí vinculan la idea de espacio al inconsciente y a las nociones de aparición y repetición.

Este proyecto está formado por una serie de fragmentos filmicos extraídos del video "*Bloques fabulados*" (2008) y por la pieza final "*Viaggio*".

**Susana Talayero** (Bilbo 1961). Arte Ederretako lizentziaduna, Euskal Herriko Unibertsitatea. Bilbon bizi da, eta han lan egiten du. AZKEN ERAKUSKETAK. **2009:** *Lo que nos hace*, galería Carreras Múgica, Bilbo; *Feministaldia'09*, Arteleku, Donostia. **2008:** *Desvíos y otras fabulaciones*, Antonio Pérez Fundazioa, Cuenca; *Artistas vascos*, Bilboko Arte Eder Museoa; *46 Certamen Internacional d'Arts Plàstiques de Pollença*, Museo de Pollença, Palma de Mallorca. **2007:** *Immigració-Emigració*, 9ª Bienal M. Guerricabeitia, Universitat de Valencia, Valencia; *Caída libre*, Carreras Múgica galería, Bilbo. EGINDAKO ERAKUSKETARAKO. **2010:** *Resilire*, Susana Talayero; **2008** *Desvíos y otras fabulaciones*, Cuencako Antonio López Fundazioan. Aimar Arriolaren testua / stalayero@telefonica.net

**Susana Talayero** (Bilbao 1961). Licenciada en Bellas Artes, Universidad del País Vasco UPV/EHU. Vive y trabaja en Bilbao. EXPOSICIONES RECIENTES. **2009:** *Lo que nos hace*, galería Carreras Múgica, Bilbao; *Feministaldia'09*, Arteleku, Donostia-San Sebastián. **2008:** *Desvíos y otras fabulaciones*, Fundación Antonio Pérez, Cuenca; *Artistas vascos*, Museo Bellas artes de Bilbao; *46 Certamen Internacional d'Arts Plàstiques de Pollença*, Museo de Pollença, Palma de Mallorca. **2007:** *Immigració-Emigració*, 9ª Bienal M. Guerricabeitia, Universitat de Valencia, Valencia; *Caída libre*, galería Carreras Múgica, Bilbao. PUBLICACIONES RECIENTES. **2010:** *Resilire*, Susana Talayero; **2008** *Desvíos y otras fabulaciones*, con motivo de la exposición en la Fundación Antonio López, Cuenca. Texto Aimar Arriola. / stalayero@telefonica.net

Eskerronak - Agradecimientos: Leire Vergara, Rosa Lladó, Pedro Salgado, Toni Maraini, Iñaki Aramberri, Fernando Quincoces

«Because we do not increase or decrease,  
but expand like hot air, and then,  
at other times, we contract like ice»

Toni Maraini, "La murata", 1991

Espacio periférico  
 " (residuals) "  
Acto del paseo  
 doméstico - exterior

secuencias de tránsito  
 carretera curva  
 esquinas poco  
 curvas tránsito  
 puentes  
 puentes  
 ventanas  
 horizonte paisaje  
 arido  
 barandilla

idea de encuadre

que encuadran  
nuestra mirada

Intercambio entre  
 interior / exterior  
 adentro / afuera

Secuencias  
breves

operación en  
operación perceptiva

