



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Disurbia, acupunturas del territorio

Eduardo Valderrey



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**



# disurbia

acupunturas del territorio

Eduardo Valderrey









**Disurbia**  
Acupunturas del territorio

Tesis Doctoral  
**Eduardo Valderrey Cuenca**

Directors

**Dr. Eloi Puig**  
**Dr. Albert Valera**

Programa de Doctorado  
Estudios Avanzados en Producciones Artísticas  
Línea de Investigación: Imagen y Diseño (100251)

Año 2017

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona









# Disurbia acupunturas del territorio

Eduardo Valderrey

Departamento de Artes Visuales y Diseño  
Programa: Estudios avanzados en producciones artísticas (EAPA)  
Directores de la tesis: Eloi Puig / Albert Valera



## 1. Representaciones transversales del territorio.....14

### El esplendor de la ruina

EL TIEMPO EN RUINAS .....	19
EL ARTE EN RUINAS.....	23

## 2. disURBIA. Acupunturas del territorio.

### Modelos de habitar. La pre-ruina

<i>Zeppelinfeld de Nurember / Albert Speer</i> .....	37
<i>Hyperreality / Zeng Han</i> .....	39
<i>NONG HUAI / Joël Tettamanti</i> .....	41
<i>Promising Bay / Georg Aerni</i> .....	42
<i>Dubayland &amp; Welcome to España / Jordi Bernardo</i> .....	44

### El desastre como paisaje

<i>Tsunami Aftermath I &amp; II / Andreas Seibert</i> .....	51
<i>Tōhoku / Hans-Christian Schink</i> .....	53
<i>Chaitén, bajo las cenizas / Raúl Belinchón</i> .....	55
<i>Casas Rotas / Laura Glusman</i> .....	56
<i>Black Tide / The Forgotten Space / Allan Sekula</i> .....	58
<i>Costa da morte / Lois Patiño</i> .....	61
<i>Under the wáter / Tadashi Kawamata</i> .....	63

### El territorio como conflicto

<i>Fait &amp; Every One &amp; West Bank / Sophie Ristelhueber</i> .....	67
<i>Fallen Empires &amp; Infected Landscape / Shai Kremer</i> .....	70
<i>(What Remains: Deserted Spaces &amp; Lost Memories) / Rania Matar</i> .....	72
<i>Desprendimientos Latentes / Olalla Gómez</i> .....	74
<i>Memoria fragmentada. 11-S NY &amp; Belchite. South Bronx / Francesc Torres</i> .....	75
<i>Erinnerung aus dem Weltkrieg (Los recuerdos de la guerra) / Tacita Dean</i> .....	77
<i>Campos de Batalla / Bleda y Rosa</i> .....	79
<i>Beirut / Gabrielle Basillico</i> .....	82
<i>Spomenik: The End of History / Jan Kempenaers</i> .....	85
<i>Nacido en Gaza / Hernán Zin</i> .....	87
<i>Watchtowers / Taysir Batniji</i> .....	89
<i>La Disuasión: la marea y el límite / Rosell Meseguer</i> .....	91
<i>The Hiroshima Projection / Krzysztof Wodiczko</i> .....	93
<i>Serius Games / Harun Farocki</i> .....	94

### Topografías políticas

<i>Ostalgia / Simona Rota</i> .....	97
<i>Traffic Project / Hans-Christian Schink</i> .....	99
<i>Síndrome de Guernica &amp; Pacto de Madrid / Fernando Sánchez Castillo</i> .....	101
<i>Resonance / Geert Goiris</i> .....	104
<i>“Narbe Deutschland   Scar Germany” Burkhard von Harder</i> .....	106
<i>Übergang / Josef Schulz</i> .....	108
<i>Borderlines. Frontiers of Peace / Valerio Vincenzo</i> .....	111
<i>Línea Verde / Cuando la fe mueve montañas / Francis Alys</i> .....	112



<i>The naked city</i> / <b>Guy Debord</b> .....	114
<i>The new Babylon</i> / <b>Constant Nieuwenhuys</b> .....	115
<b>veoGEO</b> Project.....	116
<b>Yellow Arrow</b> Project.....	117
<i>The Road Map</i> / <b>Multiplicity</b> .....	118
<i>The United States?</i> / <b>Bill Rankin</b> .....	120

## Cartografías del lucro

<i>Ruinias modernas, una topografía del lucro</i> / <b>Julia Schulz-Dornburg</b> .....	124
<b>Nación Rotonda</b> .....	127
<i>En el camino</i> / <b>Jorge Yeregui</b> .....	129

## Paisajes migratorios

<i>Invernaderos</i> / <b>Montserrat Soto</b> .....	133
<i>Desert Cities</i> / <b>Aglaia Konrad</b> .....	135
<i>New Cairo</i> / <b>Manuel Álvarez Diestro</b> .....	137
<i>New Topographics</i> / <b>Bas Prince</b> .....	138

## Des-localización del capital

<b>Globalización. Acupunturas del territorio</b> .....	142
<b>El nuevo orden</b> .....	143
<b>FordLandia</b> .....	144
<b>Genk / Almussafes</b> .....	148
<b>STALKER (La Zona) / Andrej Tarkosky</b> .....	149
<b>Bernd &amp; Hilla Becher</b> .....	150
<b>CoalMine / Tadashi Kawamata</b> .....	153
<b>Hashima, the Ghost Island / Guillaume Herbaut</b> .....	155
<b>Minas &amp; Railcuts / Edward Butynsky</b> .....	157
<b>Cristales Rotos / Victor Erice</b> .....	161
<b>La Canción de la Tierra / Eva Lootz</b> .....	163
<b>Disurbia, la piel olvidada / Eduardo Valderrey</b> .....	164

## 3. Estado de ruina

<i>La Maison</i> / <b>Jean Pierre Raynaud</b> .....	169
<i>Building cuts</i> / <b>Gordon Matta-Clarck</b> .....	171
<b>Charles Simonds</b> .....	173
<i>Domus Aurea</i> / <b>Anne Houllevigue y Patrick Poirier</b> .....	175
<i>Shibboleth</i> / <b>Doris Salcedo</b> .....	177
<b>Per Kirkeby</b> .....	179
<i>Wastelands Map Amsterdam, a guide to the empty sites of the city</i> / <b>Lara Almarcegui</b> .....	181
<i>Mapa del futuro abandonado</i> / <b>Regina de Miguel</b> .....	182
<i>Arqueologías del Futuro</i> / <b>Fran Meana</b> .....	183

## 4. Conclusiones..... 187

## Bibliografía, Hemerografía, Webgrafía..... 196

El objetivo de esta investigación es documentar los procesos de transformación de los espacios y los territorios a través de la mirada del arte.

Desde los años sesenta asistimos a entender la figura del artista como un ser prolífico que asume papeles de antropólogo, geógrafo, etnógrafo, sociólogo, etc., ... asumiendo tales roles desde el posicionamiento del arte contemporáneo respecto al discurso de una sociedad que asignaba la caída de unas disciplinas sobre otras durante la posmodernidad.

*Disurbia, acupunturas del territorio* abarca un catálogo de posibilidades de entender los cambios físicos que se producen en la piel de un mundo cambiante y transformado por múltiples fenómenos causados directa o indirectamente por la acción del ser humano.

El artista actúa así, además de los roles asignados anteriormente, como un notario, mostrando y demostrando con sus obras los profundos cambios en los territorios debido a los desastres naturales (causados indirectamente por el hombre), los conflictos bélicos, los cambios políticos, la especulación urbanística, las migraciones masivas y las incesantes deslocalizaciones de los fenómenos industriales.

***1. Representaciones  
transversales del territorio.***

El territorio no es solo el medio físico que nos rodea, entendido como paisaje, es también una construcción mental y cultural que se ha ido elaborando socialmente a través del tiempo durante las diversas civilizaciones que nos han precedido y que ha sido representado de diferentes modos culturales.

Modos que también son un conjunto de miradas construidas sobre unos valores emocionales, estéticos y perceptivos y que nos remiten siempre a esos modelos de representación.

Culturalmente, la necesidad de representar el territorio ha nacido en momentos históricos determinados y se ha desarrollado y extendido de diversas maneras, haciendo partícipes a las artes y las ciencias; En el occidente renacentista, la elaboración de mapas logro situar ciudades y paisajes lejanos en un territorio. Los cartógrafos se esforzaban en acompañar esos nombres y puntos topográficos por siluetas de almenas y torres que representaban ciudades concretas. De la misma manera, en el siglo XVIII los viajeros ingleses que visitaban Italia, apreciaban las pinturas urbanas que marcaban un nuevo genero pictórico llamado *las vedute* en el que maestros como Antonio Canal "Canaletto", Bernardo Belloto, Francesco Guardi y especialmente Giambattista Piranesi sabían inmortalizar y reproducir la monumentalidad de ciudades como Roma o Venecia.

La presente publicación de tesis intenta presentar un recorrido por diferentes investigaciones en torno al concepto de la transformación del territorio y de la llamada ruina moderna. Son miradas realizadas a partir de la práctica artística, en las que, de un modo testimonial, nos analizan y verifican que desde el arte se puede testificar de una manera crítica los cambios sociales que se producen en el mundo a partir de la transformación del paisaje.

Del interés, en el arte actual, por la representación de “lo construido” a “lo destruido” hay una deriva del concepto romántico y también una propia evolución de la idea conceptual sobre la ruina, como una parte de una realidad inacabada, un espacio, una idea que dibuja la contemporaneidad.

Una contemporaneidad en la que la ruina esta presente en el día a día, definida por un escenario que muchos artistas de hoy la representan de múltiples maneras y donde la imagen se ha convertido en una herramienta documental que nos ayuda a entender el mundo y a predecir el Apocalipsis.

La belleza del desastre y la destrucción, la oscura atracción de la muerte en lugares extrañamente hermosos. Donde el ángel exterminador ha dejado el peso del silencio del abandono y de la soledad. Quizás sea el mismo ángel (el Ángelus Novus que Paul Klee pintó en 1920) que acompañaba a Walter Benjamin como testigo de la historia:

*(1) “Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula Ángelus Novus. Se ve en él a un ángel en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada.*

*Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara esta vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, el ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas...Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él*

**Angelus Novus**, 1920. Paul Klee  
31,8 x 24,2 cm,  
Acuarela, tinta china y tiza  
Museo de Israel, Jerusalén



**(1) Tesis sobre la filosofía de la historia.** Tesis IX.  
Walter Benjamin

*hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso”*

Ya no son únicamente el tiempo, la naturaleza o las guerras los que provocan estas incesantes ruinas. El hombre con su acción y ambición desmedida, aumenta y provoca otro tipo de devastaciones. La especulación y el lucro, las migraciones de población provocados por los desplazamientos de los centros de producción capitalistas, la des-industrialización por intereses económicos, todo ello construye esas imágenes de muerte y destrucción, ruina y miseria, restos de la memoria. Y la duda de que quizás ese ángel de la historia somos nosotros mismos.



*Ground floor of the Fire Station before conversion*  
John Riddy  
1996/97



## ***El esplendor de la ruina***

*“El espacio es lo que estaba muerto, fijado, no dialectico, inmóvil. Por el contrario, el tiempo era rico, fecundo, vivo, dialectico”<sup>1</sup>*

### **EL TIEMPO EN RUINAS**

En la obra de **Marc Augé** “El tiempo en ruinas”<sup>2</sup> el autor apuesta por el hecho de contemplar las ruinas no como un viaje en la Historia, sino como una experiencia en el tiempo. Lo que Augé llama “tiempo puro” y define como la percepción que tenemos delante de la ruina.

El libro reúne breves relatos que tienen como tema la narración, a partir de las ruinas de la memoria personal; la apreciación del arte clásico, como la percepción de una ausencia; o el conflicto entre ruina y reconstrucción que tiene lugar en ciudades como Berlín o París.

Pero el tema principal del ensayo es el alegato de Augé a favor de la ruina como lugar donde desmentir el fin de la Historia, tal y como lo quiere representar un mundo que convierte todo en espectáculo.

Ante la globalización y copia de los modelos de paisaje urbano en todas las ciudades del planeta, frente a el fraude de una realidad falsificada convertida en bienes de consumo y ante un turismo masificado que tiene programadas cada una de las emociones de sus visitas y recorridos, las ruinas son un claro ejemplo de verdad, y paradójicamente, de vida.

Augé nos plantea estas reflexiones a través de los diferentes capítulos de su obra donde plantea una serie

<sup>1</sup> **FOUCAULT, Michel.** *Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía.* Microfísica del poder, Ed. Planeta Agostini, Barcelona 1994, Pág. 117.

<sup>2</sup> **AUGÉ, Marc.** *El tiempo en ruinas.* Ed. Gedisa, Barcelona 2003



de interrogantes fruto de los conocimientos adquiridos durante sus años de investigación. Algunos de los más interesantes son los siguientes:

En su primer ensayo, **“Las ruinas y el arte”**, la tesis fundamental de Augé se basa en la necesidad del estudio y análisis de las ruinas (“vestigios de un edificio antiguo, degradado o derrumbado”) como origen del conocimiento que nos acerca a la verdad frente a la historia escrita y la restauración

Artística o arquitectónica que maquilla, camufla y contamina, de una manera deliberada (o no), esa aproximación a la verdad: un tiempo en estado puro, un tiempo que no resume ni completa la historia.

Augé nos señala que es necesario investigar sobre la conexión de la ruina con la actualidad identificando la causa de la posible degradación existente, causa a menudo de un concepto subjetivo e interesado que ha hecho perder parte de su originalidad primigenia debido, entre otras causas, al factor religioso que se han ido adaptando a las circunstancias a través de los tiempos, por lo que concluye que “el arte se construye sobre las ruinas de la religión”.

En su ensayo **“Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis”**, Augé se apoya en algunas conjeturas de Freud, tras visitar la Acrópolis de Atenas, sobre la idea de recuerdo, de el olvido, y el trabajo que realiza la memoria en ambos. Aparece el conflicto entre lo aprendido y memorizado en la infancia durante los años escolares, en relación con la Atenas Clásica, y el impacto visual que recibe Freud durante su visita a las ruinas de la acrópolis: el recuerdo entra en colisión con lo aprendido y memorizado produciéndose “una perturbación”. Perturbación que no desmonta, ni bloquea o elimina al visitante más culto, sino que le permite visualizar el conjunto histórico como “invariablemente presente, permanentemente nuevo [...] condenado a sobrevivir a las influencias que suscita”.

**“El tiempo y la historia”** es un capítulo donde construye una opinión contraria a la obra de Francis Fukuyama (El fin de la historia y el último hombre) y a las optimistas conjeturas de éste, afirmando que la ruinas que se producen como consecuencia de la naturaleza, confirman la existencia de la humanidad y la necesidad de “disponer de tiempo para creer en la historia”.

En “**Turismo y viaje, paisaje y escritura**”, Augé es muy crítico analizando el concepto “sobremodernidad”, lo que hoy en día entendemos como “postmodernidad”; en palabras de Augé: “la nueva modernidad que prolonga, acelera y complica los efectos de la modernidad tal y como se concibió los S. XVIII y XIX”. Para Augé, se debe hacer una comparación entre ésta y el turismo, ya que, este presenta algunos de los aspectos que definen a la sobremodernidad, como, por ejemplo, la “facilidad de circulación planetaria” y llegando a la conclusión de que el turismo presenta una serie de ambivalencias que lo definen y desarrollan.

Estas ambivalencias ó ambigüedades vienen definidas por las siguientes contrariedades:

– **Turismo / Movimientos migratorios:** *“definen la ambivalencia de un mundo en el que no deja de aumentar la distancia entre los más ricos de los ricos y los más pobres de los pobres”.* Augé formula una serie de clarificadoras comparaciones entre turismo e inmigración: ambos se desplazan por motivos simétricamente opuestos –uno se cruza con el otro en busca de aquello de lo que su sociedad carece- y son los dos tipos de viajes más característicos de nuestra época. Mientras que el viaje clásico el viajero buscaba, a través del desplazamiento físico, acceder a paisajes y lugares diferentes y extraños a su espíritu, el turista actual se desplaza mas lejos y fácilmente que nunca sin lograr encontrar la emoción del viaje.

– **Idea Global / Local:** donde denuncia la idea de “uniformidad” asociada al concepto “globalización”, que quiere dar una idea ilusoria de “ubicuidad”, y donde se hace una referencia al término “no lugar” para definir un lugar en donde las personas se encuentran confortables: *“la idea de un patrimonio cultural de la humanidad va tomando cuerpo, pese a que este patrimonio, al relativizar el tiempo y el espacio, se presenta antes que nada como un objeto de consumo más o menos desprovisto de contexto [...] el mundo en el que los criterios de confort o del lujo uniformizan lo cotidiano: de un sinfín a otro del planeta, los aeropuertos, los aviones y las cadenas hoteleras ubican bajo el signo de lo idéntico, o de lo comparable, la diversidad geográfica y cultural.”*

– **Ida / Vuelta:** desde que las personas que hacen turismo “los viajeros, se expresaban ya en

*anteponiéndose al futuro” y se formulaba el viaje en la “necesidad del regreso en la partida [...] esta cuestión resulta aún más evidente con el turismo, actividad de ocio limitada en el tiempo”.*

– **Real / Copia:** Augé vuelve a retomar el concepto de *sobremodernidad* y de cómo el mundo globalizado actual influye en el “*espíritu del tiempo*”, “*un espíritu de consumo inmediato que se aviene muy bien con la conversión del mundo en espectáculo. (enlucido de los muebles, ciudades embellecidas con flores, restauración de ruinas, espectáculos de “luz y sonido, iluminaciones, parques regionales [...])”.* Todo esto se produce debido a la uniformidad y homogeneización dominante en el mundo globalizado, en el que corremos el riesgo de convertir la diversidad en algo superficial: “*Este carácter superficial es consecuencia de la globalización de las imágenes y de la información*”.

En “**Viaje al Congo**” realiza una lectura sui generis sobre los motivos e impresiones que marcaron al escritor Frances y Premio Nobel de Literatura en 1947 André Gidé en su viaje por la África colonial francesa de los años 20, marcando la diferencia entre un turista tradicional y el periplo africano de un escritor reconocido que describe las durísimas condiciones de vida de los indígenas y critica la política colonial de la metrópoli, así como el deslumbramiento que produce en el viajero la exuberancia de la selva o la presencia de una iglesia abandonada.

“**Lo demasiado lleno y lo vacío**”, es un capítulo donde Augé, nos presenta el siglo XX como un siglo de muerte (destrucción) y de vida (reconstrucción). Lleno, debido a ello, de pesimismo y de esperanza al mismo tiempo.

El pesimismo inicial que produce debido a una “guerra civil planetaria”, que ha desembocado en un mundo globalizado o “de lo demasiado lleno, de la redundancia, de la evidencia”, en el que las nuevas tecnologías, el consumismo y el mercantilismo provocan cierta homogeneización y uniformidad, ejemplificada en los grandes espacios de tránsito, los aeropuertos, prácticamente idénticos en las diferentes ciudades.

Pero, junto a este mundo de lo demasiado lleno convive un mundo de lo vacío cuando en esos mismos lugares, fruto de la modernidad (aeropuertos, estadios, solares en construcción, grandes centros comerciales, etc.), desaparece la actividad y por lo tanto la presencia

humana generando construcciones en ruinas intemporales (“la ruina, en efecto, es el tiempo que escapa a la historia”).

En “**Paisaje romano**” se cuestiona y duda de la arqueología tradicional como ciencia auxiliar de la antropología: ¿qué pasado hay que recuperar?; si toda prospección arqueológica implica destrucción ¿no estaremos sacrificando el presente al pasado?; ¿qué utilidad va a tener la ruina recuperada? En cualquier caso, Augé concluye que el resultado final es siempre un paisaje (“la reunión de temporalidades diversas”) expuesto a la inteligencia y sensibilidad del observador.

Después de describir una visita por Berlín en “**El muro de Berlín**”, Augé deduce que aquellas ciudades que han tenido un papel importante en el transcurso de la historia, están fuertemente marcadas por esta, es decir tienen “una relación particular con la Historia” y, con uno de sus características que la distingue: la violencia.

Berlín, a juicio de Augé, es claro ejemplo de esto: su pasado más glorioso (s. XVIII), el Reichstag decimonónico, la Alemania nazi, “la pactada convivencia” entre democracia y comunismo, con el símbolo del muro, y la unificación tras la caída del mismo, han marcado fuertemente el carácter de la ciudad y su paisaje, manifestando a final del ensayo un vago temor: “que las locuras del porvenir ... estén a la altura de las que hoy tratamos de conjurar al conmemorarlas”.

Augé finaliza su obra en “París”, recordando el escenario de su infancia como algo íntimo, entrañable y acogedor y contrastando la ciudad como el marco oficial de la capital de las artes y el pensamiento, un concepto alejado de su identidad.

## EL ARTE EN RUINAS

En la historia del Arte el origen del “género” pictórico o motivo iconográfico de la ruina se sitúa en el siglo XVI, camino del Romanticismo y hasta nuestros días.

El decadente mundo pagano que se refleja con el uso de la *ruina* en la pintura del Renacimiento, pasa en el XVII a valorarse como elemento poético, lo que llega incluso a convertirse en una constante representación del pensar de la época -determinada por el humanismo y la nueva visión de la historia-. Tal idea, enmarcada en la representación visual del paisaje natural, ve su declive

cuando las *ruinas* se conciben como expresión del carácter débil del hombre, cuya representación se despide del siglo XIX. Mientras que la *ruina* en el siglo XX, se presenta de una manera totalmente diferente, como reflejo de nuestro poder de aniquilación sobre el mundo, como, por ejemplo, las guerras, la devastación, la destrucción...

La diversidad de expresiones que adopta la ruina a lo largo de la historia del arte, y que sobrevuela por encima de las formas y los tiempos, deriva hacia la melancolía.

Las ruinas, como vestigios del pasado acaban siendo “monumentalizadas” como elemento o construcción que ha perdido su significado, su propia identidad. Esto es ausencia, olvido, muerte... La nostalgia que inspiran tiene su origen en la ausencia de significado propio.

Las ruinas están asociadas al estado de melancolía, son una invitación al sueño. Son los restos de algo que no conocemos exactamente, de algo que alguna vez estuvo allí, lleno de sentido, que ahora somos incapaces de reconstruir. Las ruinas se expresan como fragmentos, partes inconexas, que, como una serie de anécdotas sin continuidad ni relación, escapan a una visión de conjunto o relato, a un saber organizado y racional.

Por esta razón incitan a la imaginación, para que ésta recomponga los fragmentos del rompecabezas que faltan.

Las ruinas poseen una dimensión onírica porque son un espacio para la fantasía y la especulación imaginativa. Pero quien dice fantasía e imaginación dice también fantasmas. Las casas deshabitadas, los territorios abandonados, los edificios devastados por el paso del tiempo están habitados por seres que son los deseos, los miedos y las ansiedades que el presente proyecta en el pasado, o en los vestigios del presente.

La concepción del mundo, nuestras ciudades, nuestro conocimiento de cualquier ámbito de la vida es también un universo fragmentado, discontinuo, inconexo e incomprensible. Para quien se detenga y contemple el mundo desde una posición neutral, como espectador y no como protagonista, éste se le desvelará como un espectáculo espléndidamente irreal, lleno de espectros y absurdos. Es el mismo sentimiento de vacío que uno experimenta ante las ruinas y las fotografías antiguas... Un universo impenetrable, autista... en definitiva, una ausencia de sentido, ante la que sólo podemos reaccionar mediante la fantasía.

Walter Benjamin calificó París, como la gran capital del siglo XIX, como una inmensa ruina, esto es, como una fantasmagoría, un espectáculo muy próximo a la mirada surrealista. París esta cimentada sobre la ruina; esto es,

Ruinas de la Vedute, 1775  
Giovanni Battista Piranesi



Paisaje arquitectónico con canal, 1783  
Robert Hubert

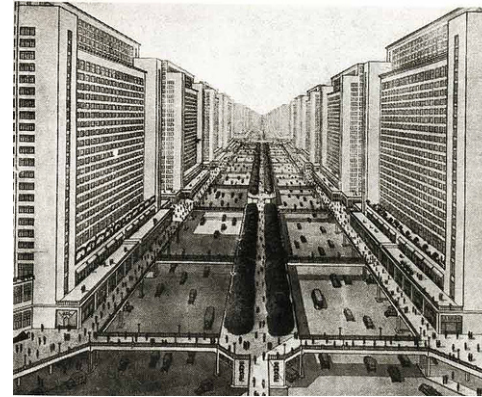
la destrucción sistemática de la ciudad medieval existente dirigida por Haussman.

De la misma manera, Le Corbusiere ya imaginó la ciudad en ruinas cuando proyectaba la futura Ville Radieuse. No obstante, es el concepto moderno de la Tabula Rasa-que tiene su equivalente más reaccionario y kitsch en el “valor de ruina” que Albert Speer atribuyó a los edificios que él mismo diseñó para el Tercer Reich-lo que realmente a dado lugar al concepto moderno de ruina.

Esta ruina tiene el efecto contradictorio de poner en nuestra mente el elemento utópico característico de la arquitectura moderna, de tal manera que en las fotografías de edificios en ruinas o incluso en imágenes de demoliciones sigue residiendo el componente de continuidad; como si en el momento de la muerte de la ruina pudiera resucitar y volver a la vida.

El tema de la ruina durante la historia del Arte no es únicamente un tema atemporal, recurrente en todos los contextos; en el espacio urbano y rural, en escenarios bélicos y de paz, en paisajes industriales e incluso en aquellos lugares que fueran espacios consagrados de la arquitectura clásica. En realidad, lo que evoca el discurso sobre ruinas no es tanto un proceso universal de destrucción, sino más bien un espacio de cronologías en conflicto, en contradicción-se habla de violencia y decadencia, pero también del progreso y de sus insatisfacciones, de los logros o desaciertos del pensamiento utópico, así como de la magnífica imagen de la destrucción o del Apocalipsis. La ruina funciona como un doloroso recordatorio del pasado y del paso del tiempo o, en su forma más extrema, como testimonio de la violencia humana o de la catástrofe natural. Realmente nos invita a sumergirnos en una especie de confusión temporal, transitando entre varios tiempos. Las ruinas son estructuras o espacios donde pasado, presente y futuro conviven.

El término “ruina” más que referirse a la decadente persistencia del pasado en el presente, o a la estela que deja tras sí misma una súbita catástrofe, pareciendo aludir a una presencia más ambigua y difusa. Seguramente, esta ambigüedad viene dada por el conocido influjo posmoderno de la hibridación de las formas en el tiempo como por la propia problemática histórica de los últimos años; el sentido de la existencia a partir de acontecimientos de mayor o menor trascendencia: la desintegración del poder político, militar y económico; los



Proyecto Ville Radieuse, 1933  
Le Corbusiere

desastres naturales, ecológicos, desindustrialización o los conflictos bélicos.

También se puede trazar el origen del renacido interés por el culto a la ruina a partir de algunos referentes del mundo del arte contemporáneo, como por ejemplo la repercusión de la “ruina al revés”, término acuñado por **Robert Smithson** en su ensayo de 1967 “Un recorrido por los monumentos de Paissac, en New Jersey”. En las afueras de la ciudad postindustrial donde nació. El artista reconoce un tipo de lugar que a un mismo tiempo se desvanece y emerge, debatiéndose entre la construcción y la demolición. También en tal y como se presenta el concepto de ruina en el *Bunker Archaeology* (1975) de Paul Virilio donde reside la idea de ruina moderna; las ruinas en las que se advierte cierta modernidad estética y arquitectónica, y cierta modernidad política.

Robert Smithson visitaba de nuevo New Jersey, el lugar donde creció, ya que le interesaba conocer los lugares apartados y periféricos, buscando en ellos un laboratorio de experimentación, lugares donde podía pensar y reflexionar, llevar a la práctica sus conocimientos artísticos, apropiarse de la esencia del territorio. Passaic es un no-lugar en tierra de nadie, un *terrain vague*, que en el pasado tuvo una cierta importancia en el desarrollo industrial de una América que crecía prósperamente a un ritmo vertiginoso, sin embargo, después del crack del 29 y la gran depresión dejó este lugar inhóspito deshabitado y abandonado. Un lugar sin ningún tipo de interés, pero que a Smithson le interesa visitar, con una mirada pseudocientífica, para analizar los restos del pasado. Son consideradas ruinas, pero no la clase de ruinas que acostumbran a visitar los turistas, sino ruinas industriales de un pasado reciente, testigos del olvido y del “progreso de la historia.” El análisis de Smithson define este territorio como un lugar marginal también definido como *old suburbia*

Para Smithson, Passaic y su entorno, se convertiría en el mejor espacio donde poder desarrollar sus teorías, de ahí las obsesivas visitas que realizaría en más de una ocasión: viajes que hacía en compañía de su mujer, la también artista Nancy Holt y de algunos amigos. Conocemos los detalles de este peculiar paseo gracias al texto que Smithson redacta para la revista *Arforum* llamado ***The monuments of Passaic***, que apareció en 1967, unos meses después de haber realizado la obra. Pero Smithson había realizado un borrador de este texto, llamado ***Guía de los momentos***

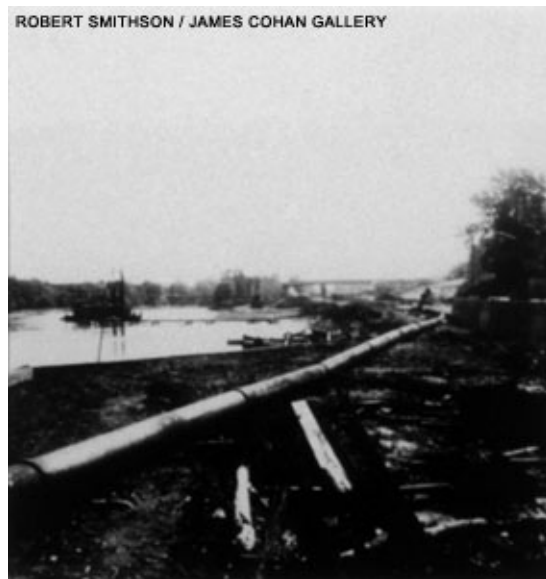


**de Passaic**, anteriormente a la visita a Passaic, ya que conocía el lugar y intuía algunas ideas que acabarían construyendo el texto final.

La metodología llevada a cabo por Smithson consiste en ir tomando fotografías de los despojos industriales de la zona, a partir de éstas, Smithson reinterpreta los suburbios de su ciudad natal, aplicando una mirada pictórica.

Un sábado cualquiera, Smithson decide coger un autobús en New York en dirección a Passaic (New Jersey). Viaja solo durante el camino leerá un artículo sobre arte en el *New York Times* y un libro de ciencia ficción de Brian Aldiss. Le acompaña una cámara para documentar su viaje a Passaic, como si fuera un turista cualquiera, o un antropólogo que va a realizar una investigación sobre el terreno. Una de los aspectos que buscara Smithson en Passaic es encontrar un diálogo con el paisaje abandonado.

Monument-passaic, 1967  
Robert Smithson



El recorrido a pie es un factor que Smithson escenificó recordando la herencia del paseante ávido de experiencias estéticas en un contexto específico, referido a las reflexiones del paseante roussoniano. Se trataría de un paseo con el fin de establecer una estrategia de reconquista y reubicación de un espacio que ha quedado relegado y apartado del contexto urbano y sometido al discurso entre centro/periferia.

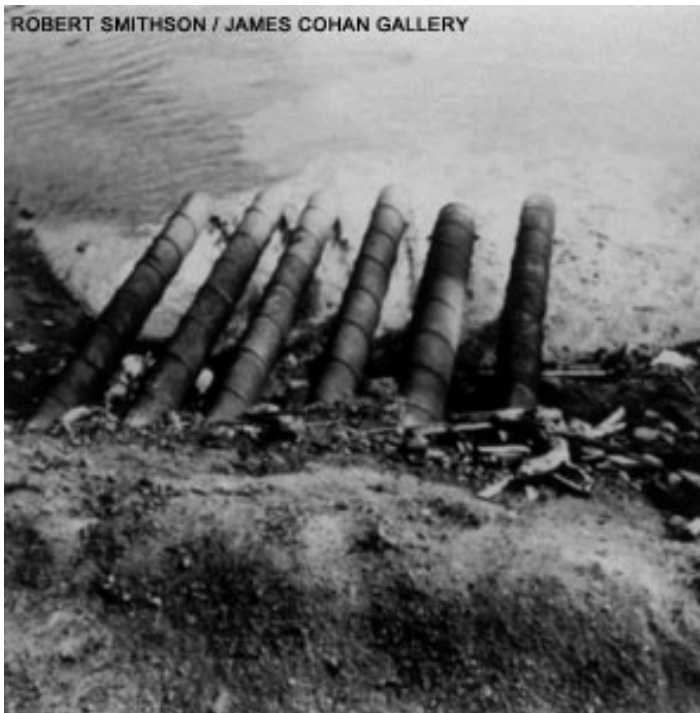
También se ha de destacar la relación con el documento, la fotografía ya que es el medio que utiliza Smithson para registrar los monumentos de Passaic. Gracias a la reproducción fotográfica, podemos recrear el viaje smithsoniano y su afán por buscar estos vacíos, por



buscar un nuevo significado al paisaje, para transfórmalo mediante la mirada hecha máquina y congelando un instante.

*“el sol de mediodía daba un carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una imagen sobreexpuesta. Fotografiarlo con mi Instamatic 400 fue como fotografiar una fotografía”*<sup>3</sup>

El estilo despreocupado y amateur de las fotografías de Smithson son una forma más de despojar de cualquier cualidad “artística” a estos documentos, una estrategia que otros artistas también utilizaban. Como Edward Ruscha en, **26 estaciones de gasolina** donde documenta la existencia de estos espacios efímeros, a partir de una cartografía de no lugares americanos.



Tanto las estructuras desindustrializadas de Hilla y Becher y las gasolineras perdidas de Ruscha, funcionan como paradigmas de la ruina de la moderna. En la estrategia de Smithson en Passaic consiste en descontextualizar esas “ruinas” de un pasado industrial y que se presentan como monumentos en un futuro inverso; por ello las alusiones constantes al escritor Vladimir Nabokov: *“el futuro es lo obsoleto al revés”*<sup>4</sup>, cita que Smithson incorpora en su texto sobre Passaic y que resume con precisión el concepto de tiempo en su obra.

<sup>3</sup> Smithson, R. Un recorrido por los monumentos de Passaic, óp. cit, p. 73.

**Monument-passaic, 1967**  
Robert Smithson

<sup>4</sup> Cita de Vladimir Nabokov que Smithson utiliza para su texto La entropía y los nuevos monumentos, p. 65.

Teniendo en cuenta estos nuevos significados aportados al medio escultórico, dentro de los cuales se puede incluir la crisis del concepto de monumento, no es de extrañar que Smithson estuviera agrandando y expandiendo los límites de la propia noción de monumento. Smithson no crea *ex profeso*, sino que reconvierte el paisaje periférico de Passaic, y lo dota de un nuevo significado.

Smithson trabaja y juega con el territorio y con la expansión de los límites de las intervenciones escultóricas no sólo en Passaic, sino también en otros proyectos, como en ***Hotel Palenque***.

En 1969 Robert Smithson, su esposa Nancy Holt y una amiga de ambos, la galerista Virginia Dwan pasaron una temporada en un lugar en medio de la selva de Chiapas, al sur de México. Smithson documentó esta estancia y la presentó como una conferencia para estudiantes de arquitectura de la universidad de Utah en 1972, el mismo Smithson leyó, acompañando una serie de 31 fotografías tomadas por él.

Smithson y sus acompañantes viajaron hasta un lugar perdido y oculto por la vegetación y la humedad, junto a las ruinas de la ciudad maya de Palenque, interesados por



Hotel Palenque, Mexico. 1969  
Robert Smithson



entender la cultura maya y su visión acerca del mundo, y

alojándose en un hotel a medio construir con un enorme anuncio: Hotel Palenque.



El hotel es un edificio ruinoso, con los cimientos todavía visibles, desnudos, un espacio que deja ver los recovecos, los vacíos y los agujeros del propio proceso constructivo, lo que a Smithson le fascina y inmediatamente lo relaciona con el pasado maya propio del lugar.

Hotel Palenque, Mexico. 1969  
Robert Smithson

“Vivimos –dice Smithson– en estructuras, y estamos rodeados de marcos de referencia, pero la Naturaleza los desmantela y los devuelve a un estado en el que ya no tienen integridad”.

Quizás por ello el interés y la obsesión de Smithson por recorrer los espacios ruinosos del hotel y perderse entre arquitectura “desmantelada”, intentar justificar su estructura inacabada a partir de lo que lo enraíza con su origen: la civilización maya.

Smithson admite que el hotel “es un lugar imposible de entender”. Hotel Palenque es un edificio ubicado en un punto muerto entre la construcción y la ruina: “Una especie de maravilla geológica mexicana creada por el hombre”. Es imposible saber cuándo comenzó su edificación, pero es aún más difícil saber cuándo terminará, o si lo hará algún día: “Todo el hotel se entrelaza y se vuelve a entrelazar. Es una especie de gran conjunto de filigranas que se retuerce alrededor de sí mismo.”

Acerca del hotel, Smithson escribe: “tengo la sensación de que el hotel ha sido construido con el mismo espíritu con que los mayas construían sus templos, caracterizado por fachadas serpenteantes llenas de espirales con formas que se entrelazan esculpidas en la roca”, siempre

fascinado por la misma inercia de la espiral.

De los elementos arquitectónicos del hotel Smithson resalta: las columnas sin techo, los pasillos sin destino, el cemento, las gavillas, los ladrillos, las herrerías y todos los materiales de construcción amontonados por todas partes, la grieta rellena de yeso, la torre y su escalera de caracol cuadrada que forman parte del edificio y que también son parte del enigma. Todo en el hotel parece ser consecuencia de algún accidente o está dispuesto para el sacrificio, incluso el salón de baile desierto y la piscina vacía de agua con su puente colgante y el bar al fondo de la cripta. De pronto aparecen esos signos por los que aparece la vida: una silla, una puerta, un plátano triste en un jardín con piedras, una escalera y un estanque con tortugas. El testigo y narrador de todo ello, Smithson, que ha tomado fotografías y ha redactado notas para cada una de esas apreciaciones, encuentra en esa desarquitectura, ese no-lugar, una analogía perfecta que le permite generar un discurso entorno a las leyes físicas a la visión cósmica maya y la edificación de la cultura actual y su ruina, y de donde se desprende una de las primeras conclusiones de la conferencia en Utha: **“La ruina es el alma secreta de todas las construcciones”**.

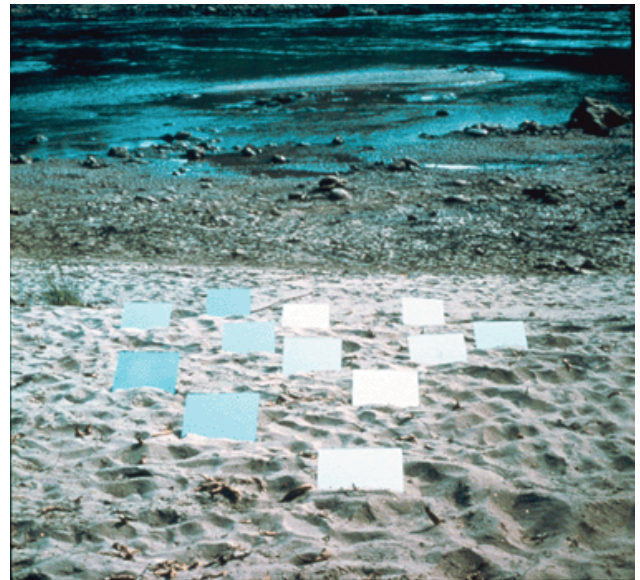
Esta intervención es paralela y tiene relación con sus desplazamientos por la península de Yucatán, donde realiza otras de sus intervenciones que tiene lugar en medio de no-lugares, en la que Smithson incorpora espejos o elementos naturales que encuentra en el propio paisaje.

Son intervenciones en el paisaje que para Smithson tienen un valor simbólico, constituyen formas de apropiación de la naturaleza a la vez que ejerce una gran influencia sobre las prácticas artísticas relacionadas con la escultura y el volumen.

Son por tanto lugares del olvido que necesitan ser recuperados de nuevo, pero esta vez con una nueva función.

Smithson ordena y define categorías de monumentos como si fueran categorías de imágenes: es una especie de clasificación personal, donde incluye referencias a momentos de la historia y del pasado que guardan todavía un signo físico, como una especie de marca que los distingue. Para él, la tarea del artista consiste en aprovechar la oportunidad de añadir nuevos significados a los monumentos o los restos del pasado.





Yucatan Mirror Displacement. 1969  
Robert Smithson



Robert Smithson en Yucatán, 1969  
Foto: Nancy Holt



***2.disURBIA.  
Acupunturas del territorio.***

**disURBIA:** *Término acuñado por Mark Baldassare y que deriva de la aplicación a una región suburbana de los conceptos "Dense", "Industrial" y "Self-contained"*

*Disurbia, es un nuevo tipo de suburbio donde predominan las funciones industriales sobre las residenciales. Es un fenómeno característico del sistema productivo pos capitalista: por un lado, la persistencia del sector industrial como uno de los más importantes de la economía contemporánea, y por otro el creciente proceso de descentralización urbana de las actividades económicas.*



Hong-Kong-XI-57 (2012)  
Jordi Bernadó



## ***Modelos de habitar. La pre-ruina.***

**Albert Speer**, el arquitecto de Hitler, escribió en 1938 la "teoría del valor de la ruina" <sup>1</sup> entre sus memorias, según la cual, todo nuevo edificio debía ser construido con determinados materiales y mediante ciertos principios estéticos, de manera que, al cabo del tiempo, se convirtiera en una "perfecta" ruina. Tales ruinas serían el testamento de la grandeza del Tercer Reich, igual que las ruinas griegas o romanas nos hablan de sus civilizaciones. Según el arquitecto nazi, Hitler dio orden en 1939 de que algunos de los edificios más importantes se levantaran siguiendo esos principios.

En 1934, Albert Speer, como parte de los bocetos preparatorios para el **Zeppelinfeld de Nurember**, formuló la teoría del valor de las ruinas. En sus Memorias (1969), lo explica así:

*"Las obras del Zeppelinfeld comenzaron inmediatamente (...) Pasé ante el amasijo que formaban los restos de hormigón armado del hangar tras su voladura; las barras de hierro asomaban por doquier y habían empezado a oxidarse. Era fácil imaginar su ulterior descomposición. Aquella desoladora imagen me llevó a una reflexión que expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de "teoría del valor como ruina" de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el "puente de tradición" hacia futuras generaciones: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico de los*

<sup>1</sup> **Speer, Albert.** *Memorias: los recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler. Una crónica fascinante del tercer Reich.* Ed. El Acantilado, 2001

monumentos del pasado. Mi “teoría” tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas leyes estructurales específicas, debía permitir la construcción de edificios que, cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a sus modelos romanos.



Zeppelinfeld, Nuremberg  
2003 / 1935  
Albert Speer



Para lograr este fin, pretendíamos renunciar en la medida de lo posible al hormigón armado y a la estructura de acero en todos los elementos constructivos que estuvieran expuestos a la acción de los agentes atmosféricos; los muros, incluso los de gran altura, debían seguir resistiendo la presión del viento cuando ya no tuvieran tejados o techos que los apuntalaran. Su estructura se calculaba en función de ello.

Para ilustrar mis ideas, hice dibujar una imagen romántica del aspecto que tendría la tribuna del Zeppelinfeld después de varias generaciones de descuido: cubierta de hiedra, con los pilares derruidos y los muros rotos por aquí y allá, pero todavía claramente reconocible (...). A Hitler aquella reflexión le pareció evidente y lógica. Ordenó que, en lo sucesivo, las principales edificaciones de su Reich se construyeran de acuerdo con la “ley de las ruinas”.

La ruina como valor estético no es una novedosa aportación



original de Speer y ya puede evidenciarse en John Ruskin, quien era partidario de no intervenir en los edificios ante su deterioro y que éstos vayan mostrando su decadencia con el paso del tiempo como testimonio de la banalidad de las cosas materiales. La mayoría de los monumentales edificios proyectados por Speer y otros arquitectos alemanes del Reich, nunca llegaron a construirse, y los que llegaron a construirse apenas sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial, siendo demolidos por los Aliados.

El proyecto **Hyperreality** China de **Zeng Han** nos descubre un paisaje de pre-ruina dentro de un contexto de cambio en un país que evoluciona en su metamorfosis a una gran velocidad.

En filosofía el concepto “hiperrealidad” proviene de Jean Baudrillard en referencia a la difuminación entre lo real y lo falso. En griego “híper” significa “mas allá”, con el significado de que es un nivel mas elevado de la realidad, por lo que implica una realidad que se hace con un modelo.

El significado de la híper-realidad va más allá de una mera imitación, y no se produce, sino que está siempre en el estado de haber sido reproducido. Por lo que la realidad ya no es un elemento natural, sino que ha sido creado artificialmente o vuelta a crear como en una simulación, lo que no significa que se haya convertido en falsa o no creíble, pero si que es otra realidad.

Estas descripciones sobre la sociedad postmoderna hechas por Baudrillard hace 30 años, son como una profecía que se cumple en la China actual. El proyecto de Zeng Han nos muestra la gran transformación urbanística en China, y son muchos los puntos de interés que se identifican con esa híper-realidad. La fotografía se convierte en un instrumento para recrear esta híper-realidad en la China actual, ya que esta socialmente aceptado que una imagen fotográfica reproduce fielmente la realidad. El proyecto de Zeng Han es un intento de crear imágenes hiperreales de una manera extremadamente perfeccionista.



Hyperreality, 2004  
Zeng Han



Desde 2004 Zeng Han ha trabajado en varios proyectos artísticos que desafían este concepto de hiper-realidad en la China actual, como el de la presa de las Tres Gargantas o el del ferrocarril Qinghai-Tíbet, cuya proporción real va más allá de nuestra imaginación. Son proyectos desproporcionados, que desafían el paisaje tradicional chino que todavía permanece anclado en un pasado tradicional. En estas imágenes, Zeng Han nos habla sobre el equilibrio entre el este y el oeste, sobre lo nuevo y viejo en la China contemporánea.

Zeng Han nació en 1974 en la provincia de Guangdong, China. Estudió periodismo en la Universidad de Jinan y trabajó como fotógrafo para la revista ilustrada de la ciudad antes de dedicarse

a sus propios proyectos donde muestra las terribles y dramáticas agresiones hacia el medio ambiente en China y las consecuencias de la falta de protección de los recursos naturales debido a las desastrosas leyes de protección de la naturaleza del gobierno chino.

Las prioridades de la sociedad consumista China impide cualquier diálogo sobre el medio ambiente por el simple hecho de que una economía en expansión no da prioridad a la utilización de los recursos naturales y la conservación de estos.

El proyecto **NONG HUAI / CHINA de 2005 de Joël Tettamanti** también nos habla de estos cambios estructurales en China reflejando un paisaje en fase de transformación. A pesar de que en sus fotografías no aparece gente, el foco de su trabajo es la presencia humana en el paisaje y la gente que lucha y, a veces, es derrotada por la tierra que habita. Esta contradicción de la fragilidad humana y la capacidad de recuperación y la continuidad que las personas forman con la tierra, es la visión fotográfica que nos quiere transmitir Tettamanti.

El artista se centra en las constelaciones específicas de objetos, estructuras o edificios con los que los habitantes han "decorado" sus entornos: andamios absurdos, viviendas temporales, bloques de apartamentos densamente poblados, asentamientos en expansión convertidos en ruinas intemporales. Elementos extraños en un entorno cotidiano, en la transición entre el uso y la decadencia, colocados y olvidados al azar como contenedores cuyo uso y contenido el espectador conoce. Las imágenes muestran un vacío atmosférico en el que se manifiesta una aparente similitud superficial y una, enigmática relación interior a través de sus estructuras y formas. Ellos están allí, y están a la espera, dice Tettamanti, de que sus detalles no espectaculares empiezan a narrar sugestivamente a través de la luz. Joël Tettamanti no proporciona una explicación. Nos muestra un mundo diferente, preparado para descubrir una realidad quizá diferente. Un mundo que está cambiando constantemente.





**Nong Huai**  
China, 2005  
Joël Tettamanti



La fotografía de **Georg Aerni** se mueve entre el cruce de la arquitectura y la naturaleza, de la ciudad y el campo. Ya sean metrópolis como París, Tokio o Hong Kong; zoológicos o glaciares alpinos, sus fotos son siempre el resultado de una confrontación intensiva con el lugar y su historia, y apunta a la constante transformación de estos diversos entornos.

La serie "**Promising Bay**" de Mumbai (que es el nombre que recibe la ciudad de Bombay en la India), nos habla de una ciudad en tensión, de territorios des localizados cartográficamente, cuyas fisonomía están cambiando

constantemente, como un ser vivo. Las estructuras orgánicas, se funden con las construcciones geométricas en forma de cuadrícula. En las obras de "**Promising Bay**", la creación y la destrucción se encuentran muy juntos; a veces, es casi imposible distinguir las obras en construcción de las propias ruinas.



El rápido crecimiento, como resultado de la migración interna, ha dado lugar a una ciudad con 14 millones de habitantes, la mayoría viven en barrios pobres. Barrios que tienen más de cien años de historia, y se encuentran en el corazón de la gran ciudad, donde se interponen con el desarrollo urbanístico promovido por la especulación inmobiliaria. El gobierno municipal está tratando de deshacerse de estos barrios pobres, expropiar a sus habitantes y reubicarlos en lugares con gran densidad de población, poco desarrollados, en la periferia de la ciudad. Empresas inmobiliarias privadas construyen en estos lugares periféricos estructuras residenciales de baja calidad para el gobierno pueda desalojar el centro de la ciudad y obtener este codiciado territorio destinado a grandes rascacielos. Este negocio rentable ha dado lugar a barrios fantasmas en las afueras de la ciudad, llena de bloques de pisos vacíos.

**Promising Bay**  
# 3279-1, Khargar, 2010,  
Pigment Inkjet-Print,  
62x78cm.  
Georg Aerni





**Promising Bay**  
# 3282-2, Bandra, 2010,  
Pigment Inkjet-Print,  
62x78cm.  
Georg Aerni



**Promising Bay**  
# 3284-4, Vishnu Nagar, 2010,  
Pigment Inkjet-Print,  
62x78cm.  
Georg Aerni

"**Promising Bay**" nos muestra estas pre-ruinas de una manera objetiva. Una de las características principales de los proyectos de Georg Aerni, es la ausencia de personas en las imágenes. En este proyecto Aerni incluye figuras humanas dentro de estos escenarios, ya que quiere que se conviertan en cómplices mudos de esta teatralidad.

Los proyectos de **Jordi Bernardó** nos hablan de espacios determinados que en un momento decisivos quedan atrapados

por la atemporalidad. El realismo escenográfico da una apariencia de falsedad, pero sus fotografías son realmente verdaderas: la propia realidad se nos muestra como un decorado falso, un exceso de escenografía en el que pasa la vida cotidiana globalizada. Son imágenes de diferentes entornos donde se descontextualizan las referencias culturales acabando siendo trampas de la representación. El papel del espectador ante la percepción de lo real es decisivo.

De esta manera podemos ver en sus imágenes escenarios donde se desarrollan historias que nos concierne. Ante estas escenas quedamos convertidos en público.



**Dubayland**  
# UAE-60, 2010  
Jordi Bernadó



**Dubayland**  
# UAE-19, 2010,  
Jordi Bernadó

El concepto de pre ruina viene dado por esos paisajes inacabados o en estado de transición. Elementos arquitectónicos que antes de estar terminados ya prevén la decadencia del tiempo.

En la serie sobre la ciudad Dubai remarca los signos mas evidentes de extravagancia arquitectónica y lujo extremo. Con el proyecto "Dubayland" **Bernardo** nos sitúa en esta escenografía de excesos dentro del marco de los Emiratos Árabes.

En esta serie de imágenes podemos ver excéntricos parques de atracciones con actividades inusuales, tales como la bóveda celeste, un hotel submarino de lujo, y arquitecturas que bordean lo fantástico (Palm Island, un hotel construido sobre una península artificial en forma de mapa del mundo como un archipiélago).

Bernadó en la serie welcome to espaiñ, nos muestra, a partir de un encargo por parte del Banco de Sabadell, una interminable vuelta a España en fotografías durante 8 años. La entidad bancaria quería retratar los pueblos y ciudades en los que tenía oficina.

Este proyecto ha permitido ofrecer una mirada alternativa a los estereotipos y descubrir una España más irónica y grotesca sin que necesariamente tenga un punto crítico. Welcome to Espaiñ es, como el propio Bernadó define, "una mirada goyesca, entroncada con Berlanga o el Celtiberia Show de Luis Carandell". Es también rencuentro con la llamada la fotografía slow, ya que el artista ha recorrido la península cargado con una gran cámara de placas de gran formato, con la que trabaja desde 1993. "Esa cámara da un tipo muy determinado de imágenes, lentas, con un proceso muy laborioso para cada disparo", cuenta el fotógrafo.

Es un diálogo que establece Bernadó con quien observa sus instantáneas. "Reivindico el disparo lento y la mirada lenta. La fotografía no tiene que ser el objetivo de algo, entendido como resultado final, sino el inicio de una historia para quien la mira". Bernadó ofrece con Welcome to Espaiñ la cara B de la España que retrata para el banco que le hizo el encargo de ilustrar España.



Welcome to Españ  
# Fortuna- WE 168.4, 2009,  
Jordi Bernadó



Welcome to Españ  
# Fortuna- WE 30, 2009,  
Jordi Bernadó

Tōhoku  
Minamisanriku, Shiomicho, Miyagi Prefecture, 2012  
Hans-Christian Schink



## ***El desastre como paisaje.***

En la lectura del territorio encontramos posibles interpretaciones sobre un mismo referente: la naturaleza como escenario, donde su transformación también la deciden catástrofes, terremotos, huracanes, tsunamis, volcanes, accidentes de petroleros, inundaciones, etc....

Los cambios estructurales de la geografía a causa de estos fenómenos se entienden como un claro desafío al progreso y a nuestra civilización, y nos hace entender la superficie de la Tierra como un frágil, cambiante y poco previsible factor a tener en cuenta. Los desastres naturales van siempre acompañados de terribles consecuencias, que suceden de una manera sucesiva y cronológica a la catástrofe, como es el caso de los tsunamis.

Casi 20 millones de personas se vieron obligadas a abandonar sus hogares debido a las inundaciones, las tormentas y los terremotos el año 2014, un problema que podría agravarse debido al cambio climático, pero que podría solucionarse con una mejor edificación de las viviendas, según afirma un informe redactado por el Consejo Noruego para los Refugiados (NRC, en sus siglas en inglés) <https://www.nrc.no>.

El continente asiático es especialmente propenso a las

catástrofes naturales, lo que representa casi el 90 por ciento de los **19,3 millones** de **desplazados** de **2014**, principalmente los tifones en China y Filipinas, y las inundaciones en la India, ha dicho la NRC. *"El número de desplazamientos relacionados con los desastres van en aumento y amenaza con empeorar en las próximas décadas"*, comenta el director del Observatorio de Desplazamiento Interno del NRC, Alfredo Zamudio, en una conferencia de prensa.

Desde 2008, unos promedios de 26,5 millones de personas han sido desplazadas cada año por desastres, según el informe, y aunque 2014 las cifras fueron menores, la NRC dijo que había una creciente tendencia prevista para las próximas décadas. *"Nuestro análisis histórico revela que cualquier persona es hoy un 60 por ciento más propensa a ser desplazado por los desastres que en 1970"*, ha dicho Alfredo Zamudio, quien agregó: *"Se espera que el cambio climático vaya a jugar un papel importante en el futuro mediante el aumento de la frecuencia e intensidad de estos peligros"*.

Los expertos científicos de la ONU advierten que las emisiones de gases de efecto invernadero están avivando extremos como olas de calor y fuertes lluvias. Además de los fenómenos climáticos extremos, las poblaciones y asentamientos, precarios y de rápida construcción, en zonas vulnerables a los desastres naturales están poniendo más personas en situaciones de peligro, según el especialista del NRC: cinturones periféricos de ciudades como Ciudad de México, Mumbai (India), Karachi (Pakistán) y Port-au Prince (Haití).

Sin duda las consecuencias fueron diferentes en Haití y Cuba debido a desastres naturales de parecidas características, más de 300.000 personas murieron en el terremoto de 2010 en Haití, donde 60.000 siguen viviendo en tiendas de campaña, ha dicho William Lacy Swing, director general de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), que recoge los datos para el informe.

*"Cuba está muy bien preparado para los desastres: Huracanes, tifones, pase lo que pase tienen un sistema de refugios, tienen un sistema de educación pública; todo el mundo sabe qué hacer cuando ocurre un desastre"*.

Pero los países ricos también son víctimas de los desastres naturales *"El caso más grande que encontramos es en Japón, donde unas 230.000 personas siguen desplazadas hoy tras el terremoto de Tohoku y el Tsunami en 2011, incluyendo miles de desplazados de la zona alrededor de la dañada planta nuclear de Fukushima"*, afirmó Zamudio.

Más de 230.000 japoneses, que se vieron obligados a huir de sus casas cuatro años atrás, siguen sin poder volver a la zona. Y, en Estados Unidos, más de 40.000 personas todavía necesitan asistencia para la vivienda después del Huracán



Sandy de 2012.

La gran mayoría de personas que huyen de los desastres permanecen dentro de su propio país, pero aún podría enfrentar *"un sentimiento anti-inmigrante emergente, particularmente en el mundo desarrollado"*, indicó Swing.

*"Esto provoca que aumente el número de personas que van a ser criminalizadas, o enviado a casa a la fuerza, deportadas..., ya que en muchos casos se mueven sin la documentación"*, añadió Swing.

El 11 de marzo de 2011 un terrible terremoto de 9.0 grados de la escala de Richter provocó un gran tsunami que destruyó toda la costa del este de Japón. Fue el terremoto más potente producido en Japón hasta la fecha y el quinto más potente medido hasta la fecha en la historia de la humanidad.

Horas después del terremoto y su posterior tsunami, el volcán Karangetang en las Islas Celebes (Indonesia) entró en erupción. La NASA con ayuda de imágenes de satélites ha podido comprobar que este movimiento telúrico desplazó la isla de Honshu aproximadamente 2,4 metros al este, y alteró el eje terrestre en aproximadamente 10 cm. Como consecuencia del terremoto se acortó la duración de los días en 1,8 microsegundos, según los estudios realizados por la NASA.

25.000 muertos, 30.000 refugiados en la región de Tohoku, aproximadamente 470 km. cuadrados de superficie inundada en todo Japón y el desastre de la central nuclear de Fukushima.

El proyecto de **Andreas Seibert, Tsunami Aftermath I**, recoge un largo catálogo de imágenes relacionadas con este tsunami.

Seibert viajó a lo largo de la Costa del Honshu en el Pacífico para documentar esta destrucción. Casi 500 km. de devastación se recogen en su proyecto, donde ciudades y pueblos de Iwaki, Soma, Sendai, Ishinomaki, Onagawa, Minamisanriku, Kesenuma, Rikuzen Takata, Kamaishi y Otsuchi aparecen completamente destruidas.





**Tsunami devastated cars,**  
Kesenuma, Miyagi  
Prefecture, Japan,  
05.2011  
AndreasSeibert



**House toppled by  
tsunami.** Onagawa,  
Miyagi Prefecture, Japan.  
05.2011.  
AndreasSeibert

Posteriormente, Andreas Seibert, realizo otra serie documental que llamo **Tsunami Aftermath II**, donde recoge todos los trabajos de reconstrucción y los esfuerzos para recomponer el paisaje destruido de la costa de Honshu en el Pacifico.

La autentica naturaleza del desastre queda recogida en estas series de imágenes que Seibert ha realizado a modo de notario, y donde registra de una manera grafica y escueta este fenómeno de la naturaleza y sus consecuencias mas directas.

Nada mas allá de la realidad que su propia representación y la re-lectura de estos escenarios posteriores a la tragedia

Un año después del tsunami, el fotógrafo alemán **Hans-Christian Schink** viajó a la zona afectada para fotografiar las secuelas del tsunami en el paisaje. El resultado fue su proyecto **Tōhoku** financiado por una beca de la Villa Kamogawa de Kyoto. En las series y proyectos anteriores de Hans-Christian Schink frecuente el tema de la contraposición entre naturaleza y civilización, en las que el hombre siempre aparece más poderoso, y vemos a la naturaleza como víctima de los sistemas productivos.

En esta serie de fotografías pertenecientes al proyecto Tōhoku, Schink cambia el sentido y invierte esa lectura, dando fuerza a la naturaleza a través de los efectos del tsunami. En comparación con sus proyectos anteriores en los que la ausencia de personas era el resultado de una selección de localizaciones, encuadres y perspectivas, aquí la vida humana ha sido aniquilada por la colosal fuerza bruta de la naturaleza.

Un ambiente post-apocalíptico ilustra los pintorescos paisajes nevados que evocan la belleza de los grabados en madera japoneses donde el paisaje parece como congelado. Una fina capa de nieve cubre las huellas de la catástrofe, que sólo son visibles de forma latente. Superficies limpias que antes se elevaban en las ciudades costeras permanecen muertas y congeladas en el momento de la solidificación. El desastre puede percibirse casi físicamente en el silencio abismal, la irrealidad y la lejanía que irradian estas imágenes de Schink. Para ello el fotógrafo recurre a diversas estrategias de los recursos visuales utilizados en el romanticismo con una estructura estética de la imagen que le permite crear una vibrante expresión de lo sublime. El poder narrativo de la descripción de los sobrecogedores paisajes es amplificado por un sentimiento mixto de fascinación y amenaza.

Los poderes de las aguas arrasaron con edificios, barcos y vehículos como si fueran juguetes de cartón a su paso y los arrastraron con incontrolada furia a otros lugares del interior. Las majestuosas y enormes columnas de protección de hormigón costeras fueron salvajemente destruidas como si estuvieran hechas de papel. Un templo budista de madera de color rojo aparece destruido a la orilla de un bosque. Un autobús aparece en el tejado de una casa. Un barco de pesca está varado en medio de un campo de arroz...



**Tōhoku Kesenuma,**  
**Hajikamiwaisaki,**  
Miyagi Prefecture, 2012

**Tōhoku**  
**Tanogashira, Utatsu,**  
Miyagi Prefecture, 2012

Hans-Christian Schink



En las imágenes de ruinas de las casas que han quedado en pie nos remiten al estilo topográfico de las fotografías de arqueología industrial de Bernd y Hilla Becher, envueltas bajo una luz frontal, diagonal o lateral uniformemente pálida que les confiere esa seductora belleza escultural. Mezcladas entre las panorámicas imágenes del paisaje, estos inventarios de la destrucción generan una sensación distante del observador.

*“Incluso en los primeros disparos desprevenidos puede sentirse intuitivamente una tensión subyacente, una especie de dolor fantasma en los lugares donde antes la gente vivía y donde estaban sus casas”*<sup>1</sup>

Pero hay esperanza, ya que en alguna imagen empezamos a descubrir gente diminuta, como la persona que practica surf en una playa en medio de la caída de los copos de nieve. Así

<sup>1</sup> Brudna, Denis, **Tōhoku,**  
**Hans-Christian Schink .**  
Ed. Hatje Cantz, 2013  
(Prologo).

de pequeños son estos signos de existencia, pero clarifica el mensaje de Schink: la vida continua.



Un buen ejemplo de los desafíos de la Naturaleza es el proyecto **Chaitén, bajo las cenizas** que **Raúl Belinchón** realizó en Chile en el año 2010. Belinchón recorrió el país de norte a sur recogiendo documentación sobre espacios y lugares vacíos donde se cuestiona la identidad de diversas culturas y colectivos. En este periplo Belinchón se encontró un paisaje desolado y cubierto de cenizas a las puertas de la Patagonia Chilena. Al sur del país, en las cercanías de Puerto Montt, donde el volcán Chaitén hizo erupción el 2 de mayo de 2008 cubriendo el cielo con una enorme nube de cenizas que se extendió desde Puerto Montt a diversas localidades de Argentina y Chile. Cerca de 1.200 personas fueron trasladadas a Puerto Montt y Chiloé durante las primeras horas. Algunos habitantes reusaron abandonar sus casas, hasta que el 8 de mayo debido a una gran erupción todas las personas abandonaron la población dejando un pueblo fantasma y casas semienterradas en ceniza. Chaitén, que en huilliche significa canasto de agua, es desde entonces un mar inmóvil de cenizas del que asoman vehículos inservibles y abandonados, casas semienterradas, instalaciones destrozadas y un montón de enseres y objetos personales abandonados en la urgencia del desalojo que representan fragmentos de vida cotidiana.

**Chaitén,**  
Bajo las cenizas, 2010  
Raúl Belinchón





Chaitén,  
bajo las cenizas, 2010  
Raúl Belinchón

El proyecto **Casas Rotas** de la artista argentina **Laura Glusman** explora como el ser humano ignora continuamente las fuerzas y leyes de la naturaleza. En este proyecto se adentra por el cauce del río Paraná recogiendo los efectos de la destrucción por las variables crecidas del río. Las imágenes de casas derruidas y

volcando sus ruinas sobre el río Paraná son el elemento esencial de este proyecto donde comprobamos la vulnerabilidad de la población que viven a costa del río y a la vez son destruidas en un extraño vínculo de vida / muerte.

Para Glusman el paisaje no es solo una parte aislada de la tierra que puede ser contemplada, sino que es también este territorio que lleva implícita las huellas de la cultura, los cambios climáticos, el intercambio social, el comercio, ...

Son imágenes frontales, panorámicas, del borde del río que funcionan como secuencia y nos muestran una serie que forma parte de un todo, de un mismo cuerpo a la que la artista llama "artificio". Un artificio elaborado no como una construcción deliberada, sino que a través de la contemplación se puede recrear una ficción renovada. Algo extraído de lo ordinario para volver a ser contemplado.

**Casas rotas series,**  
2005-2007  
Colección Fondazione  
de Risparmio di Modena  
Laura Glusman







**Casas rotas series,**  
2005-2007  
Colección Fondazione  
de Risparmio di Modena  
Laura Glusman

Glusman es originaria de la ciudad argentina de Rosario, al borde del río Paraná, donde ha vinculado su vida y parte de su trayectoria artística a este cauce.

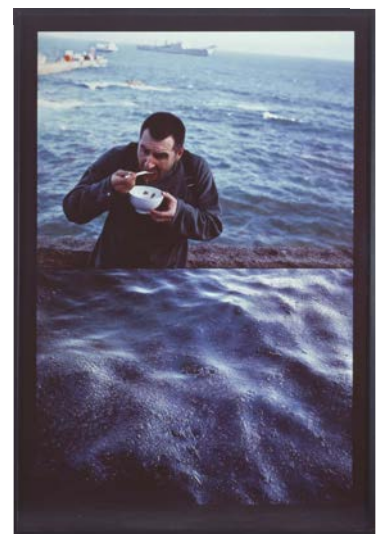
Sus primeros trabajos los aborda de una manera casi científica, intentando clasificar diferentes aspectos de este río: objetos y paisajes.

Las metodologías le permitieron hacer categorías, subcategorías y series donde se podrían contener nociones, ideas o impresiones que las asocien y definan a estas estructuras y paisajes. Pasando de un trabajo específico a una obra más conceptual que formal.

El proyecto **Black Tide / Marea Negra** (2002-03) de **Allan Sekula**. Es una serie de fotografías realizadas después del desastre del Prestige el 13 de noviembre de 2002 en la Costa Gallega a 240 millas al oeste de Finisterre, a petición del periódico *La Vanguardia* de Barcelona.

Con esta propuesta Sekula produjo una serie de documentos fotográficos, no buscando el dramatismo, pero sí el factor mediático dentro del contexto político en el que se desarrollaron (un gobierno conservador que trató de ocultar los efectos nocivos del desastre contra el medio ambiente), huyendo del convencional reportaje fotográfico periodístico. Sus imágenes encuadran una asediada topografía de la costa gallega, las propiedades físicas del petróleo invasor y el agotador trabajo de los voluntarios y “la gente del mar”, que fueron los que realmente

**Black Tide / Marea Negra**  
2002-03  
Allan Sekula



lucharon contra el desastre, la marea negra.

El proyecto final lo titulo “Black Tide / Marea Negra” y subtulado “Fragmentos para una Ópera”, haciendo referencia a un supuesto silencio “operístico” imaginario del suceso cuyas consecuencias durarán 30 años. Este trabajo se expuso paralelamente en el MARCO de Vigo, en la exposición colectiva *Ballena Negra*. X Aniversario de MARCO.

La obra de Sekula se centra principalmente en la fotografía y los ensayos que constituyen una crítica aguda sobre la globalización y la realidad social. En esta serie Sekula centra su atención en el mar como zona olvidada de la globalización. El mar no sólo se utilizó para el comercio, sino también como unión entre los continentes. Este trabajo consigue aunar dos ejes principales de la fotografía: la documentación y la ambición estética con un marcado sentido crítico y político. Black Tide / Marea Negra 2002-03 es una serie de diez fotografías donde se retrata una variedad de situaciones ante el desastre del Prestige. Nos muestra trabajadores y voluntarios enfrentados con esta situación como víctimas del desastre. Allan Sekula documenta y rememora aquellos días del desastre abordando algunas de las cuestiones más incitantes de nuestro tiempo: la explotación de la naturaleza, el legado del colonialismo, la historia de la modernidad, el mito del progreso indefinido, el comercio marítimo, la globalización, los movimientos sociales o la guerra. Sekula, nacido en Erie, Pennsylvania, (1951-2013), es americano de descendencia polaca que vivió y trabajó en Los Ángeles, California. Ha sido considerado y reconocido como una de las mayores figuras críticas y artísticas del mundo de la fotografía y de la imagen. Situado desde distintos ángulos fue elaborando una gran obra para evidenciar una realidad más compleja de lo que habitualmente se nos presenta, una realidad poliédrica, a veces oculta, que Sekula supo mostrar moviéndose hábilmente por las fronteras, entrando y saliendo, sumergiéndose en los temas que a él más le interesaban: Las relaciones en el mundo del trabajo, la economía, el desempleo, la educación, la política, la vida familiar...y fundamentalmente el mar (ese espacio olvidado), su industria, sus vínculos con la economía mundial, el medio ambiente, la dignidad humana.... Desde la teoría, el Sekula escritor, y desde la práctica, el Sekula artista-fotógrafo-documentalista, que se levanta del sillón y viaja en los cargueros por los océanos, en un intento de trazar el



mapa completo de la globalización y juntar las piezas de un rompecabezas que usualmente (interesadamente) se suele mostrar disociado e incomprensible.

En uno de los últimos trabajos de Sekula, el film experimental realizado con Noël Burch, **The Forgotten Space** (2010), nos habla del mar como un territorio en ruina, devastado por los intereses comerciales y capitalistas donde la globalización se nos muestra como invisible en su mismo proceso de producción. El mar, escribe Allan Sekula, *“se olvida hasta que nos golpea el desastre.”*

El mar, antes referente del romanticismo, ahora se muestra desde una nueva mirada, el del tráfico de la mercancía en tiempos de la globalización. El teórico del cine Noël Burch y el artista Allan Sekula muestran en este ensayo documental el escenario del comercio transnacional y qué tipo de relaciones sociales establece el trabajo sin territorio (el 90% del transporte internacional se sigue haciendo por mar, emplea 100.000 barcos y 1,5 millones de trabajadores).

*“Nuestra premisa es que el mar sigue siendo el espacio fundamental de la globalización. En ningún otro lugar se manifiesta la desorientación, la violencia y la alienación del capitalismo contemporáneo. Pero esta verdad no es evidente por sí misma, y debe ser abordada como un rompecabezas, o un misterio, un problema a resolver”.*

**The Forgotten Space**  
Alan Sekula  
2010



Este viaje esta realizado entre Bilbao, Rotterdam, Los Ángeles y

Hong Kong, donde el proceso documental, la investigación de archivo, el montaje audiovisual y las entrevistas nos describe una economía desconocida y globalizada.

Desde la misma idea de construir un imaginario definido y narrativo sobre un territorio concreto como hace Sekula con el mar, el largometraje **Costa da Morte** de **Lois Patiño** nos muestra un escenario mitológico que poco a poco ha ido formalizando su propia idea de ruina y leyenda de naufragios y desastres.

La Costa de la Muerte es una región de Galicia que se extiende sobre el Atlántico, desde Carballo hasta el cabo de Finisterre, es azotada continuamente por fuertes tormentas que provocan cantidad de naufragios contra los acantilados que se observan en su paisaje. Para los romanos era el fin del mundo, para los gallegos es un centro de míticas leyendas que suelen ser transmitidas oralmente de generación en generación.

Habitada por pescadores, mariscadores, leñadores... la Costa da Morte es testigo y a la vez protagonista de esta batalla con la inmensidad del entorno natural y sobre todo con el mar. El paisaje ya es un misterio vinculado a la idea de fin y de muerte, un lugar extremo, entendido como una unidad junto al hombre, la historia y el mito.

**Costa da Morte**  
Lois Patiño  
2013



El documental está filmado totalmente en grandes planos generales. El paisaje es el verdadero personaje. El hombre aparece en una escala pequeñísima, solo o acompañado,

luchando con la inmensidad y el trabajoso oficio de sobrevivir en una tierra donde las dimensiones del entorno lo exhiben minúsculo.

La imagen lo dice todo, como alguna vez Patiño explico, intenta *“retratar los movimientos sutiles de la naturaleza”*. Una naturaleza que en el documental encuentra en su aridez, poesía. Sin embargo, la imagen no es siempre lo mas importante. La banda sonora, esas voces de esa gente irreconocible que camina por las playas, por los bosques, por el mar o la ciudad, ...esos diminutos seres contenidos por un apoteósico paisaje, y que tienen su propio protagonismo.

Si bien la imagen es la que ocupa el mayor interés plástico, las voces de estas personas han sido registradas en primer plano. Los escuchamos contar las leyendas que oyeron de niños y lo que vivieron hace años atrás. Narran casos de naufragios donde no hubo ni un superviviente, o la vez que pudieron rescatar latas de leche condensada y el pueblo entero, pensando que eran de pintura, pintó sus casas. Los relatos nos llevan a la prehistoria y las tumbas construidas en la piedra, a la época de los romanos que consideraban esta zona como el fin del mundo, a los tiempos de la guerra cuando zozobró un barco nazi... Con esas voces en primer plano, Patiño logra ubicar a los pobladores de Costa da Morte como personajes de peso en un paisaje que les arrebató el protagonismo.

En ese diálogo con un paisaje que por si mismo evoca la ruina y da la impresión de querer contar historias: La bravura de las olas del mar o la espiritualidad de las rocas del Monte Pindo, es un juego paisajístico entre mar y monte que nos remite a ese conflicto entre dos territorios antagónicos (el mar y la tierra / la muerte y la vida).

Lois Patiño formado en bellas artes e hijo de los pintores Menchu Lamas y Antón Patiño, nos muestra en esta película documental una atmósfera pictórica, especialmente el gusto por una naturaleza atormentada y la influencia que el autor reconoce de artistas románticos como William Turner. El autor ha dejado filmado un tratado de antropología contemporánea sobre un paisaje salvaje, donde siempre está la muerte al acecho.



**Tadashi Kawamata** realiza uno de sus proyectos más espectaculares en el Centro Pompidou de Metz en 2016. *Bajo el Agua* ( Under the water) es la representación de una gran ola gigante que ocupa el espacio expositivo por encima de la cabeza de los espectadores, arrastrando con ella puertas, ventanas, sillas, cajones, muebles destrozados y cualquier elemento que se encuentre en su camino ... Formando un mosaico monumental y ondulante por debajo del espectador y reproduciendo la angustiada sensación de un tsunami, creando desconcierto y atrapando al visitante bajo las grandes dimensiones de la amenazante instalación.

Realizado con trozos de madera reciclada, al igual que todas las obras del artista japonés, esta instalación de Kawamata es un referente de la catástrofe que afectó gravemente Japón en marzo de 2011 y un homenaje a las víctimas.

Japón, sacudido por el terremoto más potente de su historia, posteriormente sufrió un devastador tsunami que generó olas de casi quince metros de altura. Inmediatamente, las imágenes de los aficionados o profesionales que estaban viviendo la mortal inundación que también pudo notarse en muchas costas en el Pacífico, se extendieron por Internet y en los medios de comunicación. Estas imágenes terribles muestran grandes olas, arrastrando todo a su paso.

**Under the Water, 2016**  
Pompidou (Metz)  
Tadashi Kawamata





**Under the Water**, 2016  
Pompidou (Metz)  
Tadashi Kawamata

La instalación es un monumento congelado en el tiempo y en el silencio que homenajea a cerca de 20.000 desaparecidos japoneses, formando una instalación aérea, suspendida en el espacio entre la mirada que se puede hacer de un territorio devastado. La experiencia que al visitante le genera un extraño choque con la realidad formada por esta marea de basura. La aniquilación y la visión fragmentada del cielo recrea la experiencia vivida por las víctimas. Arrastrados por las corrientes después de la catástrofe, las víctimas se unieron a los desechos de basura flotante que salpicaban la superficie del océano.

Nacido en 1953 en Hokkaido, Japón, Tadashi Kawamata vive y trabaja entre Tokio y París. Su obra ha sido objeto de múltiples exposiciones en todo el mundo en instituciones como el Centro Pompidou de París, el HKW en Berlín, el Art Tower Mito, la Serpentine Gallery en Londres, la Fundación de Art Pace para el arte contemporáneo San Antonio, el MACBA en Barcelona así como parte de numerosos eventos como la Bienal de Venecia (1982), documenta VIII y IX (1987-1992), la Bienal de Sao Paulo (1987), la Bienal Arte contemporáneo de Lyon (1993), los Proyectos de Escultura Münster (1997), la Bienal de Sydney (1998), la Bienal de Arte de Jerusalén (1999) y la Bienal de Shanghai. En 1998, la obra de Tadashi Kawamata se presentó en el Frac Lorraine y la Sinagoga de Delme.

Under the Water, 2016  
Poupidou (Metz)  
Tadashi Kawamata





Eleven Blow up, 2006  
Sophie Ristelhueber





## ***El territorio como conflicto***

*"El terreno implica las distancias, y hace referencia a donde es fácil o difícil desplazarse, y si es campo abierto o lugares estrechos, y esto influencia las posibilidades de supervivencia."*<sup>1</sup>

La historia de la humanidad esta ligada al conflicto, a el enfrentamiento en guerras y batallas. Habitualmente se ha explicado la historia como una sucesión de hechos y acontecimientos encadenados temporalmente. Una fecha y el nombre de un lugar, acaban fijados en la memoria colectiva simbolizando y apropiándose del espacio geográfico y del propio acontecimiento. Mientras, el territorio o el paisaje, escenario fundamental en el acontecer de los hechos, permanece quieto, oculto en el tiempo.

Abordar el paisaje desde la contemplación siendo conscientes de lo que allí sucedió, permite interpretar las huellas que permanecen en los lugares y en nuestra memoria, conocer y construir nuestra propia mirada.

En los últimos años, la fotógrafa francesa **Sophie Ristelhueber** ha visitado a los lugares más peligrosos y devastados del mundo para capturar con su cámara los estragos de la guerra y los desastres naturales. En Israel, Kuwait, Bosnia, Armenia e Irak - utilizando tanto el color como el blanco y negro, los primeros planos y vistas aéreas. Produce un trabajo que a menudo es

<sup>1</sup> Sun Tzu. *El arte de la guerra*. Ed. Obelisco. Madrid, 2009

abstracto y quizás no identificable, hasta que la mirada se acerca y descubre los restos de una carnicería. Para la serie **Fait** de 1991, tomada después de la primera Guerra del Golfo, evitó lo obvio (el espectáculo de pozos de petróleo en llamas, hoy en día imágenes icónicas), y busco el desierto vacío y a la vez lleno de los restos de la batalla: trozos de metal deformado, restos de artillería destrozada, zapatos sin dueños.



**Every One #14, 1994**  
Sophie Ristelhueber

En la serie **Every One** de 1994 pasó un largo tiempo en los hospitales de París, tomando retratos de refugiados de Bosnia y Ruanda, sus cicatrices horribles en sus cuerpos que recuerdan las acribilladas fachadas de Beirut salpicadas de fuego de mortero.

La obra de S. Ristelhueber está centrada en los desgarros que el ser humano provoca en el territorio, y en nuestro cuerpo. Las imágenes de heridas en el cuerpo (graves operaciones aún no suturadas) se contraponen a imágenes de los efectos de los bombardeos de ciudades y paisajes.

En las obras e instalaciones de Sophie Ristelhueber, el paisaje fotografiado aparece fragmentado, roto y descompuesto. Estas huellas del conflicto y la historia, que los artistas llaman los detalles del mundo, son como cicatrices en la piel, y portadores de una historia similar de heridas no curadas.

Espacios sin personas, sin señales de vida. Bloques de piedras desplazados, efectos de daños, o intencionadamente colocados para hacer daño: provocar caídas, interrumpir intercambios, segar vidas. Edificios enteramente agrietados. Paisajes en ruinas. Cráteres profundos, tierras removidas, caminos interrumpidos, interiores escupidos por bordes entreabiertos, un mundo vuelto al revés. Los mismos causantes de la destrucción, bombas y casquillos, están destripados, en el suelo.

Ristelhueber utiliza la fotografía y, más recientemente la imagen



West Bank, 2005  
Sophie Ristelhueber,

en movimiento, investigando el impacto de los conflictos humanos en la arquitectura y el paisaje en lugares como Bosnia, Francia, Iraq, Líbano y Kuwait, registrando la violencia que se ejerce sobre la superficie de la tierra por la misma maquinaria de guerra. En lugar de centrarse en el significado geopolítico de un conflicto en particular, Ristelhueber se compromete con las ambigüedades de lo que llama el "terreno de las emociones colectivas reales". El enfoque de Ristelhueber implica que la situación actual del mundo es parte de un ciclo histórico de incesante destrucción y construcción. A menudo, jugando con una ambigüedad de escala en sus instalaciones que mezclan los géneros tradicionales de la fotografía. Sin rastros de sentimentalismo, plasma las cicatrices y las huellas que dejamos atrás y llama la atención sobre la esencia de nuestra existencia humana.

<sup>2</sup> *"Esta resistencia a la anticipación puede verse ilustrada por una fotografía tomada por una artista francesa, Sophie Ristelhueber. En ella, un talud de piedras se integra armoniosamente en un paisaje idílico de colinas cubiertas de olivares, un paisaje parecido a aquellos que fotografiaba Victor Bérard hace cien años para mostrar la permanencia del Mediterráneo de los viajes de Ulises. Pero este pequeño montón de piedras en un paisaje pastoral adquiere sentido en el conjunto al que pertenece: como todas las fotografías de la serie WB (West Bank), representa una barrera israelí sobre una ruta palestina. Sophie Ristelhueber, en efecto, ha reusado*

<sup>2</sup> RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed Bordes Manantial. Buenos Aires, 2014. Pag.55



*fotografiar el gran muro de separación que es la encarnación de la política de un Estado y el icono mediático del “problema del Medio Oriente”. En cambio, ha dirigido su objetivo hacia las pequeñas barreras que las autoridades israelíes han edificado sobre las rutas de campo con los elementos que había en sus bordes. Y lo ha hecho la mayoría de las veces en picado, desde el punto de vista que transforma los bloques de las barreras en elementos del paisaje. Ha fotografiado no el emblema de la guerra sino las heridas y las cicatrices que ella imprime sobre el territorio...”*

West Bank, 2005  
Sophie Ristelhueber



El proyecto *Fallen Empires & Infected Landscape* de **Shai Kremer** muestra un paisaje israelí transformado por la violencia, los acontecimientos políticos y la ocupación militar. Lo cotidiano y familiar de estos paisajes (físicos y psicológicos) devastados por la guerra hacen que las propias imágenes se conviertan en una plataforma para la reflexión y discusión.

Desde hace siglos Israel y los territorios de Palestina han sido escenario de un interminable conflicto que ha ido redibujando en sus fronteras una continua indefinición de límites efímeros. La región y su paisaje, objeto de deseo de religiones y continuo escenario de noticias en los medios de comunicación es una cicatriz en la historia de la humanidad, el conflicto ha dejado una

huella indeleble tanto en el territorio como en la psique de sus habitantes.



Big Rivers Nature Reserve,  
2007



Skyhawk, Air Force Training  
Target, 2007

Shai Kremer

Fotografías de descuartizados cazabombarderos utilizados para practicas de tiro, de campos de olivos centenarios cercenados por el ejercito Israelí en territorio palestino (por razones de seguridad), de escalofriantes maquetas de poblados árabes erigidos para enfrentamientos de combate, o de vallas y muros levantados para dividir y fragmentar el territorio, ...son todos elementos ajenos y artificiales impuestos al territorio; huellas que recuerdan una constante y activa lucha no resuelta desde siglos. Shai Kremer utiliza la cámara para explorar y profundizar en el paisaje la realidad israelí, mas allá de los titulares de la prensa y

el peregrinaje turístico, para mostrar el territorio como un instrumento de construcción de las diferentes identidades nacionales y sociales, como una fuerza cultural asociada a la memoria histórica.



Palestinian olive trees  
beheaded 'due to  
security reasons',  
East Jerusalem, 2007  
Shai Kremer

Al otro lado de la frontera, que divide el conflicto, se desarrollan miradas paralelas sobre el mismo referente: la confrontación en Oriente Medio.

El trabajo de **Rania Matar** (*What Remains: Deserted Spaces & Lost Memories*) se centra en los espacios y objetos abandonados que encontró en su visita al Líbano después de la guerra entre Hezbollah e Israel en el 2006.

Cuando R. Matar regresó al Líbano su intención era retratar a las personas que habían sobrevivido a la guerra y que estaban sufriendo la pérdida (humana y material) y las terribles consecuencias del conflicto bélico.

Los retratos empezaron a contar historias y hablaban de resistencia y dignidad, pero el trabajo de R. Matar pronto dio un giro cuando empezó a fotografiar espacios abandonados y restos de la vida cotidiana que encontraba dentro del escenario de esa destrucción. Espacios y objetos que la gente había abandonado en una emergencia vital por su propia seguridad, y que alguna vez habían sido de alguien y que ahora son despojos y ruinas no reclamadas, como recuerdo de una vida que ocurrió. Estos objetos abandonados entre los espacios silenciosos y vacíos de las ruinas convierten la realidad de la pérdida en algo real; La destrucción se puede resumir en la imagen de un casete abandonado en el suelo de una casa en Beirut derruida por las bombas, o en una fotografía de familia entre los papeles desordenados y la basura, o una foto del pasado, descolorida y colgada de una pared desconchada y acribillada por fuego de mortero.





**White Roses**, Beirut, 2006  
Rania Matar



**Crooked Picture**, Beirut, 2006  
Rania Matar

Estos restos “preciosos” de una vida interrumpida y memorias congeladas en el tiempo, devuelven la destrucción a un nivel humano y personal.

Mientras que los edificios pueden ser eventualmente reconstruidos, estos restos de vida y memoria (recuerdos de un hogar y de una vida anterior) se fueron para siempre, y simbolizan la vida, ...la historia del individuo.

Imágenes de objetos personales que hablan por si solos de la desaparición y de lo irremplazable.

El proyecto **Desprendimientos Latentes** (2011) de **Olalla Gómez** (Madrid, 1982) analiza directamente el contexto territorial por el que se siente afectada a nivel político y social. Su principal interés es renegociar o alterar la realidad por medio de apropiaciones, interferencias o re-contextualizaciones.

Ese interés por las relecturas y alteraciones la ha llevado al uso de materiales y contextos cercanos, cotidianos e imágenes extraídas de los medios de comunicación. La Instalación, intervención, acción y fotografía son parte del lenguaje que utiliza y muchas veces de manera simultánea dentro de un mismo proyecto.

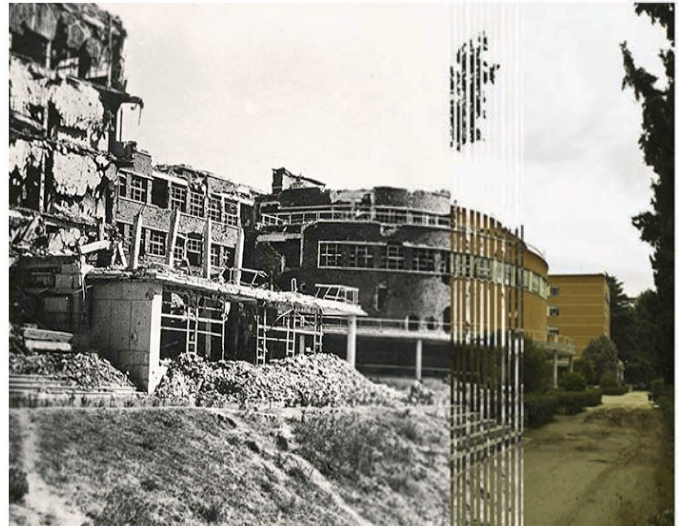
Esta idea de percepción temporal o duración suele aparecer en la mayoría de sus trabajos, ya sea como experiencia subjetiva, como memoria, ruina o como elemento manipulado.

Utiliza la fotografía como herramienta con la que repensar o cuestionar la realidad, creando una ficción retórica que intenta plantear un desarrollo narrativo.

La propuesta analiza una serie de edificios representativos que están enmarcados en el territorio de la Ciudad Universitaria de Madrid, un contexto cargado de significaciones y relacionados con la Guerra Civil, un lugar por el que la artista transitó durante los años de formación en la Facultad de Bellas Artes y que durante los años de la guerra civil fue constante frente de batalla. Los edificios que aparecen en las fotografías, fueron restaurados en su totalidad sin dejar huella del suceso. Este hecho se relaciona con el campo de la imagen; las restauraciones, reconstrucciones y simulacros están implícitos en la imagen y se construyen a imagen y semejanza de realidades pasadas que son sustituidas. Al no dejar rastro de la ruina, y levantar edificios idénticos a los realizados antes de las batallas en la ciudad universitaria, se crea una borradora de ese tiempo, una interferencia.

El proyecto juega a la vez con dos tiempos, el pasado de las ruinas y el “presente”, que se establece como una copia del

**Desprendimientos latentes,**  
2011  
Olalla Gómez



**Desprendimientos latentes,**  
2011  
Olalla Gómez

pasado anterior a la contienda. La imagen es en sí misma su propia historia.

El documento original muestra ese vacío y la distancia entre lo desaparecido y la percepción de lo que hoy en día vemos; un edificio restaurado sin un solo rasguño y copiado del original.

Con una cortina visual, a modo de interferencia, se percibe la distancia entre el pasado, borrado, y la percepción actual incompleta. La distancia entre esos dos estados genera una incertidumbre, dos estados.

### Francesc Torres “Memoria fragmentada. 11-S NY”

En el 10º aniversario de los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, el CCCB de Barcelona presentó la instalación del artista **Francesc Torres “Memoria fragmentada. 11-S NY. Artefactos en el Hangar 17”** que recoge una serie fotográfica del Hangar 17, y que se presentaron simultáneamente en Barcelona y en las tres grandes ciudades occidentales que han sido víctimas del terrorismo islámico: Nueva York, Londres y Madrid.

Después del desplome del World Trade Center, la Autoridad Portuaria de Nueva York y Nueva Jersey, propietaria de los edificios afectados, autorizó a un pequeño grupo de arquitectos e ingenieros a buscar vestigios que se pudieran utilizar para documentar la historia del día de los atentados. Se acumularon más de 1.500 objetos. Hacía falta encontrar un lugar para catalogarlos, numerarlos y conservarlos y la Autoridad Portuaria escogió el Hangar 17, que estaba vacío en aquel momento, en el aeropuerto internacional John F. Kennedy, gestionado por la APNY.



Memoria fragmentada. 11-S NY.  
Artefactos en el Hangar 17”, 2011  
Francesc Torres

Mientras avanzaba el tiempo, la Autoridad Portuaria contrató conservadores e instaló controles de humedad dentro de los 24.000 m<sup>2</sup> del Hangar 17 para estabilizar los objetos. Estaban muy deteriorados debido a la extrema violencia del ataque y los impactos recibidos, pero la voluntad era preservar la memoria histórica de ese día a través de estos objetos, por lo que muchos de estos restos se exhibirán en el National September 11 Memorial Museum; otros se conservarán en la colección



permanente del Museo. La Autoridad Portuaria ha repartido centenares de piezas por varios museos de todo el mundo en recuerdo del 11-S. Con el tiempo, el hangar volverá a su uso original.



**Memoria fragmentada. 11-S**  
NY. Artefactos en el Hangar  
17", 2011 Francesc Torres

En abril de 2009, el National September 11 Memorial Museum encargó a Francesc Torres que fotografiara la colección del Hangar 17. Torres, que trabajó con una iluminación industrial, rodeado de paredes grises, capturó con su cámara la presencia emocional y también física del 11-S a través de estos restos. Sus imágenes reflejan todo el significado de objetos convertidos en reliquias enmarcados en un silencioso hangar. El resultado del trabajo de Torres es el registro de un sentimiento congelado en el tiempo.

Coincidiendo también con el décimo aniversario de los atentados, el 11 de septiembre se inauguró el Memorial 11-S en la Zona Cero de Nueva York para recordar a las víctimas del ataque terrorista.

Pero no era la primera vez que Francesc Torres abordaba el tema de la monumentalización de la barbarie. La obra de Torres se ha caracterizado por la reflexión crítica sobre diversas manifestaciones de la cultura, la política, la memoria y el poder, generalmente con instalaciones multimedia, pero también a través de la pintura, el dibujo y la fotografía. En la instalación titulada *Belchite / South Bronx, 1988* Torres recupera trabajos anteriores como la serie fotográfica que realizó después del rodaje de la película "Las Aventuras del Barón Munchausen" de 1987 en el pueblo abandonado de Belchite (Zaragoza).

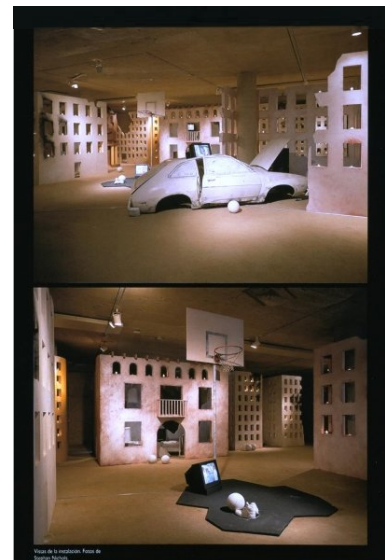
El proceso de trabajo de Torres para su proyecto consistió en elegir un espacio urbano abandonado (Belchite), y compararlo e igualarlo con el barrio South Bronx en Nueva York. Dos espacios

arrasados, en distinto tiempo y lugar, hermanos en la destrucción.



Francesc Torres tomó fotografías en estos dos lugares, y en Belchite dio la casualidad que capturo estas imágenes antes que desmontaran los decorados utilizados en la película *Las Aventuras del Barón Munchausen* de Terry Gilliam, unas fotografías que hasta 2007 no fueron publicadas por el artista, quien comentó *“Con el tiempo, todas las tragedias acaban sirviendo de decorado para cualquier broma”*. Este trabajo sirvió para una posterior instalación que representa un entorno de ruinas que representan ambos lugares (Belchite / South Bronx) y donde se reproducen viviendas, una iglesia bombardeada, una pista de baloncesto y un coche abandonado. Además de un video reproducido en 12 monitores.

Belchite / South Bronx  
1988  
Francesc Torres



El proyecto *Erinnerung aus dem Weltkrieg* (Los recuerdos de la guerra) de Tacita Dean abarca una serie de veinte fotografados en blanco y negro. Cada imagen de la serie se basa en una postal recogida por la artista en sus visitas a los mercadillos de diversas ciudades europeas. La mayoría de las imágenes representan accidentes y desastres, tanto artificiales como naturales. Superpuesta sobre cada imagen aparecen notas



escritas a mano, en blanco y al estilo de anotaciones cinematográficas, con instrucciones para los movimientos de iluminación, sonido y cámara, lo que sugiere que cada imagen es la nota de trabajo para una película. El título de la serie se toma de un acuerdo en los primeros años de la industria del cine danés, cuando cada película fue producida en dos versiones, una con un final feliz para el mercado americano, el otro con un final trágico para el público ruso.



Erinnerung aus dem Weltkrieg,  
2001  
Tacita Dean

El título del trabajo se traduce como "los recuerdos de la Guerra". La escritura en la superficie de la impresión se refiere a la escena como "una película alemana hecha en 1918. El texto explica que la imagen representa un *"lugar muerto"* en la frontera francesa / alemana, donde no hay nadie ni se vislumbra ninguna señal de vida. Los restos de la cabaña en la colina, etiquetados como 'su casa', son 'todo lo que queda.

La importancia de preservar y dar nombre a la destrucción que aconteció en estos paisajes devastados que están implícitos en el proyecto de Tacita Dean. Las Intervenciones de Dean animan a los espectadores a formular narrativas que conducen a los desenlaces trágicos en las imágenes, que participan y que se implican en el proceso creativo.

La fotografía original para estas imágenes monocromas muestra un paisaje ennegrecido y lleno de cicatrices, los restos de los bombardeos en el campo alemán en la Primera Guerra Mundial. Árboles carbonizados miran hacia el cielo y la ruina de una pequeña choza es visible contra las colinas. Un paisaje lleno de cráteres y tierra desolada.

El interés de Dean por la narrativa y los mecanismos de la industria del cine también son evidentes en otros trabajos: Su

instalación **Foley artist**, 1996 representa los efectos acústicos para una banda sonora de un corto grabados por los ingenieros de sonido. **The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days**, 1997 es una serie de dibujos en una pizarra que se utiliza para los ajustes de un guión gráfico para una película donde se sugieren dramáticos acontecimientos que tienen lugar en las tempestuosas aguas del sur del océano Atlántico.



Erinnerung aus dem Weltkrieg,  
2001  
Tacita Dean

El proyecto de investigación de **Bleda y Rosa** (María Bleda y José María Rosa) sobre los efectos del paso del tiempo en lugares deshabitados pero cargados de historia (colectiva e individual), donde ha habido una presencia humana que se ha diluido, es el tema de la producción de esta pareja de artistas.

Bleda y Rosa trabajaron en tres proyectos (Campos de fútbol, Campos de batalla y Ciudades) que tienen entre si un denominador común: las huellas del tiempo en el espacio de la historia, en los que se produce un itinerario analítico y poético

entorno a las miradas sobre estos territorios.

Ellos parten de una metodología de trabajo inductiva que les lleva de lo particular a lo general, de sus propios recuerdos a un intento de rescate poético de la memoria colectiva.



Campo de la matanza, primero de septiembre de 1054.

Partiendo de unos parámetros formales y conceptuales que recuerdan el proceso documental de Bernd y Hilla Becher, los proyectos de Bleda y Rosa no solo plantean únicamente un resultado testimonial y estadístico, sino que buscan la implicación emocional y poética. Siempre eligen encuadres parciales, donde no muestran solamente el terreno de juego de un campo de fútbol o el paisaje donde se produjo una batalla histórica. Lo que realmente interesa es descubrir qué es lo que permanece del pasado en esos paisajes (donde sucedieron hechos históricos que ahora están olvidados, donde hubo vida y ahora sólo hay silencio), y analizar cómo ha cambiado su uso social y la relación que mantienen con estos espacios las personas que viven en sus inmediaciones.

#### **Campos de Batalla**

*(Campo de la matanza, primero de septiembre de 1054), 1995*  
Bleda y Rosa

En **Campos de Batalla** siguieron buscando en los efectos del paso del tiempo en paisajes cargados de historia (lugares donde se habían producido batallas o confrontaciones bélicas, desde Sagunto en el año 219 a de J.C. a los Campos de Bailén ya en el siglo XIX). El proyecto plantea observar y acentuar el contraste entre unos espacios que habían sido escenarios de cruentas batallas - con una huella histórica muy dramática - y su imagen

actual, paisajes solitarios y tranquilos, con poca o nula presencia humana.

Bleda y Rosa conocían un tapiz conmemorativo de la batalla de Almansa de 1707 que se encuentra en el Museo del Prado, un lugar por el que solían pasar con frecuencia. De esta forma fueron conscientes de que en las imágenes y pinturas históricas de batallas y guerras se cambiaba la perspectiva, la ubicación y hasta el paisaje con la intención de ensalzar aquello que le interesaba a quienes habían encargado el cuadro (que solían ser los ganadores de la batalla).



Calatañazor, en torno al año 1000.

Asumiendo que la imagen que se suele tener de los campos de batallas procede sobre todo de las pinturas conmemorativas y de películas históricas, en esta serie (Campos de Batalla) Bleda y Rosa optaron por utilizar el color y por utilizar un singular formato panorámico con dos imágenes del mismo paisaje separadas por un espacio en blanco que muestran fragmentos continuos del mismo. Bajo esta doble imagen aparece un pequeño texto a modo de pie de foto en el que se indica el nombre y la fecha de la batalla.

Bleda y Rosa consiguen así articular una especie de cartografía emocional que explora las cicatrices y huellas que habían dejado esas batallas en unos paisajes (y en las personas que habitan esos paisajes).

Todas las fotografías de este proyecto (1994-1997) mantienen una cohesión estilística y conceptual, fijando un mismo punto de

**Campos de Batalla**  
(*Calatañazor, en torno al año 1000*), 1996  
Bleda y Rosa



vista frío, neutro y evitando cualquier recurso técnico y formal innecesario. En algunas fotografías aparecen rastros o elementos que denotan la presencia humana en estos paisajes, (un colchón abandonado, una construcción rural, postes de electricidad) que hacen mas evidente lo anacrónico entre el hecho histórico al que se alude y el momento en que fue realizada la fotografía.



El ámbito de trabajo de **Gabriele Basilico** es el paisaje urbano e industrial. Arquitecto de formación, trabaja como fotógrafo de arquitectura para el sector editorial, la industria e instituciones públicas y privadas. Fotografía casi exclusivamente en blanco y negro, con influencias de fotógrafos como Walter Evans y Bernhard y Hilla Becher.

Beirut, 1991  
Gabriele Basilico,

En 1991 comienza su proyecto fotográfico en **Beirut**, realizado tras el fin de una larga guerra junto a otros grandes profesionales de la fotografía como Robert Frank, Josef Koudelka, Raymond Depardon. Desde la mitad de los años 80 y interesado por las transformaciones del paisaje, Basilico se plantea una



interpretación de las nuevas formas que el hábitat humano está adquiriendo desde una perspectiva conceptual y estética a la vez.



El tema de la identidad de la ciudad, entre permanencia histórica y desarrollo contemporáneo, entre destrucción y reconstrucción posbélica, entre utopías urbanísticas y obras para el futuro, queda también representado en su trabajo sobre Berlín del 2000, desarrollado gracias a una beca de la DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst).

Beirut, 1991  
Gabriele Basilico,

Lo que Basilico define como “documental”, son fotografías en las que dentro de un marco urbano no aparece la presencia humana, se refiere a las tradiciones del foto realismo, y en particular a Eugène Ateget y a sus fotografías, en las que París aparecía sin habitantes.



Las fotografías de Basílico tomadas en Beirut nos muestran los devastadores efectos de una guerra civil sobre una ciudad. La antigüedad y prosperidad de la ciudad anterior a la guerra no son elementos suficientes para minimizar la magnitud del desastre. Las facciones militares enfrentadas que batallaron desde ventanas, tejados y esquinas provocaban los mismos efectos: la destrucción del escenario y, por tanto, de la propia vida. La ausencia de vida (seres humanos) , tan evidente en las fotografías de Basílico, deja un paisaje no únicamente desolado, sino, peor aún, también deshumanizado, fantasmagórico, irreal, que no nos remite solo a la melancolía, sino al desengaño. Las paredes heridas por metralla, los balcones reventados por fuego de mortero, el escombros acumulado, las personas que han huido..., nos lleva a preguntarnos si las guerras merecen la pena. Las imágenes nos muestran un abandono espectral, vidas arrancadas, dolor, y sobre todo absurdo. Basílico cuestiona el sentido del vacío que amenaza al ser humano cuando encuentra que no hay ganancia alguna en una guerra, solo destrucción.

**Beirut** (Rue Allembey / Fakhry Bay),  
1991  
Gabriele Basílico

El proyecto “**Spomenik: The End of History**” del fotógrafo belga **Jan Kempnaers** es una serie de 26 fotografías de estructuras escultóricas abandonadas que conmemoran los lugares donde se llevaron a cabo batallas de la Segunda Guerra Mundial en Yugoslavia (como Tjentište, Kozara y Kadinjača), o los campos de concentración (como el de Jasenovac y los NEI). Fueron estructuras creadas por escultores diferentes (Dušan Džamonja, Bakic Vojin, Zivkovic Miodrag, Jordania y Grabul Iskra, por nombrar algunos) y arquitectos (Bogdan Bogdanovic, Gradimir Medaković ...), siendo comisionadas por el ex presidente yugoslavo Josip Broz Tito en la década de 1960 y 70. Son elementos arquitectónicos de gran impacto visual que muestran la confianza y la fortaleza de la República Socialista.



**Spomenik #12 (Košute), 2007**  
Jan Kempnaers,

Spomenik significa literalmente monumento y en la década de los ochenta estos monumentos atrajeron a millones de visitantes, especialmente jóvenes para su "educación patriótica". Después de que la República Yugoslava se disolvió en 1990, fueron abandonados y sus significados simbólicos se han perdido para siempre. Generalmente son de escala gigantesca y de una geometría abstracta, pareciendo reproducir formas naturales. La mayoría se construyeron con hormigón o piedra, mientras que otros tienen revestimiento de metal o parcialmente vidriado.





**Spomenik #22** (Ostra), 2009  
Jan Kempenaers



**Spomenik #26** (Zenica), 2009  
Jan Kempenaers

Después de varios viajes por los Balcanes, entre 2006 y 2009, Kempenaers viajó alrededor de la región de la ex-Yugoslavia (actualmente Croacia, Serbia, Eslovenia, Bosnia y Herzegovina, etc.) con la ayuda de un mapa de monumentos de 1975, realizando su proyecto Spomeniks con el fondo de nublados paisajes de montaña al atardecer. Las estructuras recuerdan a las víctimas de aquellas batallas de la II Guerra Mundial volviendo a crear un nuevo imaginario basado en el recuerdo y la monumentalización del conflicto bélico.

Son imágenes que transmiten melancolía y nos transportan a un



tiempo no tan lejano donde el uso político de la tragedia queda representado por un arte oficial, hoy en día obsoleto.

**Nacido en Gaza** es una película documental dirigida y rodada por **Hernán Zin** durante la ofensiva israelí que asoló la franja de Gaza entre julio y agosto de 2014.

El documental se basa en la historia de diez niños que cuentan cómo es su vida diaria entre las bombas y de qué forma luchan para superar el horror sufrido y recuperar cierta normalidad. Ellos son los supervivientes y a la vez portavoces de los 507 niños muertos y más de 3.000 heridos que dejó la operación israelí "Margen defensivo".

Es un retrato íntimo y profundo de cómo la violencia puede transformar para siempre la vida de los niños.

Se utilizan grabaciones en slow motion, timelapse y cámaras en aviones no tripulados (Drones) lo que ofrece una perspectiva tan bella como brutal de lo que ha sido esta guerra.



Nacido en Gaza, 2014  
Hernán Zin

Mohamed, Ahnour, Mahmud, Sondos, Rafah, Malak, Montaser, Hamadr, Bisan, Haia son los protagonistas de este documental donde tal y como ellos narran: "Cuando ellos entran, matan y destruyen", cuenta Mahmud, al que los tanques israelíes han destruido los cultivos de su familia hasta en once ocasiones. "Nos cierran el mar", dice Mohamed, de familia pescadora. " El pedazo más grande que quedó de él era así", narra Ahnour mientras apenas abre sus manos para mostrar el tamaño al que quedó reducido su hermano. "Me hirió en la barriga y se me salieron las

tripas. Yo soy una niña, no tengo misiles, no deberían hacer estas cosas", añade Sondos, a la que vemos en un hospital con varias heridas abiertas.

En el documental no vemos sangre ni muertos ni bombas, sino una cámara que se para y baja a la altura de un niño para mostrar sus reflexiones sobre la guerra".

El director, Hernán Zin no solo se ha agachado hasta situar el objetivo de la cámara a la altura de un niño, sino que ha ralentizado el tiempo del conflicto para que puedan expresarse. El resultado es una mirada pausada y diferente de la guerra, que nace cuando se entera de que cuatro niños han muerto en la playa mientras jugaban al fútbol. "Murieron justo frente al apartamento en el que había vivido en Gaza", cuenta.



Nacido en Gaza, 2014  
Hernán Zin

La cinta está inspirada en películas como 'El Pianista' o 'La Delgada Línea Roja', ya que en cine siempre se cuenta la guerra con un estilo heroico y hace que se pierda lo que hay en el sustrato de la realidad: el trauma y el dolor. Entre los recursos que ha empleado el director para crear "un lenguaje poético" destaca el uso de imágenes acuáticas o de la cámara lenta, mientras el dramatismo de las imágenes de devastación y de la música sinfónica se ve equilibrado "con la contención y la fuerza narrativa de los niños, que llevan ocho años viviendo en guerra y hablan con una entereza y una dignidad enormes".

Zin subraya que los niños "ven a Israel como a un Dios del Antiguo Testamento que los castiga". Reconoce que lo que más le costó grabar fue el hospital, que "nunca había visto tan lleno de niños mutilados y desgarrados. Me rompió el corazón grabar a Maha, que se ha quedado paralizada de los pies a la cabeza y ha perdido a sus padres. Es desgarrador".

**Hernán Zin** lleva 20 años trabajando en zonas en conflicto de África, Asia y América Latina, ha tenido a su lado al periodista Jon

Sistiaga, el ex compañero del cámara José Couso, al que vio morir en Irak, asegura que ha sido "otra manera de hacer periodismo en guerra, dibujando a las víctimas más débiles, las que menos se lo merecen" y afirma que "la película busca una visión poética de la guerra. No hay belleza en la guerra, pero sí puede haber poesía ética o reivindicativa para tratar de acabar con ella. Yo creo que Hernán lo ha logrado con sus encuadres, con la cámara lenta... La cámara lenta es, como diría Cartier-Bresson, ese instante detenido. Nos sirve para parar la guerra por un momento y escuchar la voz de los niños".

Las imágenes grabadas con drones han permitido que se vea, por primera vez, la verdadera devastación de Gaza. Zin añade que el objetivo ha sido "mostrar la devastación de Gaza al estilo del Dresden o el Londres de la II Guerra Mundial, ciudades que quedaron completamente arrasadas". Jon Sistiaga subraya, asimismo, que le "encantaría que se usara la película como prueba en un Tribunal Internacional de Justicia contra los autores intelectuales de una agresión en la que se sabía que iba a haber muchas víctimas inocentes".

Watchtowers, 2008  
Taysir Batniji



El proyecto Watchtowers (2008) del artista palestino **Taysir Batniji** se origina tras visitar la retrospectiva de la obra de Bernd y Hilla Becher en el Centro Pompidou en 2004. La notable semejanza entre las construcciones en forma de torres de agua



de los Becher y las torres de vigilancia israelíes era muy significativa, y se embarcó en un proyecto para crear un archivo de este tipo de arquitectura de guerra "al estilo" de los Becher.

A partir del lenguaje de estos artistas alemanes que trabajaron a partir de la década de 1950 para documentar la arquitectura industrial a punto de desaparecer en Alemania, Taysir Batniji a tratado de establecer una tipología de las torres de vigilancia militares en Palestina. Creando una ilusión, una especie de "caballo de Troya", en las que el espectador delante de estas tipologías creería que son parte de la obra de los Becher. Tras una inspección más concienzuda, rápidamente se daría cuenta del engaño ya que las temáticas de los fotógrafos alemanes quedan lejos este tipo de construcciones.



Watchtowers, 2008  
Taysir Batniji

De alguna manera, el proyecto intenta materializar de una manera irónica el método de los Becher. Las condiciones para realizar estas peligrosas fotografías las hacen comprometidas, ante la



prohibición del ejército israelí de realizar fotografías de sus edificios defensivos. Taysir Batniji, como palestino nacido en Gaza no está autorizado a regresar a Cisjordania, por lo que delegó en un fotógrafo palestino para realizar estas fotos. Las construcciones están fuera de foco, torpemente enmarcadas, imperfectamente iluminadas. En este territorio, no se puede instalar el equipo pesado de los Becher (cámaras de gran formato) o tomar el tiempo para enmarcar la posición perfecta, y mucho menos permitirse el lujo de esperar días para que las condiciones de luz ideales. La propia torpeza de las imágenes se convierte en un desafío político y bélico, tanto en la creación de estas fotografías como en su visionado, ya que estas imágenes comprometen a los espectadores a ver estas construcciones militares tan funcionales como elementos escultóricos, o como parte de un patrimonio arquitectónico.



Watchtowers, 2008  
Taysir Batniji

El proyecto **La Disuasión: la marea y el límite** de la artista **Rosell Meseguer**, investiga sobre los cambios que se han ido produciendo a lo largo del tiempo en la llamada arquitectura defensiva y su relación con la costa marítima.

Rosell Meseguer centra su investigación en la costa de Cartagena, zona históricamente militarizada debido a sus características geográficas y su estratégica ubicación.

Estas estructuras arquitectónicas que evidencian el poder y el determinismo económico, se diseñaron como modelos creados por Portugal, Inglaterra y España durante la época colonial, como una manera de asentamiento y control.

Con el tiempo, las antiguas baterías que defendían la costa quedaron aparcadas en ese espacio intemporal.

La obra de Meseguer se desarrolla en diversos lenguajes- fotografía, instalación, archivo, publicaciones, dibujos, pintura y video- y está vinculada a la investigación de los procesos históricos y sus consecuencias sociopolíticas y económicas. Analiza la construcción de la historia y la creación de metodologías de documentación que ha ido desarrollando desde el 2001 en diversas estancias de investigación.

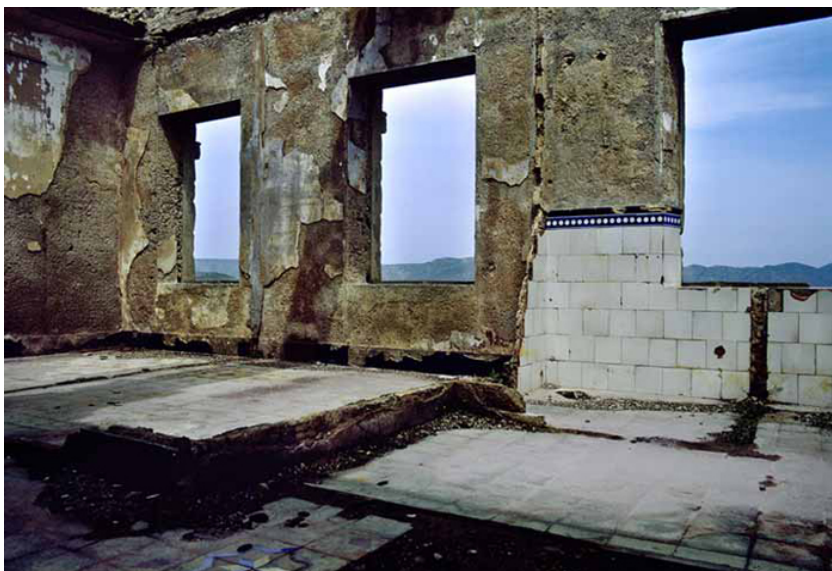
Ha formado parte del grupo de investigación Decolonizing knowledge and aesthetics entre Goldsmiths London & Matadero Madrid.

Las imágenes documentales de Meseguer siempre van acompañadas, en sus instalaciones de un material documental, de un archivo que refuerza conceptualmente el proyecto y a través del cual la artista, como una intérprete, construye un discurso, una "ficción", una alegoría llevada a cabo con textos e imágenes "robadas".

Estas proporcionan un medio de circulación e intercambio, puntos de tránsito entre historias y la recopilación de otras imágenes, cuya estela nos sugiere perseguir.



**Bateria de Atalayón III, 2004**  
Rosell Meseger



**Proa, 2003**  
Rosell Meseger

El 7 de agosto de 1999, como cada año, se conmemoran y recuerdan a las víctimas del ataque de la bomba atómica sobre Hiroshima en 1945. Esta conmemoración se celebró delante de uno de los pocos edificios de la zona que se mantuvo en pie durante el bombardeo atómico en Hiroshima. Este edificio es un símbolo y un monumento a la paz. Más de 5000 personas se reunieron en el otro lado del río para contemplar la obra del artista polaco **Krzysztof Wodiczko** (*The Hiroshima Projection*, 1999).

En un momento determinado una voz de una mujer joven se escucha a través de diez altavoces gigantes que rodean el espacio. Su cara es invisible, solamente se pueden ver sus manos proyectadas en el edificio por encima del agua mientras su discurso desgarrador narra su historia personal, sobre las consecuencias que tuvieron en el día a día los bombardeos de hace exactamente 54 años.

En 39 minutos, las manos y las voces de catorce habitantes de Hiroshima aparecen proyectadas sobre el edificio: catorce historias diferentes narradas por personas de diversas capas de la población y de generaciones distintas. Estas narraciones ponen al descubierto los efectos psicológicos, éticos y políticos que quedaron ocultos tras el bombardeo.

Se oye las historias de los supervivientes, quienes tuvieron que hacer frente a la "justificación" oficial del ataque de Estados Unidos. Se oye las historias de trabajadores esclavos procedentes de Corea, que nunca fueron vistos igual que las víctimas japonesas, y la de los nacidos en Hiroshima después del ataque, que son estigmatizados por el prejuicio y el miedo de tener defectos genéticos.

**La proyección de Hiroshima**,  
1999, proyección de video, de  
39 minutos.  
Krzysztof Wodiczko

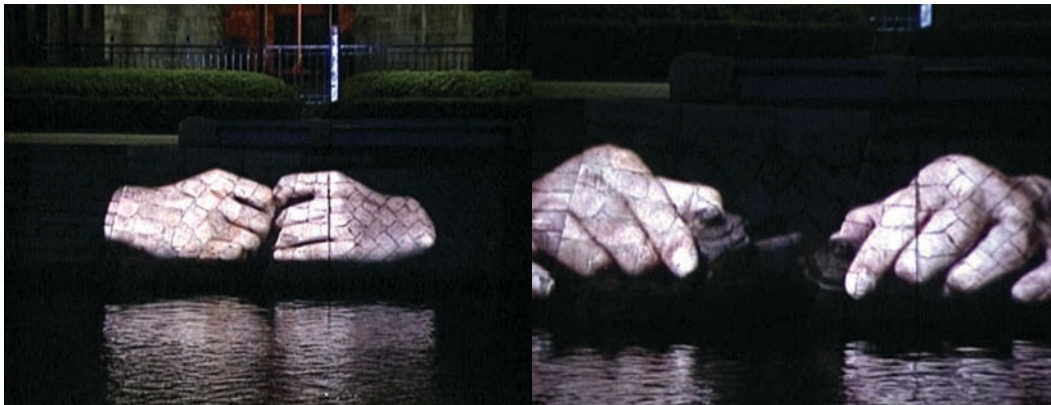


La idea de esta obra de arte público de Krzysztof Wodiczko viene de un año antes: en 1998, recibió el Premio de Arte de Hiroshima

durante el Festival Internacional de Animación. Cada dos años este premio se otorga a un artista que hace una contribución a la paz mundial con su trabajo. Wodiczko lo acepta con la condición de realizar una obra conmemorativa a la paz.

Con la proyección Wodiczko lleva al viejo edificio semiderruido la vida, las voces y los gestos de los habitantes de Hiroshima. A varias generaciones se les da una voz: los que sobrevivieron al bombardeo, sus hijos, nietos y bisnietos. De esta manera Wodiczko conecta estas generaciones entre sí y les ofrece la oportunidad de decir lo que la bomba todavía hoy significa para ellos hoy en su vida cotidiana.

La conexión de personas de diferentes generaciones y capas de la población es un tema recurrente en la obra de Wodiczko. Los espectadores escuchan historias de “los demás”, hacen conexiones, ...comparten un pasado.



Krzysztof Wodiczko nació en 1943 en Varsovia, Polonia. Vive y trabaja en Nueva York y Cambridge, Massachusetts, EE.UU. Desde 1980, ha creado más de setenta proyecciones (mapping) de diapositivas y vídeo a gran escala de imágenes con gran carga política en fachadas arquitectónicas y monumentos en diferentes partes del mundo. Al apropiarse de edificios públicos y monumentos como pantalla para sus proyecciones, Wodiczko centra la atención en las formas en que la arquitectura y los monumentos reflejan la memoria colectiva y la historia. En 1996 añadió sonido y movimiento a las proyecciones, y comenzó a colaborar con las comunidades relacionadas con hechos o acontecimientos políticos, para dar voz a las preocupaciones de los ciudadanos que viven a la sombra de los monumentos hasta ahora marginados y silenciosos.

La proyección de Hiroshima, 1999, proyección de vídeo, de 39 minutos.  
Krzysztof Wodiczko

De una manera crítica con el cine más convencional y cuestionando el valor de las imágenes en este, **Harun Farocki** busco un lenguaje diferente con el que concienciar al espectador. En su documental *El fuego inextinguible*, (1969) el cineasta sentado ante una mesa vacía e interpretando a un presentador de noticias de tv, comienza a leer un texto de denuncia escrito por un



vietnamita donde describe el horror producido por el napalm y los crímenes cometidos por el imperialismo norteamericano en el Vietnam durante la guerra.

Acabada la lectura del texto, Farocki se dirige al espectador y mostrando su antebrazo desnudo, comenta: “¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción y cómo podemos mostrarles las heridas que produce? “,.. “Podemos ofrecerles una suave percepción de cómo funciona el Napalm. Un cigarrillo arde a 400 grados, el napalm a 3.000 grados”. Entonces Farocki apaga un cigarrillo encendido en su antebrazo desnudo provocándole quemaduras.

Este documental marcó el comienzo de una atípica carrera, distanciada de los tradicionales circuitos del cine comercial. Farocki eligió el difícil camino del cine de corte experimental y dejó a un lado las herramientas convencionales para buscar un lenguaje diferente con el cual poder cuestionar la influencia que ejercen los medios visuales en el pensamiento humano.

A partir de la I guerra del Golfo Farocki se sintió fascinado por las cámaras de video vigilancia y los sistemas de control. En *Serius Games* (2009-10) nos enseña a partir de cuatro instalaciones en video (*Watson is Down*, *Three Dead*, *Immersion*, *A Sun with No Shadow*) como preparan los marines de la 29 división una futura guerra a partir de videojuegos que reproducen de una manera fidedigna los escenarios de ciudades y paisajes de Afganistán.

Farocki nos enseña una realidad que no nos deja indiferentes poniéndonos delante de un juego en el que el espectador decide lo que es real y lo que no es, ...y también lo que es correcto y lo que no.



**Inextinguishable Fire,**  
1969  
Harun Farocki

**Serius games 1 /**  
**Watson is Down,** 2010  
Harun Farocki







## ***Topografías políticas.***

Los cambios políticos en Europa, a partir de la caída del muro de Berlín, a finales del siglo XX dejaron una cartografía de paisajes transformados, y escenarios de una memoria colectiva donde la arquitectura de la ruina se materializó en el tiempo.

El proyecto **Ostalgia** (2010 – 2012) de la artista Rumana **Simona Rota** nos habla de esos paisajes y arquitecturas congeladas en el tiempo. Ostalgia es una palabra y un concepto que nació en 1989, tras la caída del Muro de Berlín que se puede traducir como “Dolor de Este”. Algo parecido a una nostalgia de una antigua identidad en proceso de disolución tras la reunificación de las dos Alemanias.

En alemán, Ost significa Este. En griego *algos* significa dolor. Ostalgia es una aleación lingüística tan imposible como el mismo deseo de reconstruir algo que podría no haber estado nunca allí. Ostalgia se compone de una serie fotográfica desarrollada durante un par de años, entre 2010 y 2012 como encargo de un trabajo de documentación del Museo de Arquitectura de Viena ya

que Simona Rota formaba parte de un grupo de investigación coordinado por el Museo, cuya misión era - bajo el nombre de "Soviet Modern" - la localización, rescate y estudio de los archivos soviéticos relacionados con la arquitectura que fue promovida por la ex Unión Soviética en sus quince repúblicas entre los años 60 y 90.



**Ostalgia. Lake Sevan,**  
2010  
Simona Rota



**Ostalgia. Tbilisi Central  
Aquatic Sports,** 2010  
Simona Rota

Los edificios documentados en este proyecto son en muchas ocasiones grandes estructuras de aire heroico acompañados por enormes espacios públicos opresivos y en cierta medida relacionados con la agorafobia donde los individuos se difuminan en el espacio. Estas grandes estructuras han sido diseñadas y construidas como una expresión megalómana del triunfo mientras que el espacio público excesivo y sus correspondientes espacios privados mas pequeños muestran una voluntad de



control sobre la vida pública e incluso privada de los individuos. Los edificios, construidos por el régimen Soviético, tienen un diseño futurista, a veces experimental y con una voluntad de transmitir una imagen de poder, progreso, prestigio y éxito económico, imagen que mostraba los planes y acciones de los poderes políticos totalitaristas. Grandes edificios que vistos ahora son esperpentos, caricaturas de una época, grandes sueños paralizados por la historia. La atmósfera decadente que existe hoy en día en los antiguos países y exrepúblicas soviéticas crean un espacio físico y imaginado en el que es fácil proyectar miedos, mitos y nostalgia.



**Traffic Project** es un proyecto de **Hans-Christian Schink**, nacido en 1961 en Erfurt (antigua República Democrática Alemana), cuyo tema es el paisaje de la reunificación Alemana. Al fotógrafo alemán no le interesa la imagen del paisaje convencional, sino el paisaje como encrucijada entre la naturaleza y la intención del ser humano de acondicionarlo, estructurarlo para su uso comercial y político.

Sus fotografías muestran el paisaje en un proceso de cambio, transformación y apropiación por parte del ser humano. Son paisajes a los que el hombre les quiere dar una función, en el sentido de que sirven para la arquitectura, el tránsito, la industria. Schink investiga desde mediados de los años '90, en diferentes series y proyectos fotográficos, las huellas de este afán humano de la funcionalización del territorio. La búsqueda y la fascinación por los elementos y construcciones arquitectónicas que determinan la composición de la imagen lo ha llevado a desarrollar proyectos de este tipo a países como Perú, Argentina, Vietnam, Corea del Norte y Estados Unidos.

Traffic Project.  
A9, A38 Rippachtal (2)  
Hans-Christian Schink



**Traffic Project.**  
**A 71, Brücke Wilde Gera, 2002**  
Hans-Christian Schink



**Traffic Project.**  
**A 14, bei Halle, 2001**  
Hans-Christian Schink

En las obras de Traffic Project reflexiona sobre la melancolía a partir del paisaje. Es una serie que realizó a partir de la construcción de autopistas e infraestructuras en Alemania oriental después de la reunificación. Las imágenes de esta serie muestran un dramático vacío, a través de una mirada consciente de la pérdida inconsolable de la proximidad, del cambio político y de una mirada al paisaje como escenario de una ruina.

En 2004, Schink recibió el Premio Alemán del Libro de Fotografía, y este año, el Real Photography Award. Sus imágenes muestran paisajes en un proceso de apropiación y

transformación causadas por el hombre, que en su obra se vuelve ausente y omnipresente al mismo tiempo.

El proyecto **Síndrome de Guernica** del artista **Fernando Sánchez Castillo** para el espacio Matadero Madrid utilizó uno de los símbolos políticos del franquismo: El yate Azor que fue usado entre 1949 a 1975 por el general Franco como barco de recreo. También fue usado como buque insignia en numerosos actos oficiales, el último en 1984, y como controvertido uso vacacional del primer presidente de gobierno socialista después de la transición, Felipe González.

En 1992, sin saber que utilidad darle, la Armada española se lo vendió a un empresario hostelero de Burgos, Lázaro González, por 6 millones de pesetas como reclamo a la entrada de su restaurante. La compra obligaba a utilizarlo como chatarra, aunque el hostelero Lázaro González visualizó en él un lujoso restaurante-pub de carretera que se instalaría en la ruta Burgos-Santander. La normativa le obligó a trasladar el barco en tres trozos y lo pudo transportar en varios camiones a un descampado de Cogollos, un pueblo de Burgos donde tenía un asador. Lo ancló en medio de su finca y construyó un motel a su alrededor. Así nació el Motel-Asador Azor. El negocio le acabó arruinando. Tras intentar vender los trozos del yate como *suvenir*, el hostelero Lázaro González acabó vendiendo los terrenos, Azor incluido, a varios socios que durante años lo fueron alquilando.

A estos últimos se lo compró Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1971) a finales de 2011 para su proyecto en el espacio Matadero de Madrid. Llevaba tiempo tras el barco de Franco, con la idea de ser el propietario del Azor, que hoy por hoy este artista llama "escenario". En 2007, llevó el mástil y varios bancos a su exposición en el MUSAC, *Abajo la inteligencia*. Ahora, con los restos que quedaron de la embarcación y tras varias fases de recuperación del casco, extrayendo hierro, metales y compactándolos, convirtiéndolo en chatarra, en ruina.

A estos restos lo ha llamado *Síndrome de Guernica* y se expuso dentro del programa Abierto x Obras en la antigua cámara frigorífica de Matadero Madrid. Congelado en el tiempo.



**Sindrome de Guernica,**  
Abierto x obras,  
Matadero, Madrid 2012  
Fernando Sánchez  
Castillo



Para Sánchez Castillo es fundamental conocer las imágenes que hemos heredado de nuestra historia reciente, mirar hacia atrás, mirar la Guerra Civil y la dictadura, para recuperarla y pensarla de manera más analítica que propagandística.

La obra Síndrome de Guernica es un bloque de chatarra compactada de aproximadamente 3 x 7 m<sup>2</sup>, lo que queda de un buque de 47 metros de eslora y los 10 metros de manga. El bloque de hierro tiene forma de prisma, una forma que desde el arte minimalista se asocia con la carencia de referencias emotivas o sentimentales.

*"Cuando se quiere comprimir mucho el significado de algo se realizan prismas por sus formas puras, ideales. En este caso, el barco contenía tanta narrativa que sólo cabía esta opción".*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Fernando Sánchez Castillo. El Cultural, 24.01.2012

No es casual que la estructura mida lo mismo que *El Guernica de Picasso*. Tampoco que el título de el proyecto haga referencia a él propio cuadro:



*"Del mismo modo que Picasso trabajó con el cubismo para relatar un hecho histórico, yo he comprimido un hecho histórico en una forma cúbica" <sup>1</sup>*

La obra de Sánchez Castillo resume las tres últimas etapas históricas de nuestro país: la dictadura, la transición y el imperio de la economía, el neoliberalismo más salvaje.

La primera etapa representa del culto al líder, el barco en el mar, en tierra de nadie que utilizaba Franco para hablar y negociar temas importantes. Era un taller, un laboratorio de comportamientos del dictador.

La etapa de la transición, el barco fue un bien del Estado y se decide su desguace, su eliminación, de un modo drástico y sin ninguna consideración por lo que pudiera ser su interés constructivo. Ya es un símbolo

En la tercera etapa un hostelero, por nostalgia o negocio, lo acaba comprando y termina siendo reclamo turístico en un restaurante de carretera. La nostalgia no vende y el valor del barco convierte su valor en chatarra. El precio del hierro.

Este proyecto de Sánchez Castillo da una visión poliédrica de la historia de un barco. Junto a los restos de chatarra comprimida, la obra se acompaña de un vídeo de varias horas, que acompaña la historia del Azor y ayuda a comprender derivas y rodeos de la historia.

Fernando Sánchez Castillo ha trabajado reciclando la historia reciente de España y sobre la musealización de la ruina. La obra *Pacto de Madrid* ubicada en la dehesa de Montenmedio de la Fundación NMAC donde se representa en una estatua de bronce uno de los episodios históricos que marcaron la relación de la dictadura española con el gobierno de Estados Unidos. La obra representa la figura de Franco y su caballo enterrado, cubierta de tierra.

El pacto de Madrid supuso la aceptación de España en la ONU en 1953, llevó al envío de alimentos, sobre todo, leche en polvo. Y también abrió paso a la instalación de las bases militares norteamericanas en territorio español. Fernando Sánchez Castillo plantea su obra como una representación abierta a la interpretación. Podía entenderse como una excavación arqueológica, la propia historia que surge de la tierra; o como un enterramiento a punto de realizarse. No es la única vez que el autor se ha servido de imágenes de Franco o de objetos o

iconos relacionados con su figura.



**Pacto de Madrid,**  
Fundación Montenmedio,  
Cádiz, 2003  
Fernando Sánchez  
Castillo

La obra se ha exhibido en diferentes lugares. En algunas de estas exposiciones, viajaba cargada de arena e incluso de lotes de leche en polvo que el público se podía llevar. Sánchez Castillo comparó el traslado de su escultura por el extranjero con la incapacidad de Franco para viajar fuera de España más allá de su visita a la ciudad fronteriza de Hendaya para entrevistarse con Hitler.

El artista belga **Geert Goiris** (Bornem, 1971) basa su trabajo en la búsqueda de paisajes silenciosos y desolados en los bordes mismos de la civilización, o que dentro de ella han perdido el amparo doméstico que en alguna época tuvieron: hoteles deshabitados, máquinas inmóviles, pasillos por los que nadie transita, construcciones abandonadas a su suerte en un territorio hostil.

El proyecto **Resonance** de Goiris esta basado en fotografías de antiguas instalaciones y edificios de la extinguida Unión Soviética donde utiliza los recursos de la fotografía documental: son imágenes nítidas y precisas en la composición, en su lectura todo es "legible", pero sin embargo, el naturalismo oculta un

sueño, una utopía que hará florecer una inquietud ambigua.

Las fotografías de Goiris mantienen la cualidad de la narración donde la intemporalidad atrapa no solo el instante enfocado por la cámara, sino también la presencia de una identidad anterior. En ocasiones se trata de la percepción de una presencia humana que siempre se entiende como ausencia; el esplendor de la belleza de la ruina parece que redimensiona la belleza de la imagen.

En este lenguaje, que el propio artista llama "realismo traumático", el punto de ruptura de un imaginario se desplaza a través del mundo real, lo que no vemos. Un espacio misterioso que anima al espectador a fijarse en una realidad que lo rodea. La mirada, a través de la imagen, se detiene en esas ruinas extrañas, situadas fuera de contexto, que rompen el orden lógico de un tiempo y un espacio, o en arquitecturas y construcciones ilógicas que rompen lo que podría parecer un tranquilo paisaje. Geert Goiris logra crear una atmósfera tensa y poblada de soledades donde el drama parece previsible. Entre los límites de lo real y lo irreal, el proyecto Resonance nos invita a descubrir lo que de extraordinario se oculta en la rutina cotidiana a partir de unos principios estéticos cercanos al fotoperiodismo, que supera los límites de la mera descripción y somete la realidad a una subjetiva y sugerente transformación poética.



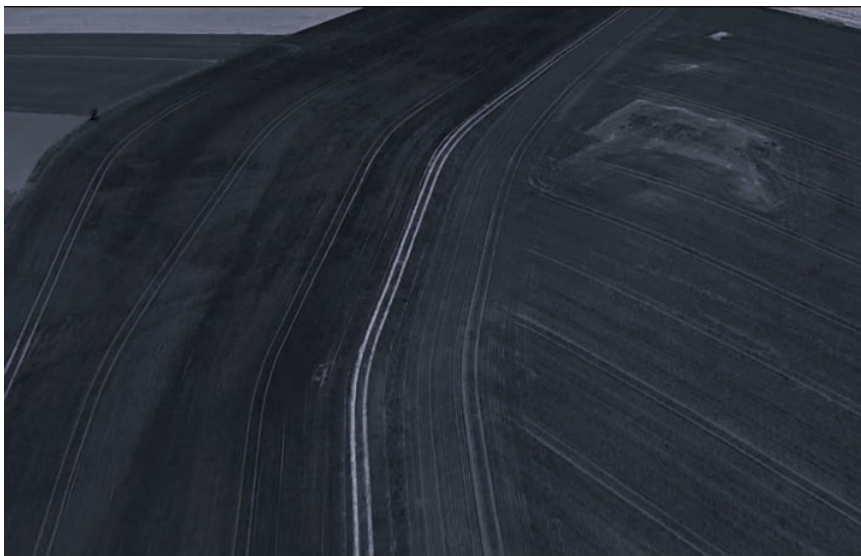
**Futuro**, (de la serie "Resonance") 2002 Geert Goiris





**Eugene's  
Neighborhood**, (de la  
serie "Resonance")  
2002  
Geert Goiris

Esta sensación de irrealidad, de desplazarse entre lo onírico y el despertar, se refuerza con el uso que Goiris hace de la luz: utilizando recursos técnicos como tiempos de exposición largos y construyendo cuidadosamente cada composición, paisajes y figuras adquieren un aire surrealista.



**Narbe Deutschland |  
Scar Germany**, 2014  
Burkhard von Harder

El proyecto-instalación **"Narbe Deutschland | Scar Germany"** realizado en 2014 por el artista **Burkhard von Harder**, es un viaje de 16 horas a través de los paisajes físicos y frontera ideológica que una vez dividió el mundo. El film, rodado desde el aire y a escasa altitud, traza la longitud completa de los restos del Telón de Acero, la antigua línea que dibujaba la demarcación de 1378 kilómetros que separaba las dos Alemanias. Un muro que iba desde el Mar Negro hasta Finlandia, con una longitud total de aproximadamente 8500 kilómetros, la parte de frontera



que pasa por Alemania supuso la división de lo que hoy es un mismo país.



**Narbe Deutschland |  
Scar Germany, 2014**  
Burkhard von Harder



Burkhard von Harder siguió con precisión el curso de la antigua línea divisoria desde un helicóptero. En un plano-secuencia donde hacia un reconocimiento aéreo, la cámara intenta mantenerse lo más cerca posible de la línea (la antigua frontera), con el objetivo de producir un continuo movimiento ininterrumpido, un propósito dificultado por contingencias a veces inevitables como tener que repostar el helicóptero o sencillamente perderse en el aire de vez en cuando. La cámara va siguiendo la línea que se extiende más abajo, filmando en diferentes estaciones durante aproximadamente 3 años: lo que en los mapas parecía ser una línea recta es de hecho un ciclo en el tiempo que se transforma en una espiral y señala el cambio. Este film documental, rodado y mostrado en tiempo real muestra la 'cicatriz' todavía en proceso de curación, la ruina del tiempo. El intento de encontrar el 'camino' se relaciona directamente con el

intento de recordar permanentemente el pasado, parte de la lucha de una sociedad alemana contemporánea para entender su propia historia. La tierra muestra rastros invisibles de lo que se ha escrito sobre ella, esas líneas dibujadas que se llaman fronteras. Desandar este trazo es la intención de este documental. Burkhard von Harder pretende crear una reflexión sobre este pasado, ofreciendo un acto de sanación colectiva.

Mostrado a modo de instalación, el largometraje de 967 minutos de duración va acompañado de una banda sonora fascinante y envolvente, que acompaña 16 horas de constante flujo de imagen con 16 horas de música drone, compuesta e interpretada por Klaus Wiese (1942-2009), ex miembro de Popol Vuh y una breve grabación de voz histórica de Otto von Bismarck que hace referencia al espacio de tiempo de 100 años (1889-1989), estableciendo un tono narrativo donde la instalación se muestra como un lienzo en blanco que el espectador es invitado a rellenar con sus recuerdos o con la memoria colectiva.

La obra “Narbe Deutschland” es la segunda parte de “Die Narbe | The Scar”, un proyecto de video experimental y poético rodado en un único plano secuencia y producido en dos partes por Burkhard von Harder.

“Narbe Berlín | Berlín Scar”, fue la primera parte del proyecto, es un documental de 78 minutos que muestra la antigua separación de la ciudad de Berlín, entre la capital de la RDA y el Berlín Occidental. “The Scar” muestra los 156 kilómetros de la llamada zona muerta que separaba Berlín Occidental dentro del Estado de Alemania Oriental.

También desde este concepto de frontera, o de línea divisoria aparece el trabajo **Übergang** de **Josef Schulz**. Un cuidado archivo de lugares de paso entre países que forman la Unión Europea y que hoy en día son elementos residuales del pasado político de cada país. Puestos fronterizos abandonados a causa del tratado de Schengen.

Todo pierde su identidad en la frontera. Así lo entiende Eugenio Trías, inmiscuido desde hace tiempo en la construcción de una propuesta filosófica cuya finalidad es comprender lo que somos a través de la idea del límite: Trías afirma que ese carácter fronterizo del hombre es el que anima el impulso filosófico que

nos permite reflexionar sobre nuestra condición cívica, mezclada entre los efectos de una globalización negativa y los discursos locales, con el fin de solucionar las "obsoletas y eternas querellas entre el Individuo y lo Colectivo".



El proyecto **Übergang** nos muestra carreteras abiertas a la libre circulación de personas, ocupadas por elementos arquitectónicos que en el pasado fueron puestos de control de personas y mercancías.

Obstaculizar la inmigración ilegal fue uno de los objetivos del acuerdo de Schengen firmado en 1995 por la mayoría de los países de la Unión Europea, según el cual se suprimían los controles fronterizos dentro del espacio Schengen para crear una zona de libre circulación protegida por una gran frontera exterior, la Europea. La unidad europea solo podía ser efectiva con una Europa sin controles fronterizos. Las fronteras terrestres, claro está, permanecen. John Brinkerhoff Jackson considera que la frontera es el elemento político básico en cualquier paisaje, fundamental en la definición de un territorio. La frontera protege y a la vez excluye.

**Übergang** "frbe03",  
2008,  
Josef Schulz





Un ejemplo claro de los cambios políticos en la estructura de estados de la Unión Europea tras el tratado de tratado de Schengen es la desaparición de estos controles fronterizos con la libre circulación de los ciudadanos pertenecientes a los países de la Union. El proyecto del fotógrafo Polaco **Josef Schulz** titulado **Übergang** (cruces) nos muestra en forma de ruina esos elementos arquitectónicos que en su tiempo sirvieron de puntos de control de emigración y refugiados entre dos países.

Al igual que muchos fotógrafos que centran su obra en la arquitectura, Schulz trata de evitar la presencia de individuos en sus imágenes ya que piensa que estos absorben la atención del espectador y el edificio queda descontextualizado. Para Schulz el edificio debe hablar por sí solo, el foco de interés debe dirigirse hacia su propia presencia.

Schultz ,en su proyecto, recorre todas las fronteras de los países que forman la Unión buscando estas casetas, checkpoints ahora abandonados en medio de la nada.

Una “nada” que el fotógrafo intenta evidenciar difuminando el fondo de las imágenes, tratando así resaltar la construcción de primer plano.

**Übergang** “debe01”,  
2005,  
Josef Schulz.





Übergang "spfr08",  
2005, C-Print,  
120 x 157,7 cm.  
Josef Schulz

Curiosamente, cada antiguo puesto de control ya no pertenece a ninguna parte. Están en medio de la nada luciendo ventanas rotas o puertas cerradas, oxidados y con la pintura descascarillada en una extraña fusión entre el pasado con el presente. Y aunque la policía de fronteras a desaparecido, los edificios permanecen de una manera inofensiva, provocando un inquietante sentimiento, quizás evocando malos recuerdos del pasado, cuando Europa estaba dividida por fronteras.

Schulz, explica: "Las fronteras eran líneas dibujadas, no sólo en todos los territorios, sino también por nuestras cabezas".

También la frontera, o las ex fronteras es el contenido del proyecto del artista Italiano de origen Holandés **Valerio Vincenzo** en su proyecto "**Borderlines. Frontiers of Peace**" donde intenta poner de manifiesto el sin sentido de estas líneas divisorias.

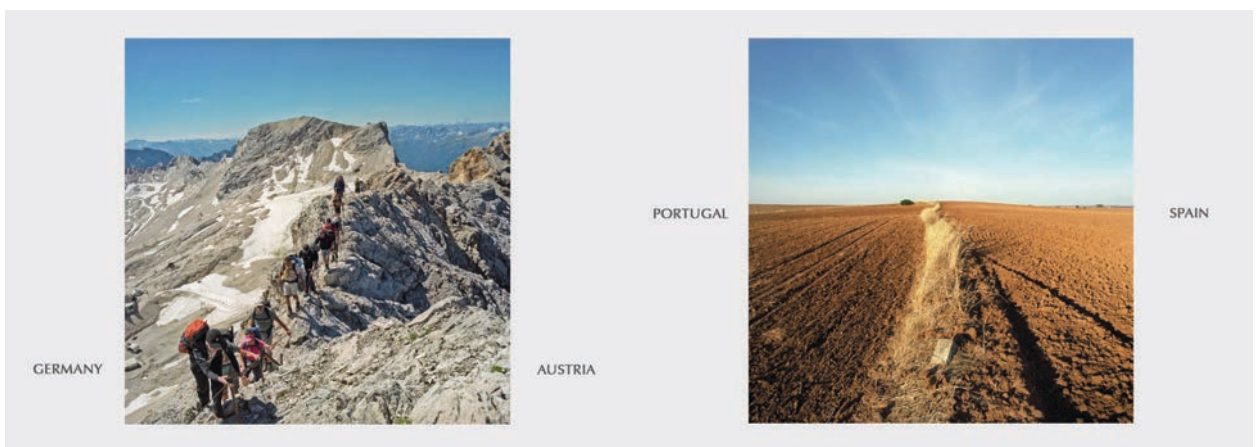
Hoy 26 países pertenecen al Espacio Schengen y hay 16.500 km de fronteras que se pueden cruzar libremente. Incluso en 2012 la UE recibió el Premio Nobel de la Paz para confirmar la importancia histórica de este cambio lento, casi imperceptible, pero radical.

*"Comencé elaborando estas imágenes para contar mi relato personal. Cuando me mudé a Italia antes de 1995, era muy difícil obtener un permiso de residencia, siempre faltaba algún papel. Una vez que Italia ingresó en el Espacio Schengen dejé de ser un extranjero y me convertí en un europeo. Esa libertad supuso un cambio radical para el continente",* explica el artista. *"Las fronteras son una invención del ser humano que se puede interpretar y organizar de muchas formas diferentes". En un*

*mundo en el que podemos navegar libremente por Internet en casi cualquier parte, establecer fronteras físicas entre países es un sinsentido racional, moral y económico. Las leyes internacionales han de evolucionar.*

*Recordar fronteras como el Checkpoint Charlie de Berlín es un modo de recordar que los muros nunca han sido y nunca serán una buena solución a largo plazo. En Europa, el muro entre Grecia y Turquía, las vallas en Hungría o Melilla son un peligroso paso atrás y un insulto a la civilización. Mi objetivo es mostrar imágenes de fronteras muy diferentes de lo que la gente espera; paisajes apacibles que cuestionan la noción actual que tenemos del término" <sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Valerio Vincenzo. El Pais (Verne). 13.03.2016



En esta realidad en la que parece que el hombre esta permanentemente desafiando a la naturaleza con esta especie de líneas imaginadas que dividen el territorio de una manera artificial.

Para los humanos, tal como afirma Félix Duque, *“la tierra solo existe de veras como marcada”* <sup>2</sup> de modo que nuestra manera de habitar la tierra consistirá en construir el paisaje mientras lo transitamos estableciendo los limites de nuestras propiedades.

**Borderlines. Frontiers of Peace**, 2012  
Valerio Vincenzo

<sup>2</sup> **DUQUE, Félix.** *Habitar la Tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad.* Abada-Editores, S.L. Madrid. 2007. p. 37.

De esta manera las obras del artista belga afincado en México, **Francis Alys** nos descubren como el arte puede construir un mundo de dignidad por medio de la actualización de símbolos o mitos.

El trabajo de Alys nos muestra un paisaje que se funde durante el transito de una persona que se mueve entre los márgenes olvidados de nuestra sociedad señalando hacia donde nadie presta atención y subrayando lo desatendido, lo olvidado.

Con Francis Alys nos encontramos con ese caminante absurdo que busca información para realizar una cartografía poética de su mundo. Su trabajo replantea la relación del ciudadano con su ciudad, sus calles convirtiéndolas en propias, algo que pertenece al espacio público (de todos) a través de una intervención lo más mínima posible como es empujar un bloque de hielo hasta derretirlo por la ciudad de México DF. Una estrategia que denuncia el contexto socio-político con un lenguaje poético y cotidiano.



Lo improductivo de las obras de Alys hacen que se disuelvan al socializarlas en su contexto.

En la acción “Línea verde”, Jerusalén 2004, Alys dibuja una línea con pintura verde marcando la supuesta frontera entre Palestina e Israel donde pone en cuestión el poder de los símbolos políticos.

Entre las obras “inútiles y heroicas” de Alys se encuentra “Cuando la fe mueve montañas” planteada en la Bienal de Lima de 2002. En esta acción 500 voluntarios con palas llegan a mover una montaña. Hombres y mujeres logran desplazar a paladas una inmensa duna de 200 metros de altura y 500 de longitud situada en la periferia de la ciudad.



**Línea verde, Jerusalén,**  
2004.  
Francis Alys

**Paradojas de la praxis:**  
**Algunas veces hacer**  
**algo no lleva a nada,**  
1997.  
Francis Alys

**Cuando la fe mueve**  
**montañas, Lima, 2002.**  
Francis Alys

### **El mapa como experiencia**

Los mapas definen las fronteras políticas y los límites geográficos de los territorios.

Desde la práctica artística algunos proyectos se centran en la utilización de mapas y cartografías como soporte de una experiencia vivida. Utilizan un lenguaje cartográfico, como forma y recurso para transmitir la experiencia de un recorrido, un viaje, entendiendo estos como una manera de descubrir conocimiento. El mapa muestra los posibles recorridos como opciones narrativas para contar una historia y poder acceder a esa experiencia. Como una estrategia para reformular la relación con el entorno físico mas cercano.

### **Los situacionistas**

El colectivo de artistas que forman **La Internacional Situacionista** centra sus trabajos entre los años de 1957-1972, formado por una fusión de otros colectivos como el grupo "CoBra", los "Psicogeógrafos" ingleses, "La Bauhaus Imaginaria" y la "Internacional Letrista (Guy Debord)". Después de la Segunda Guerra Mundial, ante una alienación provocada por el capitalismo en la sociedad europea, los situacionistas se dan cuenta de ese control del espacio urbano y construyen una actitud crítica y contestataria frente a este contexto, proponiendo otras formas de vivir en la ciudad y generando puntos de vista alternativos que abran nuevas posibilidades de conocimiento de lo urbano. Su revolución se centrará en las experiencias cotidianas vividas en el entorno de la ciudad, en alternativas para el crecimiento de diferentes miradas sociales. Las propuestas que realizarán los situacionistas dentro del mundo del arte girarán entorno a experiencias lúdicas en relación al urbanismo, con un análisis etnográfico de lo urbano. Tratando de crear conocimiento vivencial, experimental y procesual, desmarcándose con esta actitud de cualquier disciplina de carácter científico sobre los aspectos urbanos. El arte debe estar en relación directa con la vida urbana, con la ciudad, volviendo así a una práctica social del arte.

**Guy Debord** fue uno de los fundadores de La Internacional Situacionista y una de los artistas más importantes de este movimiento por sus ideas revolucionarias en la reestructuración de la vida cotidiana en el contexto de la ciudad. Debord es muy



crítico con el desarrollo de los modelos modernos de producción y con lo que se conoce como “sociedad del espectáculo”

**Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2005,**

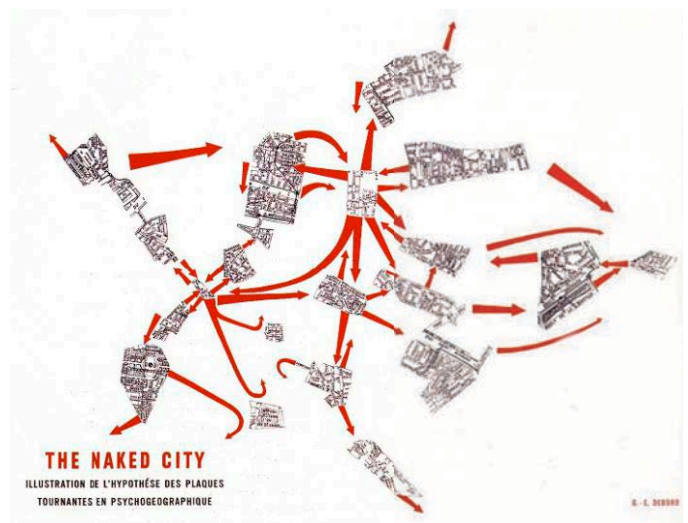
La práctica artística del movimiento situacionista es la deriva, una manera experimental y sin normas preestablecidas de ejecución, donde el azar y la arbitrariedad forman parte de esta actividad artística. Esta práctica tiene sus orígenes en las vanguardias de principios del siglo XX, como es el caso del Dadaísmo, que ya añadió el concepto de azar y lo efímero en sus actuaciones, igualmente el Surrealismo, donde lo emocional y la vivencias construían la parte argumental de sus obras.

La ciudad es un contexto cargado de emociones, donde los situacionistas dejaron un testimonio escrito llamado psicogeografía, un documento a modo de una cartografía donde se reflejaría la influencia emocional de la ciudad sobre los sujetos. Mapas donde lo predominante es el carácter emocional de la ciudad.

*The naked city* ó *Guide psychogéographique de Paris* de Guy Debord, son modelos de mapas que muestran al espectador una nueva perspectiva de un urbanita que ha vagado y se ha perdido por la ciudad de París elaborando una psicogeografía mental de esta. Para Debord, estas cartografías son un resultado para poder valorar las fronteras emocionales de las ciudades, la conexión entre el comportamiento humano y la geografía urbana.

En el proyecto *The new Babylon*, de **Constant Nieuwenhuys** encontramos una mirada más arquitectónica de los situacionistas. En 1956, el artista empezó a trabajar en una visionaria propuesta urbanística para una futura sociedad, un proyecto al que se dedicó más de veinte años de su carrera

**The Naked City**, 1957  
Guy Debord



**The new Babylon**, 1956  
Constant Nieuwenhuys

artística. En *The new Babylon* se concretan los modelos de futuro para una sociedad nómada, en un imaginario mundo sin fronteras. A partir de una serie de maquetas basadas en el concepto de un gran pueblo de nómadas de dimensiones globales, imagina un mundo invadido por construcciones urbanas efímeras que se van desarrollando en un contexto cambiante; una arquitectura basada en el principio de la desorientación e influenciada por el concepto del laberinto.

Constant se basa en el modelo de los campamentos nómadas que encontró en Italia. Las chabolas construidas por gitanos en las periferias de las grandes ciudades representan a los arcaicos poblados de sociedades tribales, construidas con materiales fácilmente transportables.

Constant Nieuwenhuys propone el concepto del laberinto dinámico, con varios centros y diferentes salidas, donde la premisa ya no es poder salir, sino deambular.

### La Post-Psicogeografía.

Como herencia de La Psicogeografía y de las derivas de los situacionistas, tenemos la psicogeografía contemporánea, cuyas premisas siguen siendo la exploración de lo urbano en busca de otras maneras y formas de conocimiento del entorno cotidiano por medio de experiencias y vivencias concretas basadas en la práctica artística. En esta mirada social del arte, se da importancia a las relaciones que surgen entre el individuo y su contexto urbano.

En la actualidad, los proyectos psicogeográficos se basan en la tecnología y en los medios digitales, que permiten plantear propuestas cartográficas en la red con diferentes proyectos temáticos y de carácter participativo, donde el usuario puede participar e interactuar desarrollando su propio mapa. Para este tipo de cartografías se utilizan los actuales dispositivos de captura, como son cámaras de vídeo, fotográficas o teléfonos inteligentes (Smartphone) que, junto con los recursos de posicionamiento y localización, como los GPS, permitirán realizar y registrar derivas grabadas y localizadas al mismo tiempo sobre territorios concretos. Recorridos y rutas que se podrán consultar en una web, como por ejemplo el proyecto planteado por **VeoGeo** (<http://veogeo.blogspot.com.es>), donde se puede consultar este tipo de experiencias en forma de recorridos.

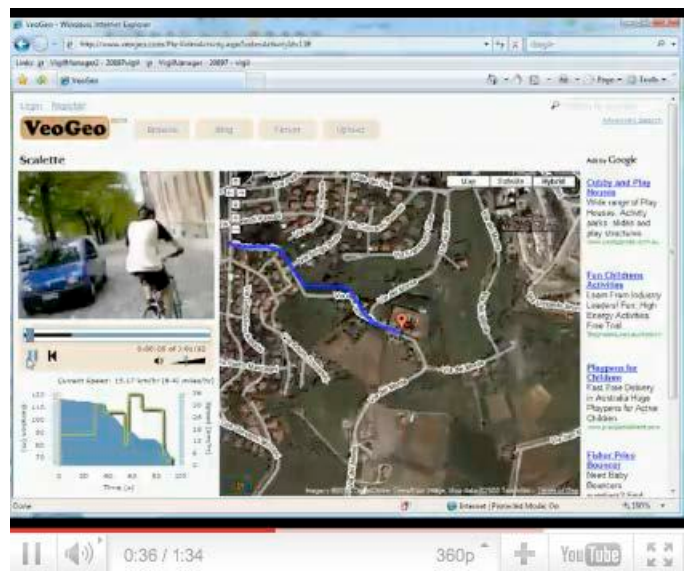


Imagen de la web del proyecto, <http://www.veogeo.com/>

El proyecto **Yellow Arrow**, 2004 se basa en una propuesta interdisciplinar que nació de una colaboración entre algunos colectivos de artistas de las ciudades de Nueva York, Berlín y Gotemburgo que se plantearon buscar una nueva forma de explorar las ciudades.

Web del proyecto **Yellow Arrow**,  
<http://yellowarrow.net/v3/>,  
 2004.

El origen del proyecto nació en el Lower East Side de Manhattan, y desde 2004 se ha extendido a más de 35 países y 380 ciudades, donde se ha convertido en una forma de experimentación y como resultado se redactan y publican ideas e historias a través de mensajes de texto escritos desde el teléfono móvil. Después, estas ideas, son colgadas en forma de mapas interactivos “on line”.

El proyecto Yellow Arrow es el precursor de la “geospatial web”, una propuesta artística a nivel mundial en el que cualquiera puede participar, con la condición de tener un móvil y estar registrado en la web del proyecto (<http://realtimecities.wikispaces.com/Yellow+Arrow>).



El proceso de participación consiste en conseguir las flechas adhesivas amarillas en la web, entonces ya se puede realizar el proceso de deriva. Cuando el participante pase por un lugar de la ciudad que desee destacar, pegará una de esas flechas, cada una de las cuales tendrá un único código de números impreso. Una vez localizada y ubicada la flecha, se envía una fotografía a la web, donde aparecerá publicada en el perfil del participante, y además aparecerá agregada al mapa de las flechas que ya se encuentran en la zona, ya que en la web se tiene acceso a todas las flechas que hay repartidas por el planeta. Cuando un espectador o transeúnte se encuentra con una de estas flechas amarillas y está interesado en conocer el testimonio dejado, sólo tiene que enviar a través de un móvil, en forma de mensaje de texto, el código que lleva la flecha encontrada, y de inmediato recibirá el mensaje dejado por el autor.

Existe una gran diversidad de mensajes; se pueden encontrar desde fragmentos breves basados en historias personales hasta verdaderos juegos o yincanas a modo de tours interactivos por móvil, recorridos completos donde se reciben detalles de los



Fotos detalle de las flechas pegadas del proyecto **Yellow Arrow**, 2004.



paisajes y edificios circundantes al lugar e indicaciones sobre cómo encontrar signos que señalen hacia dónde caminar.

También existen otros proyectos de este tipo que se han hecho y se siguen realizando. Como el festival de “psicogeografía contemporánea” que se realiza anualmente en la ciudad de Nueva York llamado Conflux (<http://confluxfestival.org>) que investiga la vida urbana y cotidiana a través de prácticas artísticas y sociales usando las nuevas tecnologías. En este festival participan artistas visuales y sonoros, escritores y paseantes urbanos con un mismo fin: explorar el espacio público de la ciudad de una manera experimental.

### **Cartografías experimentales**

El término (geografía experimental) inventado por el geógrafo y artista **Trevor Paglen** en 2002 para llamar a aquellas manifestaciones artísticas en las que se sigue experimentando con el entorno cotidiano, una variante que continua con la investigación sobre las relaciones entre la sociedad y el territorio, apostando por prácticas artísticas experimentales. Estas prácticas pueden tener la apariencia de instalaciones sonoras como de vídeo-instalaciones, intervenciones en el espacio público y cartografías experimentales. Son proyectos o manifestaciones artísticas con una actitud crítica sobre el uso y análisis geográfico del entorno. La mayoría de estas propuestas quedaron recogidos en la exposición itinerante llamada “**Geografía Experimental, 2010**”, una retrospectiva basada en el estudio cartográfico de los últimos diez años. De esta exposición destacan dos proyectos como ejemplos representativos de estas reivindicaciones con respecto al territorio:

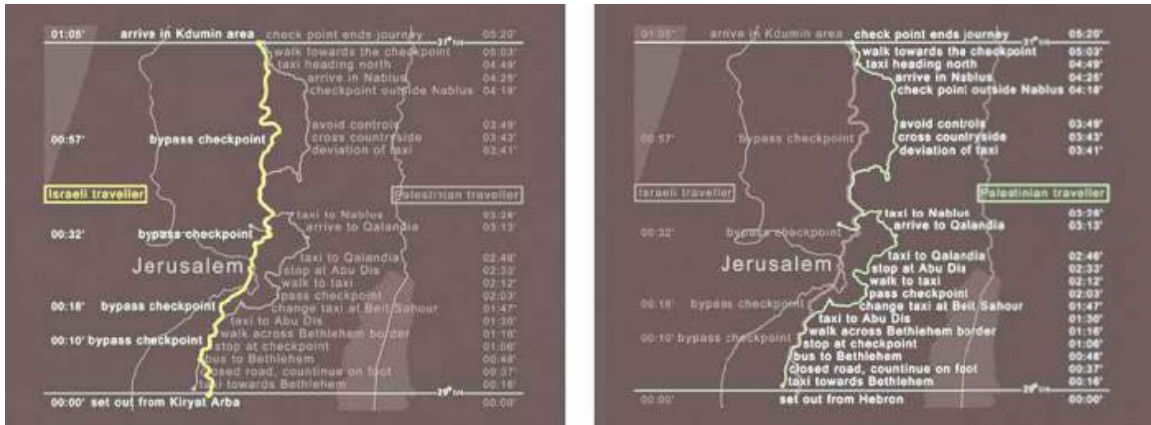
**The Road Map** (2003), es un proyecto que desarrollado por el colectivo italiano **Multiplicity**. Este grupo de trabajo realizaron un análisis sobre los territorios fronterizos entre Israel y Palestina, en concreto en la parte más occidental, una región con una gran cantidad de pasos fronterizos cerramientos y puntos de control en una extensión de muy pocas hectáreas. Durante dos días, (el 13 y el 14 de enero de 2003) calcularon, circularon y atravesaron con sus pasaportes de la UE las fronteras de la periferia de Jerusalén realizando el siguiente trabajo de campo: El día 13, viajaron con una persona con un pasaporte israelí de la colonia de Kiriath Arba a la colonia de Kudmin. Al día siguiente, viajaron con otra persona con un pasaporte palestino de la ciudad de Hebrón a la ciudad de Naplusa. Las dos rutas de inicio y fin tenían la misma latitud, incluso en algunos puntos de la ruta se superponían. Sin embargo, la duración de cada una de esas dos rutas resultó ser completamente diferente. El viajero israelí necesitó una hora,



mientras que el viajero palestino realizó el viaje en unas cinco horas y media.

Los diferentes tiempos de viaje de las dos vías se debe al hecho de las ordenanza sobre seguridad del gobierno israelí, que dan lugar a que los viajeros israelíes eviten pasar por aldeas palestinas, mientras que los palestinos cuando viajan a ciertas zonas se enfrentan a constantes controles militares del gobierno de Israel. La línea verde del gráfico representa esos controles, que se extienden entre Israel y Cisjordania.

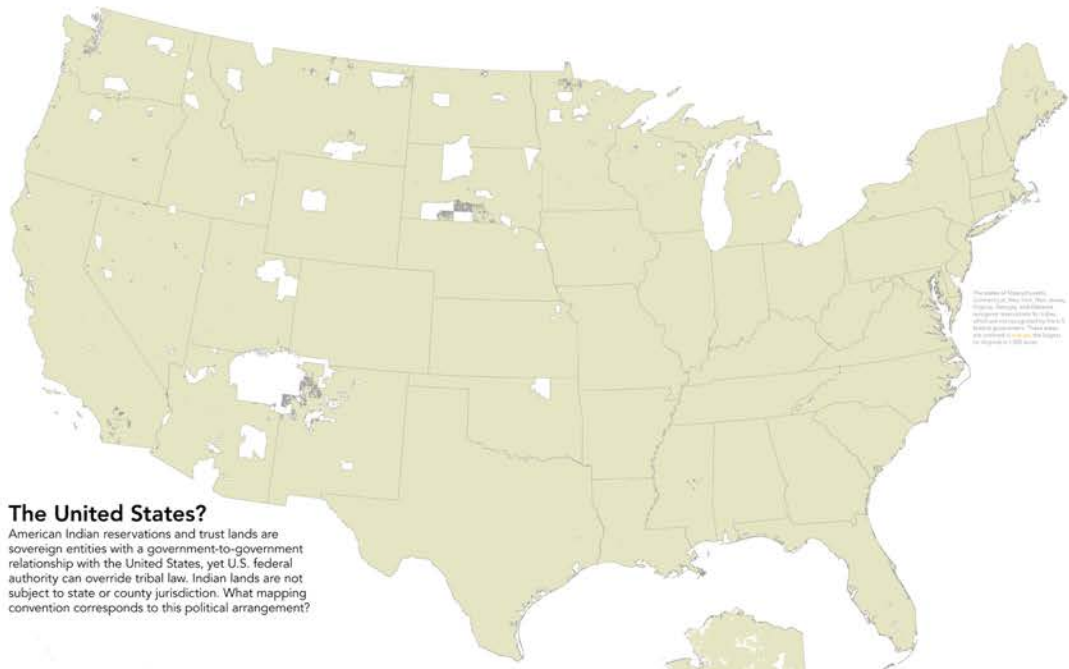
A la izquierda, la ruta israelí, y a la derecha, la ruta palestina, **The Road Map**, Multiplicity, 2003.



Videos de las dos rutas, **The Road Map**, 2003 Multiplicity

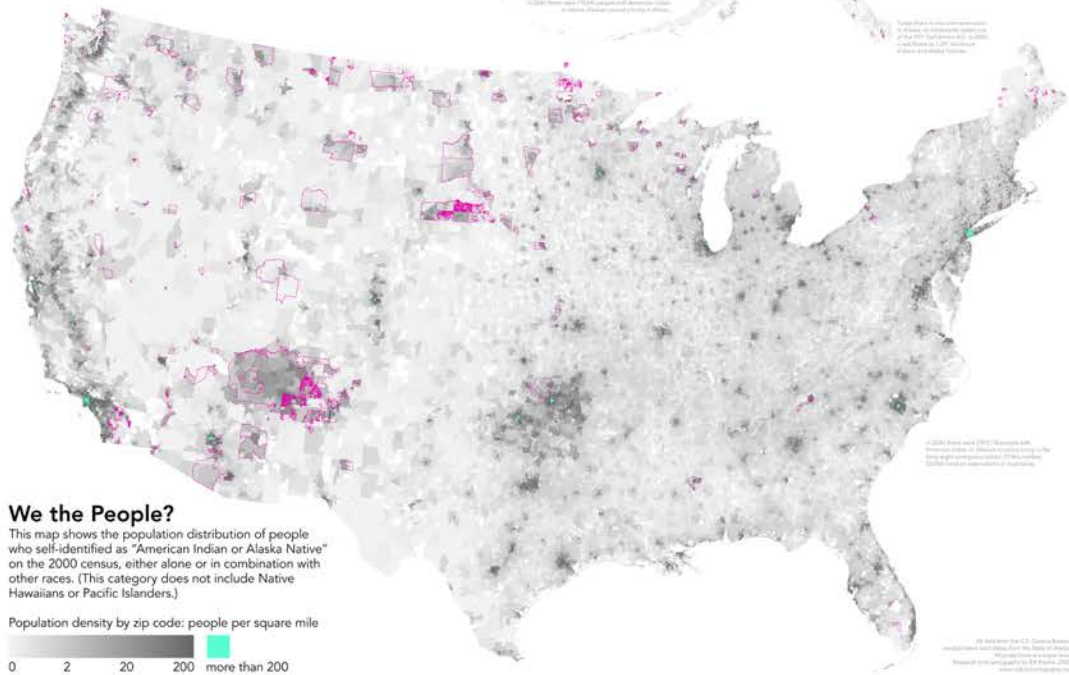
Otro proyecto destacado en la exposición fue ***The United States?*** (2003) de **Bill Rankin** que forma parte de otra propuesta más extensa llamada **Radical Cartography**. Con la presentación de este mapa trata de dar visibilidad a los conflictos existentes en relación a la propiedad del territorio de las reservas indígenas en los Estados Unidos y sus problemas con respecto a los límites de los estados. Las reservas indias no están sujetas a la jurisdicción estatal, lo cual entra en conflicto con las leyes del Congreso de los Estados Unidos.

Este mapa se escapa de la representación típica de los estados que conforman una nación y, por contraposición, hace visibles los derechos o las reclamaciones de soberanía de los pueblos indígenas.



**The United States?**

American Indian reservations and trust lands are sovereign entities with a government-to-government relationship with the United States, yet U.S. federal authority can override tribal law. Indian lands are not subject to state or county jurisdiction. What mapping convention corresponds to this political arrangement?



**We the People?**

This map shows the population distribution of people who self-identified as "American Indian or Alaska Native" on the 2000 census, either alone or in combination with other races. (This category does not include Native Hawaiians or Pacific Islanders.)

Population density by zip code: people per square mile  
 0 2 20 200 more than 200



La Manga del Mar Menor (norte), Murcia  
Nación Rotonda





## ***Cartografías del lucro.***

Las desmesuradas ambiciones neoliberales de las últimas décadas han provocado sueños especulativos que en muchas ocasiones acabaron en pesadilla. Una pesadilla que ha dejado su rastro y evidencia en ruinas de edificios o estructuras arquitectónicas inacabadas distribuidas a lo largo de la geografía.

En la época de la opulencia económica dirigida por la especulación inmobiliaria, que posteriormente desembocaría en la llamada “*crisis del ladrillo*”, se comenzaron a construir cientos de proyectos urbanísticos que posteriormente se abandonaron debido a la crisis y la falta de inversión.

Esto provocó que estos proyectos urbanísticos que estaban orientados a la creación de nuevas viviendas acabaran siendo escenarios ocupados por cadáveres de hormigón y ladrillo, dejando en evidencia los procesos especulativos propiciados por políticas donde se incentivaban estos intereses.

El proyecto **“Ruinas modernas, una topografía del lucro”** de la arquitecta **Julia Schulz-Dornburg** nos muestra un inventario fotográfico de urbanizaciones españolas que nunca han llegado a ser habitadas. Imágenes cargadas de serena poesía contrastan con fotos aéreas y planos de conjunto que muestran los desarrollos de estos proyectos urbanísticos desde diferentes puntos de vista.

La reciente construcción masiva de enclaves de ocio, complejos turísticos y residenciales de todo tipo ha transformado vastas regiones de la costa y ha llegado incluso a las provincias interiores. El ocaso prematuro de algunos de estos proyectos a causa del estallido de la burbuja inmobiliaria nos presenta, la incongruencia entre la efímera vida de la especulación inmobiliaria y sus perdurables secuelas físicas.

El fenómeno de ladrillo español y su funesto desenlace ha provocado la proliferación de un nuevo tipo de paisaje, un territorio a medio construir, que se podría denominar paisaje del lucro.



**Ruinas modernas, una Topografía del lucro**  
Mapa de proyectos Urbanísticos investigados  
Julia Schulz-Dornburg

**Ruinas modernas, una Topografía del lucro**  
Residencial Puerta del Horche, Horche (Guadalajara), 2011  
Julia Schulz-Dornburg



Julia Schulz-Dornburg recorrió más de 10.000 kilómetros durante dos años desde el año 2010, reuniendo imágenes de una hermética belleza de cerca de 60 casos de proyectos

urbanísticos fallidos investigados por ella –las ruinas modernas–, que se mostraron en el FAD de Barcelona y en el Museo ICO de Madrid. En las exposiciones se mostraban estas imágenes de ruinas junto a la ficción que representan las recreaciones en 3D y los anuncios que diferentes promotoras habían creado para ayudar a vender el proyecto. Un sueño que nunca se realizó.

«La muestra no es un censo de promociones fracasadas y no pretende ser representativa; la colección responde a una selección personal de los lugares visitados estos dos últimos años», afirma la arquitecta en la nota de prensa de la exposición Ruinas Modernas del Museo ICO. «Realidad y ficción forman un tándem inseparable a lo largo del recorrido expositivo. Sólo desde esta lectura doble, se puede llegar a comprender lo impensable, reconstruir lo inimaginable, constatar el disparate y sacar sus propias conclusiones».

Y añade, «creo que deberíamos promover transformaciones políticas, sociales y económicas que eviten la depredación del territorio y que promueven el valor del paisaje, la sostenibilidad ambiental y la equidad social».

**Ruinas modernas, una Topografía del lucro**  
Proyecto urbanístico de Seseña, Toledo. 2011  
Julia Schulz-Dornburg







Al inicio de la exposición *Ruinas Modernas, una topografía del lucro* encontramos un mapa de España donde se ubican los casos investigados y los que podemos ver en las salas. Los capítulos que integran la exposición son: Las fotografías, series de los desarrollos urbanísticos, combinados con sus obituarios promocionales; las imágenes satelitales que revelan la magnitud y la patente descontextualización del proyecto en relación a su entorno; una selección planos urbanísticos comparativos, a la misma escala, documento visual de una descompensada relación entre la población y su colonia; y un caso de estudio, la pieza “La vida panorámica” basado en el proyecto **Fortuna Hill Nature and Residential Golf Resort**. Esta obra ha sido elaborada expresamente para la exposición en el Museo ICO. El llamado “Circuito de Golf”, que se empezó a construir en 2004 y quedo paralizado en el 2010, en plena crisis. Es una zona de 29.219.624 m<sup>2</sup> en el Campo de Murcia Este, con una previsión de 235 hoyos de golf y 93.464 habitantes, que sirve de base para explicar qué podría suceder si todos los proyectos-sueños se cumplieren y que pasaría si cada uno de los 24 proyectos que se hallan en tramitación administrativa, se hicieran realidad.

**Ruinas modernas, una Topografía del lucro**  
 Proyecto urbanístico  
 Fortuna Hill Nature and Residential Golf Resort  
 Murcia, 2011  
 Julia Schulz-Dornburg



**Ruinas modernas, una Topografía del lucro**  
 Proyecto de pista de esquí  
 Villavieja del cerro,  
 Valladolid. Vista aérea  
 Julia Schulz-Dornburg

Bajo el lema “Vive la aventura todo el año” se empezó a construir el **Complejo de Aventuras Meseta Ski**, una proyecto que debía transformar a Villavieja del Cerro, una aldea de 103 habitantes, en un centro cosmopolita que llevaría a la planicie de Valladolid 70.000 visitantes cada año. Para llevarlo a cabo nada más adecuado que montar una pista de esquí seco, practicable en todas las épocas del año, que descendiera desde lo alto del cerro hasta las callejuelas de Villavieja. El proyecto se paralizó en 2010 y en la actualidad el aspecto que ofrece el lugar es el de una pequeña población amenazada por una gigantesca estructura de hormigón blanca.

**Ruinas modernas, una Topografía del lucro**  
 Proyecto de pista de esquí  
 Villavieja del cerro,  
 Valladolid  
 Julia Schulz-Dornburg





La muestra se completa con una serie de videos publicitarios de diferentes promociones urbanísticas donde se promete una vida rodeada de maravillosos escenarios.



Rotonda del oso verde  
Boadilla del Monte (Madrid)  
Nación Rotonda

**Nación Rotonda** es un proyecto que nació a mediados de 2013, cuando el ingeniero **Miguel Álvarez** trabajaba cada día con Google Earth: *“Se me ocurrió mirar qué había pasado con la crisis inmobiliaria, pero desde un punto de vista urbanístico”*. Hay muchos estudios sobre los efectos económicos de la burbuja, incluidos los desahucios, pero nadie había llevado a cabo un inventario visual de los desastres urbanísticos, más allá de los proyectos fallidos más emblemáticos de la fiebre de la construcción, como en Seseña (Toledo) y Valdeluz (Guadalajara) Álvarez reclutó para este proyecto al arquitecto Guillermo Trapiello y a los también ingenieros Esteban García y Rafael Trapiello. Llevan más de 650 imágenes publicadas en su web (<http://www.nacionrotonda.com>).

Se trata de una iniciativa que intenta hacer una lectura visual del proceso especulativo en España durante las últimas décadas. Podemos ver imágenes de obras abandonadas y campos de golf sin regar, donde ofrecen sin más un contexto del antes y el después: España está llena de pisos piloto perdidos en solares y de urbanizaciones fantasma.

Junto a colectivos como **Ecologistas en Acción** y **Basurama**, Nación Rotonda ha creado una base de datos recogida en la web de **Cadáveres inmobiliarios** (<http://cadaveresinmobiliarios.org>), donde hace un inventario de daños colaterales de la llamada crisis de la burbuja inmobiliaria.

Nación Rotonda escoge el concepto de rotonda como “marca” por lo que ha representado en el concepto de urbanismo de las últimas décadas, ya que es un elemento urbanístico que beneficia más al coche que al peatón o a quienes se quieran mover en bicicleta, y que al final resulta un símbolo de las ciudades dormitorio y de la crisis. Además de eso, las rotondas cuentan como zona verde (inaccesibles a las personas), por lo que se pueden restar de los parques que se deban construir con la normativa municipal.



**Guardamar del Segura**  
Alicante  
Nación Rotonda

Sobre la “decoración” de las rotondas, hay un tema importante a tener en cuenta, según la ley: *“...hay que dedicar un porcentaje del presupuesto total de una obra a la promoción del patrimonio cultural. Se puede intentar restaurar un monumento de la zona, se puede promover la cultura de la zona de otras maneras o se puede adquirir una obra, siempre que se quede en la zona de influencia”*.

Se tiende a comprar o encargar esculturas para colocarlas en rotondas, o recurrir a algún elemento representativo de la zona o la población donde se encuentra, con el problema estético que representa.



**Rotonda del Jamon Monesterio** (Badajoz)  
Nación Rotonda

**Rotonda del pesquero Bernardo Alfageme**  
(Vigo), 2015  
Nación Rotonda





El proyecto *En el camino*, de **Jorge Yeregui** (Santander, 1975) documenta arquitecturas inacabadas, abandonadas por diversos motivos y que, expuestas en su estructura básica, son moldeadas por el tiempo y la naturaleza.

Inspirada en el concepto de las pre-ruinas, la propuesta recorre las diferentes carreteras de la red viaria fotografiando selectivamente aquellas construcciones que quedaron varadas en la cuneta y que perdieron su sentido funcional antes incluso de terminarse.

Cada construcción se presenta como un ente extraño, un objeto instalado en un contexto que le resulta ajeno y cuya única referencia se encuentra en la propia red de carreteras, en el nombre de la vía y en el punto kilométrico exacto donde se ubica. Su propia y contundente materialidad las asienta en el paisaje, a modo de hitos, con la misma intensidad que su estado ruinoso y ausencia de función las difumina, poniendo de manifiesto su contradictoria presencia.

*En el camino*, 2006  
Jorge Yeregui





Es este deambular motorizado el que va descubriendo un territorio construido en torno a las vías de comunicación, caracterizado por la movilidad y el cambio, donde se generan otras formas de espacio. Un nuevo paisaje, híbrido y antropizado, compuesto por rechazos y trastornos que quedan diseminados a lo largo de los ejes de comunicación. Un territorio entrópico donde las heridas infligidas a la naturaleza están siendo reabsorbidas y finalmente serán aceptadas en otra naturaleza y en otra estética.

**En el camino**, 2006  
Jorge Yeregui

**N-322, Km 37**  
**En el camino**  
Proyecto específico realizado para el El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008  
Jorge Yeregui

En la manera de trabajar de Jorge Yeregui reemplaza la investigación del arqueólogo por la del detective y son los condicionantes externos los que provocan la congelación en el tiempo, los que determinan su interés más allá de lo que fue o de lo que podría haber sido. Lo que motiva realizar la fotografía de la “pre-ruina” es su interés por pensar sobre el hecho que les hizo perder su función convirtiéndolas en productos contradictorios que colonizan el territorio a la vez que resultan inhabitables. Estos restos, anónimos e improductivos encontrados a orilla de las carreteras, son minúsculos hitos en el paisaje cuya presencia desnuda, desprovista de los artificios que complementarían su funcionalidad –instalaciones, luminosos, escaparates o carteles – presentan de manera casual una arquitectura en bruto que refuerza su apariencia escultórica.

La manera de enseñar el trabajo se apropia de las estrategias de comunicación dirigidas al espectador urbano para presentarle, en su mismo contexto, en la calle, una imagen recogida del paisaje en la carretera. De la misma manera que las vallas publicitarias atraen la atención sobre los productos ofertados, la descontextualización de estas arquitecturas efímeras, inacabadas potencian lo extraño en este paisaje ahora cotidiano.





En el camino, 2007  
Jorge Yeregui



En el camino, 2007  
Jorge Yeregui





## ***Paisajes migratorios.***

*“Llegan como el destino, sin causa, sin razón, sin respeto, sin pretexto...no se entiende como han llegado hasta la capital, sin embargo, ahí están, y cada mañana diríase que su número aumenta...”<sup>1</sup>*

El proyecto **Invernaderos** de **Montserrat Soto** (Barcelona, 1961) sitúa al espectador en el límite, en una separación que muestra la frontera entre dos espacios.

Esta manera de explicar la encontramos en esta serie, basada en los paisajes interminables de Invernaderos donde trabaja y vive generalmente la mano de obra de la emigración. Son parajes abandonados, campos inmensos de invernaderos desatendidos en Almería, que en las últimas décadas se han convertido en un centro de agricultura hidropónica. Un tipo de agricultura que ha surgido precisamente en el único desierto europeo, transformando profundamente la fisonomía del paisaje de este territorio, hoy en día parcialmente oculto bajo grandes extensiones de plástico. En la serie Invernaderos, podemos ver un paisaje desolado, las cubiertas de plástico que un día protegían los cultivos interiores han quedado rasgadas, rotas.

<sup>1</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia). Cap. 12 *Tratado de Nomadología. La Máquina de guerra.* Pag. 361. Ed. Pre-Textos, Valencia 2004.

Los sembrados han sido substituidos por arena del desierto, apareciendo tierras secas, infértiles e incapaces de recrear el jardín perdido. Al igual que en otra serie de Montserrat Soto (**Ouadane**), nos encontramos con estructuras arquitectónicas en medio del desierto que han perdido su capacidad de proteger y dar fruto. El desierto avanza implacable sobre el abandono.



Sin título.  
Serie Invernaderos, (2002-03)  
Montserrat Soto



Estas series de fotografías panorámicas, de gran formato nos hacen mirar paisajes, generalmente desolados, a través de un espacio donde observamos el vacío que alcanza el horizonte, las nubes y el. Los muros se vuelven transparentes dejando ver la opaca ruina que aún los sostiene. A partir este complejo entramado de elementos que desestabilizan el pulcro ordenamiento de la visión, el espectador puede atravesar un paisaje que acaba apoderándose de él, sometido a una laberíntica autodestrucción. Como es habitual en el trabajo de Montserrat Soto, tampoco en esta serie hay muestras del ser humano que, sin embargo, está siempre presente en el espectador, haciéndolo partícipe de la ruina.



Los proyectos sobre ciudades y aglomeraciones urbanas de **Aglaia Konrad** tratan sobre el tiempo, la singularidad y las infraestructuras de la ciudad en transformación debido a migraciones y cambios estructurales. Sus imágenes de la arquitectura adquieren también una dimensión escultórica dentro del contexto expositivo.

Su proyecto **Desert Cities** desarrollado en la periferia de las ciudades de El Cairo y Alejandría nos habla del fracaso de un proyecto inmobiliario en Egipto. Un país donde en 1960, menos de un 40% de la población egipcia era urbana. Hoy, más de un 80% de los habitantes de este país viven en ciudades, sobre todo en El Cairo donde la habitan 15 millones de personas. Debido a la subida del precio de la vivienda en las grandes metrópolis, se crearon ciudades dormitorio en medio de la nada. Ciudades que tenían nombres glamurosos como “Utopía”, “Dreamland” o “Beverly Hills”. Pero estos nombres poco respondían a la verdadera realidad de esas poblaciones en medio del nada: no eran más que zonas fantasmagóricas que parecían salir de la más oscura ausencia. En este proyecto la fotógrafa Aglaia Konrad (Austria, 1960) hace una representación de estas áreas enfatizando la banalidad, la estandarización de modelos de construcción y la ausencia de diferenciación. Son los no-lugares de Marc Auge por excelencia, lugares donde falta la huella del hombre y donde es posible abordar las formas de una nueva sociología urbana.

El programa de gobierno que dio origen a las ciudades construidas en el desierto alrededor de las metrópolis de El Cairo y Alejandría se remonta al mandato del presidente Anwar el Sadat. En los años setenta planificó este proyecto inmobiliario pensado en catapultar el país al siglo XXI y previendo las grandes olas migratorias desde zonas rurales a las metrópolis. Pero, como tantas veces en la historia del desarrollo urbano moderno, el objetivo planificar el futuro desde la complejidad política y social.

En la década de los setenta, las creaciones de ciudades satélites parecían ofrecer la solución ideal para el problema de la masificación. En ciudades europeas se crearon modelos de suburbios como en Frankfurt-Preungesheim o Berlín-Siemensstadt, siguiendo en la línea de visión de Le Corbusier en el proyecto para París de la Ville Radieuse. Las ciudades

dormitorio alrededor de El Cairo fueron ciudades instantáneas que intentaron frenar la masificación de población de la capital de Egipto. Pensada para unos 500.000 habitantes, ni siquiera el diez por ciento de estas construcciones se han habitado debido al alto coste de la vivienda.



Desert Cities, (2011)  
Aglaiä Konrad.



Konrad centra una mirada directa en estas ciudades fantasma y sus edificios. No realiza un proyecto de fotografía de arquitectura, ni de fotografía documental. La manera de mostrarnos esta realidad es sin adornos y llama la atención la naturalidad de mostrar el accidente, la ruina desnuda del presente, encontrando una narración poética dentro de la cotidianidad.

El desierto circundante y la vista alejada, con una luz tenue, van a aumentar el desconcierto. Asociamos esa mirada a la memoria: tal vez en Antonioni, recordando las ciudades occidentales en ruinas, las casas vacías de Walker Evans, las

carreteras vacías de la madrugada de Eugène Atget en París, y las casas en fila de Dan Graham desde finales de los sesenta

De la misma manera y con el mismo objetivo y tema, se ha desarrollado el proyecto **New Cairo** del fotógrafo y artista español **Manuel Álvarez Diestro**, que capturó con su cámara la conquista del desierto por las nuevas urbanizaciones cerca de la metrópoli egipcia de El Cairo.

Álvarez Diestro no solo ha observado durante años las desastrosas consecuencias ecológicas y sociales de estas construcciones, sino también la belleza subjetiva en el cambiante paisaje del desierto luchando contra el avance urbanístico.

El proyecto de construcción de una nueva ciudad satélite en el desierto cerca de El Cairo fue concebido como una solución a la escasez de vivienda en el país para una población migratoria del campo a la ciudad y una de las tasas de natalidad más altas del mundo. Un proyecto pensado por las autoridades locales para imaginar un plan para el futuro que podría acomodar las necesidades de vivienda de las clases sociales más bajas.

Sin embargo, hoy en día, New Cairo con sus cientos de barrios cerrados es principalmente para personas con un nivel adquisitivo alto, debido al alto precio de estas viviendas. Una nueva identidad se forja en el desierto lejos de las aspiraciones de la mayoría que todavía requieren de vivienda básica y se hacinan en la vieja metrópoli.

New Cairo, (2011)  
Manuel Álvarez Diestro







**New Cairo, (2011)**  
Manuel Álvarez Diestro



**okkatam ridge (garbage recycling city) Cairo, 2009**  
Bas Prince

Asimismo, se puede entender el trabajo de **Bas Prince** otro artista fotógrafo que ha utilizado estos territorios de ocupación urbanística para desarrollar su trabajo. Bas Princen (1975, Países Bajos) pertenece a una generación de fotógrafos que hacen referencia a su manera de trabajar, a los llamados **New Topographics**. Son un grupo de trabajo, herederos del concepto de trabajo de Bernd and Hilla Becher, que se distanciaron de la fotografía de mirada subjetiva en un intento de representar la realidad lo más fielmente posible, Princen fotografía el espacio urbano de una manera similar, pero con un giro irónico. Visto a través de la cámara de Princen, la arquitectura urbana teñida de anonimato adquiere un aire casi mágico y ligeramente



surrealista.

Con sede en Rotterdam, el fotógrafo Bas Princen se formó primero como arquitecto, antes de trabajar en la documentación de las vastas estructuras y espacios de ciudades. Con sus fotografías de las obras de construcciones gigantes y moles de cemento aparentemente absurdos, describe la singularidad de las civilizaciones humanas.

*Voy a buscar fotografías en las que lo artificial y lo natural mezclan sus formas y uno es incapaz de ver si las cosas están siendo construidas o destruidas. Creo que eso es lo más interesante que se puede decir en estos momentos sobre las ciudades en las que vivimos, y los paisajes en los que habitan (y viceversa),* explica Bas Princen.

Su trabajo se desarrolla en diferentes países, en proyectos como **Refugio** donde trabaja en periferias de países de Oriente Medio como Amman, Beirut, Cairo, Dubai y Estambul.



Former sugarcane field,  
Cairo (2009)

Ringroad, Cairo (2009)

Bas Princen





Disurbia, la piel olvidada.  
Vegamediana, Sabero 2015  
Eduardo Valderrey



## ***Deslocalización del capital.***

La ruina moderna muchas veces viene de la readecuación de los fundamentos mercantilistas que rigen la economía capitalista donde se establecen los parámetros estructurales que convierten la globalización en algo local: lo Glocal.

La Glocalización es un término económico que se refiere a la comunidad o empresas que están dispuestas y son capaces de "pensar globalmente y actuar localmente". El concepto implica que la empresa se adapte a las peculiaridades de cada entorno, diferenciando sus producciones en función de las demandas locales.

Esto conlleva mutaciones en el sistema capitalista que obliga a transformaciones en el mercado. Los escenarios cambian en función de los intereses de los mercados provocando una transformación en las estructuras de producción y distribución, originando así "ruinas" basadas en arquitecturas donde la economía productiva ha edificado y demolido sucesivamente un paisaje repetido, copiado y clonado compulsivamente a lo largo de las últimas décadas: el paisaje de la desindustrialización.

Las cartografías de los mapas productivos generan estos

cambios, dando prioridad a las tablas de beneficios que adornaran los despachos de gerentes y directores generales de multinacionales y empresas que priorizan sobre los desastres económicos de regiones y territorios en fase de deslocalización, es decir en periodo de ruina originada por una crisis económica.

La ruina aparece como una cicatriz económica, en una cartografía de deslocalización y reordenación del capital.

### **Globalización. Acupunturas del territorio**

Una nueva situación relacionada con la crisis actual que comenzó en la década de los ochenta es la llamada desindustrialización. El neoliberalismo y la globalización han fortalecido al sector manufacturero, porque consideran que es el sector que crea las bases para que se sustente el resto de la economía, y, por tanto, se le debe dar mayor importancia.

Dicho proceso de “desindustrialización” se define como “una generalizada y permanente desinversión en la capacidad productiva básica de los países desarrollados”, debido a que el capital es desviado de las inversiones productivas en las principales empresas industriales hacia la especulación improductiva, a las fusiones y adquisiciones, como también a la inversión extranjera. Esta desinversión, está dejando fábricas cerradas, trabajadores desempleados, y un grupo de pueblos fantasmas (ghosttowns).

En muchos países altamente industrializados durante los setenta empezó el cierre de empresas y el despido de trabajadores, que nunca más vuelven a conseguir empleos productivos y bien pagados; mientras, los capitales se desplazan a otras regiones del mundo, buscando mano de obra mas barata o simplemente mejores condiciones fiscales, productivas y contractuales-creando nuevos polos de desarrollo (boomtowns); las gigantescas empresas y símbolos de la fuerza industrial como las automotrices y acerías, cierran las plantas en Detroit, en Pittsburg, y se van a otros países a invertir y a contratar fuerza de trabajo, o simplemente dedican el capital a comprar empresas existentes y a especular con sus acciones.

Se desarrollan estrategias capitalistas para doblegar a la clase obrera por medio de la flexibilización y libertad del capital. A principios de los ochenta la guerra contra el trabajador apenas empezaba.



El post-fordismo, la nueva sociedad post-industrial se caracterizaría por tendencias como el cambio de una economía productora de mercancías a otra productora de servicios; por la preeminencia de las clases profesionales y técnicas sobre los trabajadores manuales; por la primacía del conocimiento teórico sobre el empirismo y su conversión en el recurso estratégico, desplazando al capital físico; por la planificación, el control y el uso intensivo de la tecnología; un nuevo componente de la sociedad que ya se prefigura es la creación de una nueva “tecnología intelectual” que tendrá tanta importancia como lo fue “la tecnología maquinista en el siglo pasado y en la primera mitad de éste”

Los desplazamientos de muchas industrias (textiles, automoción, siderurgias,) a regiones o países de mano de obra “barata” provoca el desmantelamiento o abandono de las infraestructuras industriales que simbolizaron los años de esplendor. Se dibujan nuevas cartografías del capital a partir de cirugías económicas sobre el territorio.



Áreas industriales del mundo.  
Fuente: Intermon-Oxfam, 2013

## El nuevo orden

Desde principios de los 90 se puede hablar de un nuevo diseño en el reparto mundial de las áreas de producción acorde con los cambios y precedentes políticos que han marcado la historia recientemente: caída del muro de Berlín, activación del capitalismo en China, desaparición de la Unión Soviética, tratado de libre comercio en Norte América, consolidación de la Unión Europea,...mutaciones políticas y sociales que redibujan las relaciones comerciales globales y redistribuirán las nuevas áreas de producción (desplazando o recolocando capital industrial en función de los intereses del capitalismo), ...se crea un nuevo orden mundial.

El NAFTA (Tratado de Libre Comercio entre EE.UU., Canadá y México en 1994) convierte las poblaciones de la frontera mexicana en nuevos centros de producción y

distribución de bienes de consumo para sus vecinos del norte. La mano de obra barata que trabaja en las maquiladoras de Tijuana, Heroica Nogales, Ciudad Juárez y Reynosa es el modelo de una nueva clase social que sobrevive en trabajos precarios con jornadas laborales excesivas, mal retribuidos y en un régimen de esclavismo en las fabricas de las grandes multinacionales establecidas por debajo de Río Grande.

A finales de los noventa, los grandes centros de producción que abastecían la industria textil y del calzado europeo se encontraban en el norte de África, principalmente en Marruecos. Otra vez, la mano de obra barata y la proximidad geográfica con los países consumidores del primer mundo rediseña un mapa industrial y comercial pensado en las estructuras capitalistas de los países mas desarrollados. Pero a principios del nuevo siglo, muchas empresas multinacionales abandonan África hacia Asia (principalmente China y Indonesia) buscando precios en la mano de obra mas competitivos. En 2010 el precio de la mano de obra en la industria textil en Marruecos era de 0,54 Euros la hora, en China 0,23 Euros y en Indonesia 0,10 Euros. Empresas como Nike, Puma, Kindy, Mark & Spencer, H&M y Pinky han abandonado Marruecos, trasladando sus plantas de producción a Indonesia.

Ante esta desbandada industrial y la amenaza de una inminente crisis económica en Marruecos, la mayor multinacional de la industria textil, INDITEX, aprovecho para dar dos vueltas de tuerca mas, y presionar económicamente a los abastecedores marroquí. Exigió mantener sus 250 plantas de producción en Tánger, si se llegaba a un compromiso con los abastecedores en plazos draconianos de entrega de la mercancía. Cualquier producto manufacturado en Marruecos debía ser distribuido en las tiendas que la cadena posee en España en un plazo máximo de 24 horas, y en las sucursales del resto de Europa en 48 horas.

Esto ha provocado un auténtico cambio en las factorías que abastecen a Inditex en el norte de África, con horarios laborales fuera de toda legalidad y condiciones laborales denunciadas por Intermon Oxfam como la nueva esclavitud del siglo XXI.

## **FordLandia**

A principios del siglo XX, los ingleses y holandeses monopolizaban la producción del caucho, un producto limitado y cuya distribución sufrió la especulación de los

mercados. El magnate de los automóviles, Henry Ford, necesitaba millones de neumáticos para sus coches, por lo que él era el más perjudicado por los arbitrarios precios de los distribuidores de caucho. Harto de pagar sobrepagos, Ford decidió empezar a producirlo, y para esto se le ocurrió una faraónica idea: crearía en América la mayor planta de producción de caucho del planeta.

El proyecto se puso en marcha y en 1929 Henry Ford contrato a Villares, un nativo del Amazonas, quien se encargaría de estudiar el lugar más apropiado para ubicar la fábrica en el corazón del Amazonas. Brasil parecía ser la opción ideal, tomando en cuenta que ya se producía incipientemente caucho en la selva amazónica, y las cosechas podrían ser enviadas a las fábricas de neumáticos en los Estados Unidos por el Atlántico.



Fordlandia. (Brasil)  
Mapa. Google

Aconsejado por Villares, Henry Ford compró 25.000 km<sup>2</sup> de terreno en medio de la selva brasileña, a orillas del río Amazonas. Desde los Estados Unidos salió una flota de barcos llevando maquinaria pesada para la adecuación de tierras, tractores, excavadoras, casas prefabricadas y todo lo necesario para armar una fábrica de hielo y hasta una locomotora con sus respectivos rieles. Cientos de trabajadores arrasaron en poco tiempo la vegetación y comenzaron a construir Fordlandia en el corazón de la selva.

La intención de Ford era convertir a su nuevo proyecto en unos EE. UU. en miniatura, por lo que este pequeño oasis también contaría con su respectivo campo de golf, iglesia, planta de energía eléctrica, un moderno hospital, una biblioteca, un hotel, y el diseño sería rematado con unas bonitas casas de madera tipo americano con sus respectivos jardines y con sus calles y aceras bien delineadas.

En poco tiempo su utopía se hizo realidad, la pequeña ciudad se fue poblando y poco a poco llegaron a instalarse todo tipo de negocios complementarios como sastrerías, tiendas y panaderías. Se había levantado una próspera comunidad y en sus calles perfectamente pavimentadas podían verse circulando algunos automóviles modelo Ford-T.

Henry Ford nunca quiso contratar botánicos especialistas para sembrar el caucho en sus nuevas plantaciones, únicamente decidió confiar en la capacidad de los ingenieros de su empresa, quienes, al no tener un conocimiento profundo del tema, hicieron lo que les

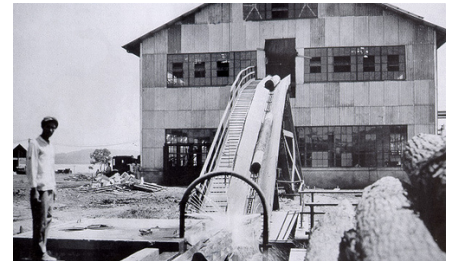
pareció correcto y sembraron aproximadamente 500 árboles por km.<sup>2</sup>, cuando lo ideal era sembrar solo 20 unidades en esa cantidad de terreno. Mientras tanto, Fordlandia seguía atrayendo trabajadores de todas partes del país ya que se pagaba 37 centavos de dólar por día, y eso era el doble de lo que se cobraba en aquel entonces en Brasil.

El magnate de los automóviles no se contentó con crear una ciudad parecida a las de los Estados Unidos, sino que también quiso imponer ahí el estilo de vida americano. Empezó a obligar a los nativos a utilizar zapatos, y los restaurantes cafeterías de la población sólo servían comida basada en la dieta americana como hamburguesas, patatas fritas, batidos etc.

Los trabajadores a los que se les había dado casas modelo americano, se quejaban de que éstas tuvieran ventanas de vidrio ya que no permitían el flujo de aire necesario en ese clima tan húmedo y caluroso. También estaban obligados a asistir a la Iglesia y a ciertas actividades que se organizaban los fines de semana, tales como lectura de poesía, clases de baile o clases de inglés.

Otro de los errores cruciales de Henry Ford fue tratar de imponer su exagerado puritanismo y prohibió estrictamente el alcohol en su ciudad, incluso estaba prohibido ingerirlo dentro de las viviendas bajo pena de despido. Por supuesto, esto dio pie para que ingeniosos comerciantes establecieran negocios de mala reputación como cantinas y burdeles en las afueras de Fordlandia, donde los trabajadores podían gastar su generoso salario en aguardiente y mujeres.

De una u otra forma la pequeña ciudad avanzaba y su sociedad trataba de acostumbrarse, pero pronto tuvieron que enfrentar otro problema, los pequeños árboles de caucho no crecían. Al parecer cuando arrasaron toda la vegetación para construir la pequeña ciudad, también habían arrasado con la capa superior del suelo, dejando solamente terreno estéril y rocoso. Para rematar, a los pequeños y raquíticos árboles que no crecían, les había caído un hongo que de a poco les iba comiendo las hojas, y aunque los ejecutivos de la Ford trataron de erradicarlo por todos los medios, no tenían los suficientes conocimientos de horticultura ni botánica para remediarlo. Los obreros y peones brasileños siempre han estado acostumbrados a trabajar desde antes del amanecer, y por la tarde, tras la puesta del sol, de esta forma evitan el calor del mediodía, pero fueron obligados a trabajar en el



Fordlandia. Archivo Fotografico Ford Company. Detroit (1929-45)



horario de cualquier fábrica americana, de 9:00 a 17:00 y soportar el calor y la humedad del mediodía.

En diciembre de 1930, tras un año de haber trabajado en horarios incómodos, soportando un desagradable “estilo de vida americano” y hartos de varias indigestiones debido a esa extraña comida, se produjo un violento levantamiento de trabajadores. Los administradores norteamericanos estaban tan asustados que llegaron a refugiarse en los bosques, ya que algunos fueron perseguidos por trabajadores armados con machetes. Un grupo de los ejecutivos pudo llegar hasta los muelles, donde abordaron un barco que se encontraba ahí en ese momento y lo hicieron adentrarse en el río, fuera del alcance de los disturbios.

Se tuvo que pedir ayuda al ejército brasileño, el cual, debido a la localización de Fordlandia demoró tres días en llegar, cuando ya los manifestantes se habían calmado. Pese a esto, la pequeña ciudad siguió avanzando, y después de una purga de obreros las labores se reanudaron. Pero el problema de fondo subsistía, las plantas de caucho a pesar de los abonos y tratamientos, crecían muy poco.

En 1933 Henry Ford contrató a un experto botánico, quien después de evaluar la situación, convenció al magnate de que el terreno no cumplía con las condiciones para que se dé una buena cosecha. La humedad y el terreno montañoso habían sido terribles para las plantas, pero excelente para las plagas. Además, había un pequeño gran detalle del cual nadie se había percatado, el dueño anterior de esas tierras había sido el Sr. Villares, el mismo al que Henry Ford había contratado para elegir el sitio de la plantación, quien le habló de grandes expectativas del sitio, con tal de deshacerse de ese terreno inútil.

El obstinado Ford no se amilanó y compró en otro sitio de la selva tierras más planas y menos húmedas, que fueron mucho más adecuadas para sus plantaciones de caucho y hasta importó algunas especies asiáticas de dicho árbol. A este nuevo sitio lo llamó Belterra, y aunque el proyecto volvía a empezar desde cero, parecía más prometedor que el anterior.

El proceso fue lento, y la plantación se demoró 10 años en dar sus primeros frutos, produjo 750 t de látex en 1942, mucho menos que las expectativas iniciales que eran de 38.000 t.



Fordlandia. 2007  
Dan Dubowitz,

Después de todo lo que se había invertido, y ahora que por primera vez sus tierras empezaban a producir, los científicos acababan de desarrollar el caucho sintético y a un valor mucho más bajo que el vegetal. Esta fue la razón por la que, en 1945, Henry Ford se retiraría del negocio del caucho, habiendo perdido más de 20 millones de dólares.

La empresa Ford vendió esas tierras al gobierno brasileño por la suma de 250.000 dólares, un precio simbólico considerando todo lo que se había invertido, y dejando todas las infraestructuras construidas.

Henry Ford nunca visito Belterra ni Forlandia.

### Genk / Almussafes

Ford anunció en octubre de 2012 su plan de reestructuración para Europa, que contempla el cierre de tres fábricas (Southampton y Dagenham en Reino Unido y Genk, en Bélgica), así como la supresión de 6.200 empleos.

Bélgica está conmocionada por el anuncio del cierre de la factoría del fabricante estadounidense en Genk. Pero en España, país al que va a ser transferida la producción, se subraya la diferencia de competitividad entre los dos países.

La fábrica de Ford en Genk cerro en 2014. El anuncio hecho público en 2012 provocó una ola de indignación en la prensa flamenca [Ford también anunció el cierre de dos plantas y la supresión de 1.400 empleos en Inglaterra]. Implica que más de 10.000 puestos de trabajo corren peligro, entre los de la propia empresa y los de las subcontratas.

Esta medida beneficiará a la planta de Almussafes (Valencia), que recibirá la adjudicación de la producción de la nueva generación de los modelos Mondeo, S-Max y Galaxy con la creación de 15.000 nuevos empleos. Almussafes recibió "la mayor inversión industrial realizada en el sector de automoción en España por valor de 1.112 millones de euros.

Estos paisajes abandonados y post apocalípticos creados por la desubicación industrial son los escenarios perfectos para ubicar la melancolía, el desarraigo y la desesperación tal y como lo utiliza el director ruso **Andrej Tarkosky** en su película **STALKER** (La Zona), 1979. La



Factoría de Ford (almussafes)  
España  
Factoría de Ford (Genk)  
Bélgica

Ford Company Archive

base argumental de la película de Tarkovsky gira alrededor de "**la zona**", en la que los rumores hablan de la caída de un meteorito o de que fue habitada por una civilización extraterrestre que posteriormente desapareció. Esta zona se halla ahora cerrada y fuertemente protegida por los militares dado que muchos hombres que entraron en ella jamás volvieron. Dos hombres, llamados *el escritor* y *el profesor*, se embarcan en un viaje acompañados por un "**stalker**" (*un acechador*), un personaje que en la película de Tarkovsky es un guía por este territorio desolado. En "**la zona**" hay misteriosos objetos, pero ellos parten a la búsqueda de una habitación que se halla en su centro y que tiene la facultad de realizar los deseos más ocultos del ser humano.



Stalker, la zona, 1979  
Andrej Tarkosky



El entorno de la película es efectivamente de tono post-apocalíptico y es utilizado por Tarkovsky, quien era un admirador del *libro de la Biblia del Apocalipsis*, también llamado *libro de la Revelación*, para justamente destacar ese elemento negativo en su película.

En **la zona** va apareciendo el color y progresivamente se va abandonando el color sepia del principio. Así se marca claramente un límite y una diferencia no solo por el efecto sepia del inicio, que nos muestra una indeterminada ciudad industrial, sucia, contaminada, **la zona** se nos empieza a mostrar en color y con la conjunción de objetos y construcciones humanas abandonados, oxidados y en ruinas entre la vegetación. **La zona** deriva así en una imagen, que representa el pensamiento y el sentimiento de Tarkosvky: la futilidad del materialismo y la necesidad del misterio, ...la presencia de lo religioso.

El matrimonio de los alemanes **Bernd y Hilla Becher** pertenece grupo de los grandes fotógrafos que han influido de manera decisiva en las generaciones que les han sucedido. Los Becher son precursores de la llamada estética *Deadpan* (impasible), fundamental para entender la fotografía artística contemporánea, y dejado en herencia a al grupo de fotógrafos de la llamada *Escuela de Düsseldorf*, con nombres como Andreas Gursky, Thomas Ruff, Candida Höfer o Thomas Struth, ex alumnos de los Becher.

Bernhard (Bernd) Becher nació en 1931 en Siegen, región de Siegerland al oeste de Alemania y cercana a la industrializada cuenca del Ruhr. El entorno de Bernd consistía en fábricas, altos hornos, molinos de piedra, caleras, gasómetros. Pero las fabricas no eran solo una parte externa en su vida: sus padres trabajaban en la minería y la industria siderúrgica. La industria era una parte fundamental de su propia vida.

El binomio minería-siderurgia hizo crisis cuando Alemania entró a la Comunidad Económica Europea. *“La demolición de las instalaciones relacionadas con esas industrias fue una consecuencia lógica de esa situación, lo que, por otra parte, motivó a Bernd Becher a documentar en imágenes lo que no se podía conservar en la realidad.”*<sup>(1)</sup>

(1) **Zweite Armin en Bernd y Hilla Becher**, Tipologías. Edit. Fundación Telefónica, Madrid, 2005. Pág. 11

Entre 1953 y 1957 Bernd Becher estudió pintura y litografía en la Academia Estatal de Bellas Artes de Stuttgart. Sus temas pictóricos eran construcciones industriales. Por aquel entonces Bernd estaba influenciado por la pintura metafísica y por la obra de Giorgio de Chirico.

Becher comenzó haciendo fotografías de elementos industriales para sus pinturas. Poco a poco el lenguaje fotográfico iba cobrando mas importancia en su trabajo hasta el punto de abandonar completamente la pintura hacia 1957.



Paso a trabajar con su pareja, Hilla Wobeser, a quien conoce en la Academia de Arte en Düsseldorf y es ahí donde se interesan por los vestigios arqueológicos de la era industrial. A los dos jóvenes fotógrafos les interesaban las Instalaciones industriales cerradas y amenazadas por la demolición. Se convierten entonces en lo que Alley Ronald califica de “*arqueólogos industriales.*” (2)

Empezaron inicialmente a documentar las instalaciones industriales de la región del Siegener Land para pasar a la Cuenca del Ruhr. Poco a poco ampliaron su campo de trabajo hasta llegar al sur de Alemania. Con los años cruzarían las fronteras para viajar a España, Francia, Inglaterra u Holanda y llegaron hasta los Estados Unidos y en la década de 1990 y a regiones de Europa Oriental.

Los Becher establecieron unas normas y límites muy rigurosos a su obra. En cuanto a lo temático, decidieron capturar los numerosos tipos de construcciones industriales y confeccionaron una lista específica de elementos: depósitos de agua, torres de refrigeración, gasómetros, castilletes de extracción, plantas de tratamiento, graveras, caleras, silos de cereal y/o de carbón, altos hornos, naves industriales y un número menor de planos detalle. Este rigor no solamente se impondría en lo temático, también en lo formal establecerían límites muy concretos en la aproximación y distancia a sus motivos fotográficos.



**Gas Tanks** (1965-2009)  
Bernd Becher and Hilla Becher

(2) (Traducido) Ronald Alley, Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than works by British Artist, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet London 1981, Pág. 38 en Tate, **Bernd and Hilla Becher 1931-2007, born 1934.**  
Disponible en <http://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718>

Consultada el 25 de Mayo de 2017



**Water Towera (1972-2009)**  
Bernd Becher and Hilla Becher

Intencionadamente, los Becher eligieron hacer un encuadre capturando al elemento frontalmente evitando cualquier ángulo de visión forzado. Esta elección proporciona una gran simplicidad ofreciendo una visión casi científica y con gran densidad en detalles.

Por otro lado, todos los edificios, estructuras, construcciones y máquinas están siempre centrados en un mismo encuadre: Tomados desde un ángulo específico que se repite en cada toma. El elemento “ahoga” ligeramente la composición dejando poco “aire” o espacio alrededor. Esto ayuda a descontextualizar la construcción fotografiada. El edificio queda suspendido en el tiempo y en el espacio: no se sabe si es de la década de 1960, 1970 o 1980 ni si es Francia, España o Estados Unidos.



**Pit Head (1974)**  
Bernd Becher and Hilla Becher

A nivel de iluminación todas las construcciones están colocadas frente a un cielo desprovisto de nubes. Los Becher solamente fotografiaban en días nublados y por la mañana. Esto provoca una luz difusa sin dirección y, por tanto, sin sombras perceptibles: Son imágenes donde el contraste es provisto por la piel de la estructura misma.

Esto permite contar con un fondo prácticamente blanco, como si fuera un ciclorama neutro para que el elemento fotografiado dominara la toma.

En nitidez y claridad, la profundidad de campo es extrema y no existen desenfoques: todo aparece absolutamente nítido en la escena y se excluye cualquier presencia de la figura humana.

El interés por la vieja y desmantelada industria del carbón en Japón es investigado y reinterpretado por el artista **Tadashi Kawamata** en su proyecto **CoalMine**. Durante 10 años Kawamata visitó aldeas y pueblos japoneses que habían tenido alguna vinculación con la industria del carbón. Fascinado por las minas de carbón, como símbolos de poder industrial y representativos de una comunidad trabajadora, desarrolla su proyecto en estos lugares abandonados después de su cierre, invitando a sus habitantes a aportarle materiales de construcción de desecho para una instalación en el Meguro Museo de Arte de Tokio donde se publicó un catálogo de edición limitada donde se visualizaba el proyecto con una serie fotográfica del proceso colaborativo y participativo de los habitantes de estas regiones mineras, de las propias conferencias de Kawamata y una declaración de intenciones con la realización de esta propuesta.

Desde 1996, Kawamata, cuyo padre era un minero del carbón, ha ido haciendo numerosas intervenciones en la ciudad de Tagawa (una zona minera de la prefectura de Fukuoka), incluyendo instalaciones y promocionando diversos eventos y talleres sobre la relación del arte, la industria y el medio ambiente.

Para muchos habitantes de Tagawa, los recuerdos de las minas de carbón y la decadencia social y económica a partir de el último cierre de las minas en 1983 están todavía frescos. También lo son los recuerdos por la lucha para ganar una compensación para las víctimas de carbón. la silicosis (una tuberculosis pulmonar inducida por el polvo del carbón).

De hecho, todos los proyectos de Kawamata son temporales, desmantelados antes de que sean sólo una parte del paisaje. Las obras Tagawa no son una excepción; su objetivo es el

desarrollo de un proyecto con la población, quitándole importancia a su formalización; el propio artista se esfuerza en subrayar que su trabajo no debe confundirse con el desarrollo urbano. "Decir que mi objetivo es mejorar lugares sería muy grosero con las ciudades en las que trabajo."

En la Bienal de Busan de 2002 Kawamata presentó su proyecto **CoalMine** en forma de construcción de una casa minera en el centro de la ciudad reforzando su interés por la arquitectura, el espacio y el lugar; Kawamata construye su instalación con materiales de ruinas del centro de la ciudad de Busan cuyos planes de desarrollo urbanístico con arquitecturas racionalistas habían fracasado. Con sus obra de madera y materiales de chatarra manifiesta una especie de propuesta anti-arquitectura.



**Coal Mine** (2002)  
Bienal de Busan  
Tadashi Kawamata



Iniciado desde Tagawa, Japón, en 1996, el proyecto CoalMine se convierte en una serie de eventos participativos con los habitantes de los pueblos empobrecidos por el cierre de las minas de carbón. Esta instalación para la Bienal de Busan es un espacio reconstruido con dos casas de un pueblo de las minas de carbón de Corea del Sur: Gohan, Gangwon-do donde propone pensar en la situación globalizada de un mundo en la



que los mineros caen en la pobreza y la desesperación de las zonas des industrializadas, reconvertidas en lugares sin futuro, ...a pesar de que alguna vez habían sido la fuerza impulsora de la era industrial.



**Coal Mine** (2002)  
Bienal de Busan  
Tadashi Kawamata

También sobre el desmantelamiento de la industria del carbón en Japón nos habla el proyecto **Hashima, the Ghost Island** de **Guillaume Herbaut**.

Herbaut aborda a partir de la fotografía un relato sobre uno de los símbolos mas icónicos de la industrialización en Japón: La isla de Hashima.

La isla fue una mina de carbón hasta el año de su clausura en 1974 a causa del cese de la extracción de hulla, sustituida por el petróleo como fuente primaria de energía.

El contorno de la isla se fortifico con una muralla, para protegerla de los tifones convirtiéndola en inexpugnable y conocida con el nombre Gunjajima (isla acorazado).

Comprada por Mitsubishi en 1890, se convirtió en una isla factoría donde la empresa construyo íntegramente una ciudad para sus trabajadores, completándola con una escuela, un hospital, un cine, etc.

El factor clave del desarrollo de una isla tan pequeña hasta transformarse en una ciudad en auge era la alta calidad del carbón que se obtenía en esa región. La isla se convirtió en un símbolo de la modernidad y la industrialización, en un modelo de ciudad que era una réplica en miniatura de la sociedad japonesa. La producción de cantidades tan enormes de carbón atrajo durante décadas a miles de trabajadores y a medida que aumentaba la producción también lo hacía la construcción de grandes estructuras residenciales e industriales. Para dar cabida a tanta gente en un área tan pequeña era preciso construir en cada pedazo de tierra y eso explica el aspecto de acorazado que llegó a tener Hashima. Y también que una vez haya llegado a ser el lugar más densamente poblado del mundo, ya que a finales de los años cincuenta Hashima tenía la mayor densidad de población del mundo, con 5.300 habitantes en 6,3 hectáreas.



Hashima, the Ghost Island  
(2013)  
Ghilleaume Herbaut

En 1974 Mitsubishi anuncio de manera oficial el cierre de la explotación. En tres meses toda la población abandono la isla convirtiéndola en una ciudad fantasma.

En la actualidad Hashima es una ciudad fantasma que alberga una especie de museo de los años setenta a punto de desmoronarse. El daño estructural de los edificios es enorme y las calles están llenas de material caído desde las fachadas, de cristales rotos, de maderas de vigas y balcones, de cables y de trozos de tuberías.

Muchas casas se pueden visitar tal y como las dejaron sus habitantes, ... con los platos sucios en el fregadero, las

estanterías con sus utensilios y los electrodomésticos.



Hashima, the Ghost Island  
(2013)  
Ghilleaume Herbaut

El tema del territorio en transformación a partir de los intereses materiales del ser humano es abordado por el fotógrafo canadiense **Edward Burtynsky** retratando paisajes creados por el hombre en su incesante carrera por el progreso. Utiliza un equipo de gran formato, 5x4 pulgadas, para obtener imágenes de gran tamaño y nitidez donde se puede apreciar los mínimos detalles de los elementos que transfiguran estos paisajes.

Sus imágenes de lugares como refinerías de petróleo, canteras, fabricas, y plantas de reciclaje son duras y a la vez cautivadoras, cargadas de un poderoso mensaje sobre el medioambiente. Burtynsky se centra en los productos, recursos naturales y materiales que utilizamos, lo qué hacemos con ellos y qué pasa cuando llegan al final de su vida útil.

Edward Butynsky nació en Ontario, Canadá, en 1955 de padres emigrantes ucranianos. Su padre trabajó en la planta local de



General Motors y Burtynsky desarrolló un interés temprano por temas relacionados con la industria.

Influenciado en sus años formativos por la obra de Ansel Adams y Edward Weston, Burtynsky escogió utilizar un equipo de gran formato para obtener un alto grado de claridad y detalle en sus imágenes y para potenciar y presentar una idealizada visión de la belleza y grandeza de la naturaleza. Una naturaleza ha sido utilizada y subyugada por la actividad humana.

El Proyecto “**Minas**” estableció un estilo en el trabajo de Burtynsky, en cuanto a motivos y temas, mostrando amplias áreas de tierra que habían sido excavadas como minas a cielo abierto de cobre o de carbón. Estas fotografías son normalmente tomadas en condiciones nubladas, evitando una luz que dramatice los contenidos emotivos, y dejando al espectador que construya sus propias opiniones sobre lo que están viendo. Algo que sorprende es que siempre aparece un pequeño espacio de paisaje que no ha sido alterado por el hombre.



El trabajo de Burtynsky siempre está enfocado a cuestionar el medioambiente. Con proyectos como “**Railcuts**” (“Cruces de carreteras”) en 1985, su primera serie sobre canteras (1991-92) en los noventa cabe destacar que en los primeros años del siglo XXI, Burtynsky cambió su tema hacia el almacenaje de materias primas y la industrialización incluyendo temas como el desgaste producido al final de la vida útil de los productos. Fotografió montañas de ruedas usadas y barriles de petróleo, y la desolación creada alrededor de barcos encallados y la industria de reciclaje de naves.

Muchos de los temas de Burtynsky se pueden ver reflejados en su proyecto sobre China, que duró cerca de tres años. A través de visitas a ese país, Burtynsky documentó los efectos de la rápida industrialización de China, incluyendo el proyecto de la **Presa de las Tres Gargantas** que implicaba la creación de la presa hidroeléctrica más grande del mundo.

**Silver Lake Operations #2**  
Lake Lefroy, Western Australia,  
2007

**Super Pit #1**  
Kalgoorlie, Western Australia,  
2007

Edward Burtynsky





**Dam #6**  
Three Gorges Dam Project,  
Yangtze River, China, 2005



**Wan Zhou #4**  
Three Gorges Dam Project,  
Yangtze River, China, 2002  
  
Edward Burtynsky

Su proyecto en China se centra principalmente en el tema del mundo material. Cuando aparece gente en las imágenes aparecen idénticamente vestidas y como miembros casi deshumanizados de la industria o como impotentes testigos empujados por el tamaño de los cambios a los que se enfrentan.

En los últimos años, Burtynsky ha desarrollado el tema de la industria del petróleo. El resultado de este proyecto, de diez años de investigación, es una serie de imágenes sobre la extracción de petróleo, su consumo y distribución, y su efecto sobre el

medioambiente debido a nuestra económica dependencia a este recurso.



**Oil Fields #19ab**  
Belridge, California, USA, 2003  
Edward Burtynsky

De una manera mas poética el cineasta **Víctor Erice** nos acerca a estos territorios desindustrializados por la crisis económica y la reestructuración del sector textil en su película **“Cristales rotos”**. En el año 2012 con la celebración de la capitalidad europea de la ciudad de Guimarães (Portugal), una serie de realizadores participan en una nueva película estructurada en tres episodios con el título de *Centro histórico*. Erice dirige uno de los medimetrajes, en el que también colaboran Aki Kaurismäki y los portugueses Pedro Costa y Manuel de Oliveira. La cinta trata de "la cuestión central de la memoria histórica". Su episodio, titulado *Cristales rotos*, de media hora de duración, explora Rio Vizela, una de las mayores fábricas textiles de Europa, cerrada en 2002, y las vidas de los trabajadores que pasaron por ella.

El episodio “Cristales Rotos” de Víctor Erice nos remite a una fábrica de hilados y tejidos fundada en 1845 y que tras una profunda crisis cerró definitivamente en el año 2002. En la actualidad se la conoce como la “Fábrica de los Cristales Rotos”, lo que da el título a este episodio. Toda la película está planteada como una prueba; buscando localizaciones y haciendo *castings* para una posible película. Creando una estructura narrativa que es la excusa para ayudar a situarnos como espectadores de la película “real”.

El filme comienza con la imagen de la fábrica en la actualidad,



un espacio abandonado y vacío donde, en efecto, vemos un suelo encharcado y escuchamos el goteo de un agua invisible. Después de diferentes planos que nos permiten ver el entorno del paisaje, finalmente, la localización se sitúa en el antiguo refectorio de la fábrica. Allí, en su interior, encontramos una enorme fotografía sobre una de las paredes, que pronto adquirirá una importancia especial dentro de la narración, constituyéndose en la auténtica protagonista del filme: obreros en el comedor de la fábrica.



**Cristales rotos**  
Centro histórico, 2012  
Víctor Erice



Erice nos adentra entonces en el núcleo del filme articulado en dos partes. La primera parte supone un desfile de testimonios de ex trabajadores de la fábrica. Todas las intervenciones se han grabado de espaldas a la fotografía, y cuentan las experiencias personales de esos obreros centrándose en la experiencia personal de los testimonios, en una mezcla de reflexión y emoción que nos van informando de sus experiencias personales, de su vida alrededor de la fábrica, de lo que ha quedado o desaparecido en sus recorridos vitales y laborales. La segunda parte nos mostrara otra serie de intervenciones con los mismos entrevistados de antes, pero esta vez en un fijo primer plano frontal en la que los entrevistados, situados ahora de cara a la fotografía, nos hablan de ella, analizándola y reflexionando a partir de sus propias experiencias. El paso de las primeras entrevistas a las segundas es el puente que nos lleva a la

reflexión sobre las emociones (lo que los entrevistados han sentido desde su experiencia), a la emoción de una reflexión (lo que los entrevistados sienten al ver la fotografía), y este cambio lo verifica Erice con cambio de planos, pero uniendo meticulosamente los dos bloques, pues en realidad tanto la primera parte de las entrevistas como la segunda son las dos caras de una misma moneda, y no hay ninguna ruptura o un cambio de registro, sino de matices, en relación al papel que la emoción y la reflexión van a jugar en cada uno de esos dos momentos.



Al final de la película, Erice nos lleva hasta una dimensión metafísica, que introduce en su relato gracias a la música, melancólica y soñadora, de un acordeón que toca el último de los entrevistados, enfrentado también a la fotografía, y a ese retrato colectivo donde su mirada va a detenerse. La música está dirigida a ese público mudo y estático de los trabajadores de la fotografía, que como fantasmas atrapados en el instante eterno nos muestran sus vidas, algunos dándonos la espalda, otros mirando directamente a nuestros ojos a través del objetivo fotográfico. Y es en este punto donde todo lo que hemos visto y oído con anterioridad en las entrevistas alcanza su punto trascendente, dejándonos recordar el edificio abandonado y las experiencias humanas nos han ofrecido: el paso del tiempo, la erosión de un espacio, las experiencias de esos hombres y mujeres que constituyen la vida de la fábrica.

**Cristales rotos**  
Centro histórico, 2012  
Víctor Erice



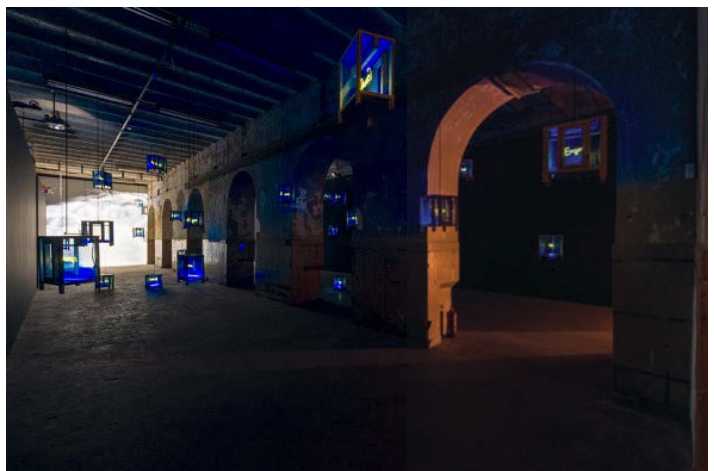
El trabajo de **Eva Lootz** suele provocar la reflexión sobre los límites e impactos de la intervención del hombre. En su último proyecto (**la canción de la tierra**), expuesto en Tabacalera Madrid y coincidiendo con la conmemoración del día de la tierra, la artista propone y crea una enigmática reflexión entorno a la sal, el agua, el cobre y la electricidad.

Las instalaciones y una serie de enormes fotografías acerca al espectador a percibir los elementos básicos del entorno. **La Canción de la Tierra** es una mirada sobre el estado actual del planeta, contada a través del cobre, la sal, el agua y la electricidad. Así presenta la artista su obra. La exposición está íntimamente relacionada con los primeros años en España de Eva Lootz en la que realizó su primer viaje a Riotinto y donde descubrió la importancia de los elementos de la tierra y sus propiedades”.

La muestra enlaza con la base de la ecología. La propia Eva Lootz lo explica en el catálogo de la exposición: “Hacia 1908, las minas de Río Tinto llegan a emplear a unos 16.465 obreros venidos de todas partes del país, pero dadas las pésimas condiciones de trabajo y el perjuicio para la salud en Riotinto se suceden las huelgas, duramente reprimidas por los directivos ingleses con ayuda de la Guardia Civil; la más sangrienta, la de 1888, el famoso *año de los tiros*, pero no menos importantes las de 1907 y 1913, año que marca el inicio de las luchas sindicales, así como la de 1920. Con estos antecedentes, a Huelva le corresponde un lugar de honor en la historia de las luchas sociales: es el primer lugar de una masiva protesta que hoy llamaríamos ecológica, pues eran las teleras, la calcinación del mineral de cobre al aire libre, altamente contaminantes y perjudiciales para la salud, las que estaban en el origen de aquellas huelgas”.

Eva Lootz constata y intenta concienciar con esta que esa zona sigue sufriendo altas dosis de contaminación, “*causadas por el polo químico de Huelva, instalado en 1964 en las inmediaciones de la ría del Odiel, a lo que se une la contaminación de Fertiberia, responsable de la balsa de fosfoyesos junto al Odiel*”.

Corta Atalaya, Riotinto.  
2014



La canción de la tierra,  
2016  
Tabacalera, Madrid

Eva Lootz

El proyecto **Disurbia, la piel olvidada** de **Eduardo Valderrey** nos habla de los procesos de desindustrialización de la industria minera en la montaña oriental de la provincia de León. El proyecto se compone de una serie de foto-esculturas y una video-instalación sobre arquitecturas de ocupación, basadas en la relación entre la identidad, los entornos de la memoria y los procesos de desindustrialización de las antiguas instalaciones mineras situadas en el norte de León: El valle de Sabero, Sahelices, Olleros, Sotillos y Vegamediana forman la gran columna vertebral de un desordenado grupo de instalaciones industriales abandonadas que dan testimonio de un irrevocable proceso de abandono de las cuencas mineras del norte de la península debido a la progresiva y futura reestructuración del sector.

El proyecto es un recorrido por diferentes espacios abandonados y en degradación por el tiempo y por la desidia, donde se pone de manifiesto la falta de oportunidades económicas que provoca la despoblación de las zonas rurales con escasas posibilidades de desarrollo y la descapitalización de los recursos humanos, naturales y laborales.

La acelerada degradación de las antiguas instalaciones mineras y siderúrgicas de esta cuenca minera ha generado un proceso de re-ocupación por parte de la naturaleza en espacios emblemáticos de la arqueología industrial, incluyendo maquinaria, naves y boca-minas.

Vegamediana es el escenario de este proyecto: una antigua instalación minera (lavadero de carbón), hoy ya en desuso, que formaba parte de un gran entramado siderúrgico que ocupa la totalidad del Valle de Sabero. La cuenca minera de hulla fue la primera en ser explotada en la provincia de León.

En el año 1890 los derechos de extracción del valle son de Don Tomás Allende y de otros capitalistas y empresarios vascos fundadores también del Banco de Bilbao. En 1899 se constituye como empresa Hulleras de Sabero y Anexas, con sede en Bilbao, y la misma empresa construye el ferrocarril (el Hullero) que transportaría el carbón del valle hacia los Altos Hornos de Vizcaya, donde serviría como combustible para las grandes acerías.



**Disurbia, la piel olvidada, 2015**  
Galería Rafael Pérez  
Hernando. Madrid

Eduardo Valderrey

Durante años existió una clase obrera con unas condiciones de trabajo infrahumanas. La posguerra dibujo un tiempo gris, de emigración, miseria y hambre. Cientos de recién llegados de otras regiones, ocupaban barracones y chamizos para trabajar en la mina. La dureza del trabajo daba sueldos miserables; con frecuentes accidentes por derrumbes o explosiones de grisú; el también llamado mal del carbón, la silicosis, que dejaba la esperanza de vida en poco mas de cuarenta años.

Hoy en día, el plan del carbón prevé el cierre de las minas y de toda la industria anexa, dejando sin trabajos y sin esperanzas a un gran numero de mineros y sus familias, lo que ha originado un gran conflicto social y movilizaciones por todas las cuencas mineras.

La propuesta intenta establecer un dialogo con la memoria histórica, la justicia social y con el presente, contrastando los escenarios de esta historia en tres espacios en ruinas: Vegamediana, la piel olvidada, el palacio derruido de los Allende en Burón (hoy en día desmontado y abandonado en un prado) y los símbolos de los poderes capitalistas que han dibujado las cartografías económicas de estos territorios (el reloj del edificio abandonado en la plaza de Catalunya de Barcelona del BBVA).



**Disurbia, la piel olvidada, 2015**  
Galería Rafael Pérez Hernando.  
Madrid  
Eduardo Valderrey





**Disurbia, la piel olvidada**  
Galería Rafael Pérez Herando. Madrid  
Eduardo Valderrey





**3.estado de ruina.**



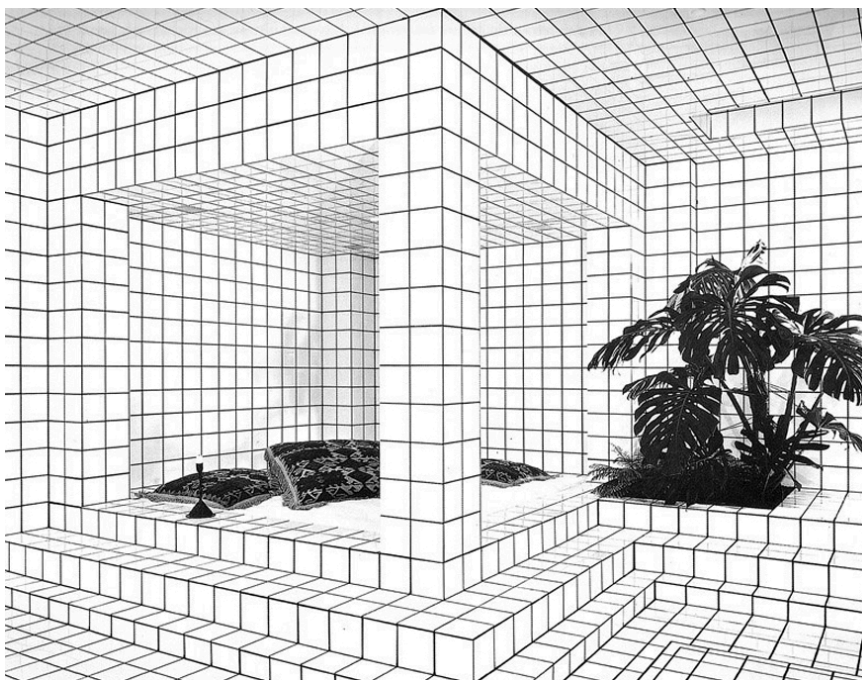
La ruina moderna muchas veces viene de la readecuación de los fundamentos mercantiles que rigen la economía capitalista donde se establecen los parámetros estructurales que convierten la globalización en algo local: lo Glocal.

Algunos artistas han convertido la ruina como parte de su propio lenguaje y lo utilizan para reivindicar estos aspectos relacionados con los significados de esta Glocalización.

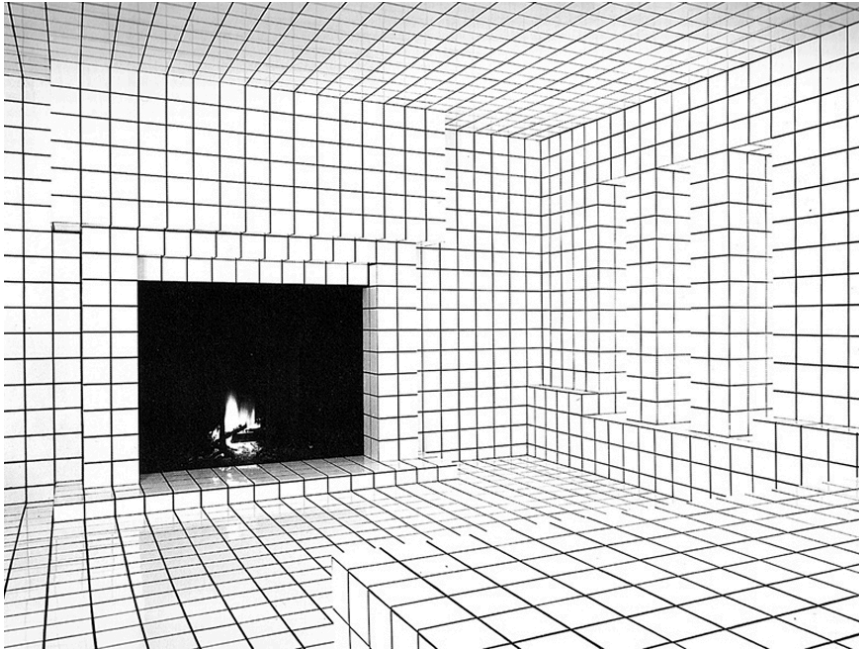
En 1969 fascinado por el espacio, la uniformidad y la identidad, el artista francés **Jean Pierre Raynaud** comenzó a construir una casa en **La Celle-Saint-Cloud** de París con el uso de alicatado de baldosas blancas unidas por un borde negro, creando un patrón de cuadrícula regular en una forma rígida y geométrica.

En 1974, la casa fue abierta al público para mostrar la máxima perfección y la impecabilidad del trabajo del artista. En 1988, Raynaud decidió cerrar la casa para él solamente y posteriormente demolerla en 1993 y presentar los escombros en 976 contenedores metálicos que se utilizaban en cirugía.

Había creado una obra a partir de los restos de su propia obra y había vuelto a dar vida a los restos de “La Maison” mostrándolos en diversas instalaciones. También la industria de la moda se apropió de esta estética utilizando estas formas en diferentes campañas publicitarias y colecciones inspiradas en la casa.



**La Maison de La Celle-Saint-Cloud, 1993**  
Jean Pierre Raynaud



Raynaud consideraba que la construcción de su casa era una prolongación de su lenguaje artístico, y para ello busco la manera de alejarse de los convencionalismos de la época en la manera de entender una vivienda. Comenzó a poner en cuestión los parámetros de un espacio para vivir y comenzó un viaje que duró veinticuatro años cuyo objetivo era transformar y reinventar su espacio doméstico, estaba empezando a recorrer un camino que se convertiría en la trayectoria central de toda su carrera artística y la creación de un edificio que coincide con su propio ser: "el objetivo no es hacer obras de arte, es vivir la obra de arte como una meta".

Raynaud quería construir una casa, pero no el modelo de casa que todo el mundo desea tener. La construcción obsesiva de el interior de la casa, cuyas paredes, suelos, techos y mobiliario fijo fueron todos recubierto con azulejos de cerámica (de Garches) de 15 x 15 cm. con juntas negras, parecía tener el objetivo de producir un espacio absoluto, controlado por una rejilla persistente y a la vez liberadora. Al mismo tiempo el material que es parte de la memoria colectiva, como son los azulejos producidos en masa (elementos humildes), son una presencia recurrente en las casas de todos. Reynaud crea un dispositivo sencillo que en serie está destinado a controlar un espacio complejo.

En 1988 la metamorfosis de la casa comenzó, Raynaud cerro la casa al publico y progresivamente fue convirtiendo el edificio en su propio bunker, utilizándolo para albergarse y protegerse del

**La Maison de La Celle-Saint-Cloud, 1993**  
Jean Pierre Raynaud

**La Maison de La Celle-Saint-Cloud, 1993** Instalación en el Museo de Arte Moderno de Burdeos, Francia

Jean Pierre Raynaud



mundo exterior. Habito la casa durante seis años en soledad, después de divorciarse. Y comenzó a dar nombre a las habitaciones como se suele hacer en la arquitectura defensiva ("cripta", "viaje", y así sucesivamente). Desde el exterior, la casa apareció pintada en tonos de camuflaje del ejército y protegida con alambre de púas.

Del 22 a 26 de marzo de 1993, se escribe el último capítulo de "la Maison en La Celle-Saint-Cloud" como la demolición y destrucción completa de la casa por parte de Raynaud. El artista posteriormente colocaría los escombros en 976 cubos de acero para transformar este material en una instalación que se pudo ver en el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos y en posteriores exposiciones.

En el trabajo de **Gordon Matta-Clarck** se muestra una preocupación por el momento y el tiempo en el que vivía. Una sociedad inmersa en una crisis y sufriendo la resaca del mayo del 68 y esto se refleja en su trabajo, donde plantea una crítica al sistema.

Matta-Clarck estudió arquitectura en la Cornell University, donde coincidió con el teórico de la arquitectura modernista Colin Rowe, y con artistas pertenecientes al movimiento Earth-art como Dennis Oppenheim y Robert Smithson. Nunca llegó a ejercer como arquitecto, ya que él se consideraba más un anarquitecto, un deconstructor. Durante unos años residió en París donde cursó literatura francesa en la Sorbona. Además de vivir los acontecimientos de mayo del 68, tomó contacto con filósofos deconstructivistas y situacionistas como Guy Debord.

Tras colaborar con artistas ligados al land-art como Walter de Maria o Robert Morris, se instala en el Soho neoyorkino donde contacta con artistas como Philip Glass y conceptuales como Juan Downey.

Todas estas influencias junto al propósito de mostrar los cambios políticos, sociales y culturales que dejó la crisis del 68, formaron el caldo de cultivo en el que Matta-Clark desarrollaría su obra.

Gordon Matta-Clark quiso reivindicar la manipulación de lo ya construido, revelar lo oculto, lo ilógico utilizando el lenguaje de la deconstrucción.

Mediante sencillas acciones como la manipulación de los elementos arquitectónicos de edificios a punto de ser demolidos, la compra de parcelas inaccesibles, la instalación de su obra en sótanos o lugares subterráneos o diversas performances, transformaba en obra de arte inmuebles y espacios que al capitalismo ya no le interesaba ya que estaban lejos del punto de mira del mercado inmobiliario.

El valor de su obra reside en su interés en repensar el espacio urbano ignorando los modelos de la funcionalidad, y poner en primer plano los lugares olvidados en el proceso de desarrollo capitalista.

En 1972 comenzaría su serie *“Building cuts”*, en los que extraía trozos de edificios en vías de demolición o seccionaba verticalmente un inmueble o partes del forjado para crear una desorientación espacial dentro del ámbito doméstico.

Aunque en un principio los *“building cuts”* de Matta-Clark habían nacido de una necesidad por encontrar espacios de trabajo para artistas en edificios deshabitados y almacenes abandonados en Nueva York en los años setenta, pronto paso a ser una forma de activismo crítico contra el uso capitalista de la arquitectura y con el llamado “sueño americano” en un nuevo lenguaje creativo.

De la serie *“building cuts”*, no se conserva ninguno de los edificios intervenidos por Matta-Clark, nos quedan las fotografías, los dibujos y los videos que hoy en día se han formalizado como su auténtica obra. Son una reflexión sobre la especulación, la propiedad privada y la privacidad.

En su primer trabajo, el llamado Bronx Floors (1972), Matta-Clark recortó con una sierra de mano porciones rectangulares de paredes y suelos de apartamentos abandonados en el Bronx para después exponer estos fragmentos en galerías de arte. En Splitting (1974), Matta-Clark secciona una casa típica de la clase media en las afueras de Nueva York.



En *Conical Intersect* (1975), un proyecto para la Bienal de París, abrió unos círculos en las paredes medianeras de un edificio de viviendas a punto de ser demolido en el céntrico barrio de Les Halles en París. Las formas abiertas en las paredes del edificio creaban una gran sensación de inestabilidad física y visual. Pegado al edificio, se estaba construyendo el esqueleto del nuevo Centro de arte Georges Pompidou, en aquella época en construcción, esto reforzaba mas el sentido de la intervención de Matta-Clark.

**Conical Intersect, 1975**  
Les Halles, París  
Gordon Matta-Clark



En Day's End (1975), el artista abrió un boquete gigantesco en forma ovoide en la pared de una nave abandonada en los muelles de Manhattan. En su acción Office Baroque (1977), que se realizó en un edificio comercial de la ciudad de Amberes y durante la conmemoración de los 400 años de la muerte de Rubens. Office Baroque, en inglés, tiene una pronunciación similar a Office Broke, en una clara alusión a la quiebra del capitalismo. El último de los building cuts realizados por Matta-Clarck fue Circus-Caribbean Orange (1978), donde dibujaba un complejo entramado de cortes circulares realizados como encargo del Museum of Contemporary Art de Chicago.

**Conical Intersect**, 1975  
Les Halles, París  
Gordon Matta-Clarck



**Charles Simonds** formó parte, junto con Gordon Matta-Clark, de la inquieta comunidad artística que habitó el Soho neoyorquino durante los años setenta, y cuyos anhelos hacia una concienciación social y una crítica contra el sistema se hicieron evidentes en sus obras. La calle se convirtió en el escenario de sus trabajos. El desconocido y delicado trabajo en las calles de NY es un contrapunto a las tendencias al espectáculo del arte urbano actual.

Charles Simonds (1945) empezó su carrera artística en 1970 elaborando pequeñas construcciones, maquetas de ciudades, de una arquitectura parada en el tiempo, construidas con una gran delicadeza con pequeñísimos ladrillos de arcilla sin cocer. Las maquetas eran elaboradas en el lugar donde se instalarían, escondidas en agujeros y huecos de paredes de viejos edificios que iban a ser demolidos en el Lower East Side de Nueva York, y más tarde en diversas ciudades de todo el mundo. Simonds busca siempre un entorno extremadamente degradado para sus intervenciones que convertirá en su escenario.

**PS 1**, New York, 1975, arcilla, arena, madera.

**East 13th Street**, New York, 1974, arcilla, arena, madera

**East 2nd Street**, New York, 1971, arcilla, arena, madera.

Charles Simonds



Las casas y las ciudades de Simonds están hechas de adobe. Están escondidas y tienen que pasar desapercibidas, durante lo que la lluvia, el viento y los transeúntes permiten. Están copiadas de la arquitectura de los Indios Pueblo, poblaciones nativas del sur de los Estados Unidos que vivían en construcciones similares a las de Simonds. Casas construidas entre grandes concavidades en las montañas rocosas en medio de abruptos cortes en la gran meseta arbolada de Mesa Verde. Simonds construye estas ciudades efímeras e invisibles desde hace más de cuarenta años. Hoy ya no está considerado como un artista provocador que invade el espacio urbano. Sus obras se pueden ver en un pequeño hueco de escalera del Museo Whitney de Nueva York. Charles Simonds ha seguido edificando estas ciudades de arcilla, ahora más complejas y protegidas por vitrinas. Tampoco ha dejado de producirlas en el espacio público: hace pocos años, aprovechando una visita a Valencia para exponer en el IVAM, construyó una en el barrio del Cabanyal.



El trabajo de **Anne Houllévigue** y **Patrick Poirier** gira en torno a la naturaleza del tiempo y la decadencia, relacionándolo con la memoria ya que es el único recurso contra un mundo de degeneración continua, “la memoria y el conocimiento de las culturas es la base de todo el entendimiento entre las personas y las sociedades”.

Esta pareja de artistas franceses produce una serie de obras entorno a la presencia y significado de las ruinas (creadas por el hombre), y al camino recorrido desde el pasado, muestra. En algunos de sus proyectos nos ofrecen una visión pictórica de ese pasado, como por ejemplo el dedicado a Mesopotamia donde representan en cuadros con relieves blancos unas vistas aéreas de yacimientos mesopotámicos: recorridos sutiles sobre la superficie blanca y que apenas se distinguen del entorno, como si la tierra estuviera cubierta por una evanescente costra de sal (como realmente ocurre en el sur de Iraq), y cuya blancura también alude a esa página en blanco sobre la que proyectamos nuestras visiones y los sueños del pasado.

**Alepo**, 2014-2015  
Lana, seda y fibra de bambú.  
Anne Houllévigue y  
Patrick Poirier



El proyecto sobre Mesopotamia incluye también una alfombra que reproduce una vista aérea de la ciudad Alepo, cuyo centro está prácticamente destruido por la actual guerra civil, representando un plano de la ciudad descompuesta en innumerables "puntos".

Finalmente, el proyecto se cierra con una serie fotográfica dedicada a las ruinas de Palmira (Siria), recientemente ocupadas, atacadas y destruidas por el Estado Islamico. Las imágenes están coloreadas a mano, y representan vistas ideales y chillonas, que evocan bien tanto los sueños que las ruinas despertaban hasta hace poco (antes de ser destruidas), y su condición de parque temático, o de Edén. Ambas cosas eran Palmira: un sueño para los visitantes -y también para sus habitantes-, un sueño que te aleja de todo (lo que convertía a Palmira en un refugio en medio del desierto, un oasis), donde acudir cuando uno necesita descansar.

Anne Houllevigue y Patrick Poirier alternan sus facetas como escultores, arqueólogos y arquitectos de la imaginación, Estos artistas han estado siempre fascinados por las ruinas. En el proyecto *"el reflejo de la memoria"* nos remiten a la Domus Aurea, una obra de grandes dimensiones (19 m x 7 m) dispuesto en el suelo a modo de maqueta y que toma como referente en el palacio de Nerón.



**Construcción IV  
(detalle), 1979**  
Anne Houllevigue y  
Patrick Poirier

Cuando entramos en la Domus Aurea, el antiguo palacio de Nerón, nos adentramos en un mundo subterráneo, oscuro y laberíntico al que tenemos asociado al mundo del inconsciente, de las tinieblas. No hay nada en nuestra memoria que nos lo haga relacionar con algo que conocemos, todo ha sido destruido o escondido durante siglos. Este palacio fue magnífico edificio destruido primero por el fuego de Nerón y después enterrado con escombros por el emperador Trajano, soporto el paso del tiempo. Anne Houllevigue y Patrick Poirier reconstruyen con cenizas y carbón los espacios arquitectónicos. Restos carbonizados que ofrecen una representación lúgubre y siniestra de la que fue una de las mas hermosas arquitecturas de la época romana. Arquitecturas calcinadas, reconstruidas con el carbón, completamente ennegrecidas. Cada edificio representa



una utopía que nos ayuda a adentrarnos en la ficción de la catástrofe y nos hace entender como de frágiles somos nosotros y las civilizaciones.



**Domus Aurea (detalle),**  
1975-78  
Anne Houllévigie y  
Patrick Poirier

En su trabajo Anne Houllévigie y Patrick Poirier exploran estos sitios y los vestigios de estas antiguas civilizaciones para revivirlos en cada una de estas reconstrucciones en miniatura. Su trabajo es una reinención del pasado, que fusiona lugares reales y paisajes oníricos de un mundo construido con ruinas imaginarias y fragmentos arqueológicos.



**Shibboleth, 2007**  
Tate Modern, Londres  
Doris Salcedo

En el año 2007 la artista colombiana **Doris Salcedo** convirtió la sala de las turbinas de Tate Modern en una enorme ruina al trazar sobre el suelo una gran grieta que se abría por el suelo del espacio expositivo.



**Shibboleth**, 2007  
Tate Modern, Londres  
Doris Salcedo

La obra llamada “**Shibboleth**” está llena de significados políticos y sociales, al igual que el resto de las obras anteriores de Salcedo donde toma como referentes a las “víctimas”, a los “inmigrantes” y a las divisiones del mundo.

El título (Shibboleth) hace referencia a un pasaje del Antiguo Testamento que cuenta cómo los miembros de una tribu mataban a los de la otra que pronunciaban esa palabra. De una forma diferente, también evoca el poema "Shibboleth" del escritor judío Paul Celan.

"Shibboleth, en hebreo, es una palabra que simplemente significa 'espiga', 'espiga de trigo', y que ha sido un motivo de pertenencia o de exclusión en diferentes sociedades,

*"Siempre oriento mi trabajo hacia la experiencia de las víctimas y lo adapto al espacio que se me ofrece; trato de combinar ambos elementos y mi intención es añadir al mundo la perspectiva que le falta en general",..., "* "La grieta, no tiene fondo; es tan profunda como lo es la grieta de la humanidad", explicó la artista colombiana en la presentación de la pieza.

Es una obra silenciosa, con la que Salcedo relaciona su propuesta con "la tragedia" además de mostrar "parte de la ignorada historia colonial"

Aunque la artista no da importancia a los materiales, la dramática grieta que perfora el cemento de la planta baja de la Tate, deja entrever trozos de alambres insertados en una especie de molde de hormigón, como referencia a los cercados de los campos de concentración, los centros de detención de inmigrantes y a las fronteras.

La obra está concebida como una experiencia que el espectador tiene que vivir, como en el resto de obras de Doris Salcedo donde se involucra en los problemas sociopolíticos de Latinoamérica.

El concepto de "estado de ruina", asociado a una construcción inacabada, es el que utiliza el artista danés **Per Kirkeby** en sus estructuras construidas con ladrillos. Estas simulan elementos aparentemente inútiles y abandonados ubicados en plena naturaleza. Son arquitecturas que permiten la visita de los espectadores a su interior estableciendo unos códigos de lectura relacionados con su entorno.

Desde el año 1973 Kirkeby comienza a realizar estructuras (escultóricas) con un material mas propio de la arquitectura: el ladrillo, iniciando en Ikast (Jutlandia) una serie de trabajos dentro del contexto del llamado "arte público" y con apariencia arquitectónica.

Estas "esculturas" dirige los procedimientos escultóricos hacia los procesos y técnicas utilizadas en la construcción, apropiándose del ladrillo, como unidad básica de la obra arquitectónica, también permiten al espectador introducirse en sus interiores carentes de funciones. Son obras que no conmemoran acontecimientos ni celebran hechos pero que sin embargo permiten indicar un territorio llamando la atención sobre el entorno en el que se ubican.

*"La obra que a la vez está y no está. Que no hay necesidad de rodear porque se puede entrar en ella. Que es de apariencia maciza y, no obstante, transparente. Que semeja un edificio pero que no lo es, que no es una escultura ampliada y que tampoco*



*fluctúa entre ambos. Es totalmente lo que es y no plantea estas cuestiones. Pero quizá sí otras cuestiones. Respecto al espacio de cielo que se entrevé. Respecto a la perennidad de las paredes, la precariedad de las casas. Respecto a la sabiduría humana liberada de las cargas intelectuales. Respecto al hecho de jugar al escondite y de tener una pared contra la que se puede jugar al balón.”<sup>(1)</sup>*

<sup>(1)</sup> Per Kirkeby. “Notas sobre las esculturas en ladrillo”, “Ladrillos”, “Manual” en Per Kirkeby. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas, 2009, p 175.



La obra creada expresamente para CDAN (Centro de Arte y Naturaleza de Huesca) en la población de Plan surge de la superposición de dos estructuras cuadradas iguales que al cruzarse dibujan en su interior otro cuadrado de dimensiones más pequeñas, de esta manera que, con esta simple combinación geométrica, se generan tres espacios a los que se puede entrar por una serie de vacíos que recuerdan los huecos de las puertas de una casa. También y de la misma manera, y sin cualquier posibilidad funcional, se pueden relacionar los huecos superiores de la construcción con el concepto de ventanas, aunque es imposible asomarse a ellas ya que no hay ningún piso ni escalera interior que nos lo permita.

El sentido de esta obra no tiene que ver con la arquitectura, ni con sus técnicas constructivas. Hay que entender esta obra con la escultura; su sentido hay que buscarlo en la posmodernidad y en el desarrollo de unas formas y elementos abstractos que van más allá de los límites de las artes y los preceptos de las vanguardias para consolidar la independencia de la obra de arte en relación al resto de los objetos del mundo. Esta obra de Kirkeby en Plan pertenece ya inseparablemente a este lugar y a este entorno, a través de sus huecos descubrimos fragmentos maravillosamente encuadrados de las peñas y del cielo pirenaico.



**Plan**, 2009  
Construcción en ladrillo  
467 x 623 x 623 cm  
Cabañera de la montaña, Plan.  
Huesca  
Per Kirkeby



En los últimos años desde las artes plásticas y la arquitectura hay un creciente interés por discursos que giran alrededor del descampado. Estos vacíos urbanos parecen atraer gran parte de los intereses de una generación de creadores marcada por el desarraigo producido por el rápido crecimiento urbano donde proliferan los espacios periféricos y donde posiblemente encontremos esta tipología de territorio.

El “*terrain vague*”, producido por este sistema de urbanismo, constituye un territorio paradójico en su vacío e inutilidad.

Algunas miradas señalan a los solares abandonados como zonas de marginalidad y deterioro; otras los perciben como entornos y territorios donde resulta posible la resistencia y el concepto de liberación. Desde este último punto de vista hablan algunos creadores que sobre estos territorios indefinidos tratan de configurar discursos alternativos al concepto de ciudad como estructura dominante.

Una artista que trabaja sobre estos preceptos es **Lara Almarcegui**, cuyos proyectos sobre los descampados muestra una particular mirada, que reúne la reflexión y una actitud comprometida con lo político. Almarcegui desarrolla sus propuestas a través de tres formatos de trabajos (planos y guías de territorios vacíos, aperturas de descampados y preservación del *terrain vague*)

En su trabajo encontramos una constante fascinación por los procesos de destrucción y desaparición de la arquitectura y la consecuente herencia en forma de materiales: demoliciones, ruinas, escombros. De acuerdo con este interés, se posiciona su interés por el descampado, un vacío que aparece en la urbe contemporánea cuando se derriba un edificio o se construye una frontera a modo de periferia.

En 1999 Almarcegui, durante su estancia en Ámsterdam, realiza en formato de cuaderno de campo (mapas y textos) una primera idea sobre el *terrain vague*, el **Wastelands Map Amsterdam, a guide to the empty sites of the city** (Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía a los lugares vacíos de la ciudad). Almarcegui comienza a fotografiar y describir las parcelas vacías más interesantes de toda una ciudad. Al principio del cuaderno (después editado como libro), un mapa

**Mapa de descampados de Ámsterdam**, una guía de los lugares vacíos de la ciudad, Ámsterdam, 1999.

Lara Almarcegui



Bienal de Venecia, 1999  
Pabellón Español

Lara Almarcegui

ubica los terrenos a los que se refieren las siguientes páginas. Fotografías y textos van documentando cada uno de los descampados, describiéndolos de una manera casi científica.

En sus propuestas, Almarcegui invierte el sentido originario del descampado. Territorios que por lo general aparecen como espacios residuales durante los procesos de especulación inmobiliaria acaban convirtiéndose en una alternativa a estos mismos procesos.

Construir (o no) verjas que impiden el acceso y uso del descampado decide sobre la infranqueable división entre el espacio público y el privado.

Las intervenciones de la artista resuelven aparentemente las contradicciones urbanas que han generado el propio vacío urbano, y acaban borrando de una manera temporal los conflictos que parecen irresolubles en el espacio urbano.

De una manera parecida surge la propuesta “**Mapa del futuro abandonado**” de la artista **Regina de Miguel**, un proyecto que está en la línea de lo que Robert Smithson definió como los ‘futuros abandonados’ en alusión a

aquellos espacios vacíos que contiene la ciudad y que conforman un entramado de espacios nómadas, lo que se acerca también a lo que Foucault definió como heterotopías. La superficie de los muros que delimitan este espacio se codificó con una doble condición utilizando el concepto de terrain vague definido por Ignasi de Solà Morales en su texto *Presente y futuro. Arquitectura en las grandes ciudades*.<sup>2</sup>

El trabajo de Regina de Miguel, se refiere a ideas conceptos que van desde la memoria, el vacío, el espacio, la arquitectura y el lugar.

Su proyecto se basa principalmente en fotografías, dibujos, pinturas, maquetas y vídeos, donde reflexiona sobre la habitabilidad de espacios y las percepciones del lugar. Su obra está construida como una especie de arquitectura de recuerdos que remiten al mundo de la memoria. El uso de la arquitectura,



Mapa del futuro abandonado, 2007

Regina de Miguel

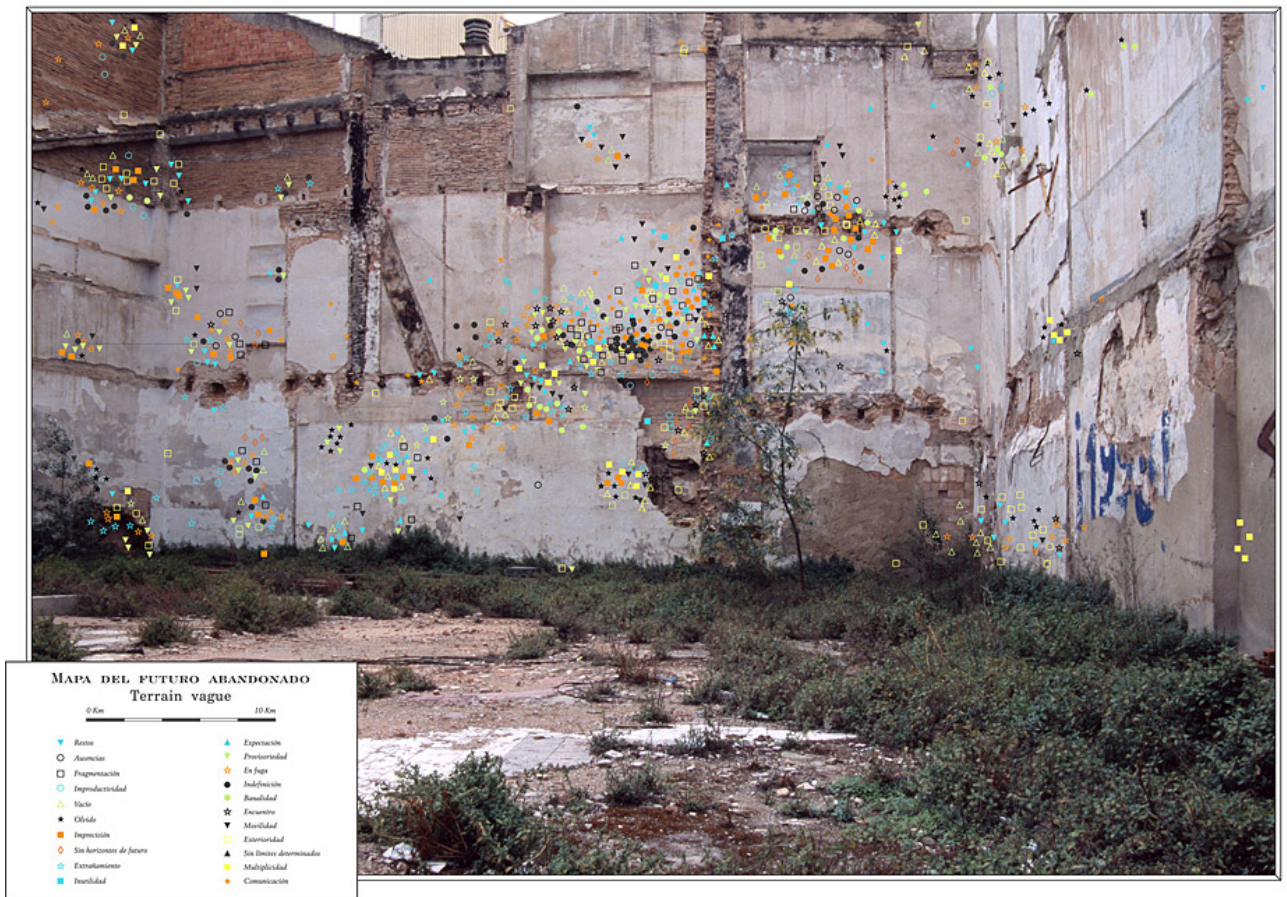
<sup>2</sup> Ignasi de Solà Morales. *Presente y futuro. Arquitectura en las grandes ciudades*. Ed. ACTAR D, Barcelona, 1996



y más concretamente los interiores de edificios, se evidencia en trabajos como *Terrain Vague* que realizara entre 2006 y 2007, donde pone su atención en la relación de la arquitectura y la memoria y donde continúa implícito el viaje.

Sus obras no dejan de ser cartografías y mapas que ella misma traza midiendo los estados de ánimo como *Mapa del futuro abandonado* (2007). Un Mapa que reflejan y aproximan al espectador a ese universo íntimo y personal de la artista pero que no dejan de ser reflejo de la cartografía íntima y personal del propio espectador.

**Mapa del futuro  
abandonado, 2007**  
Regina de Miguel



El proyecto *Arqueologías del futuro* de Fran Meana parte de la obra y trabajo del arquitecto asturiano Joaquín Vaquero Palacios, creador de las centrales hidroeléctricas de Salime (1954), Selviella (1958-1962) y Proaza (1964-1965) propiedad de la empresa EDP. Las centrales están cubiertas de figuras que representan diferentes formas de energía, su origen y transformación. En estas figuras, la tecnología industrial que aparece se representa como un poderoso medio hacia el

cambio, la transformación, capaz de dominar y vencer la naturaleza. En este entorno, el proyecto de Fran Meana analiza el papel mediador que la tecnología industrial tuvo y tiene entre la naturaleza y la sociedad.

El proyecto se presentó en una exposición en LA Laboral, centro de Arte de Gijón donde se mostraron varios paneles de grandes dimensiones que reproducían los diseños de Vaquero Palacios sobre una selección de materiales industriales. Estas piezas están exhibidas sobre diversas estructuras modulares junto a dos video animaciones en loop y un programa de texto que reinterpreta la documentación que el artista ha reunido durante su investigación.

La muestra en forma de instalación es un archivo expandido, una cápsula temporal, que traslada al visitante a un momento indeterminado en el tiempo. Estos relieves aparecen como restos de un modelo energético ya obsoleto que invitan al visitante a analizar y reflexionar los vínculos entre trabajo, tecnología, naturaleza y sociedad.

Para llevar a cabo este proyecto, Fran Meana ha contado con la colaboración de EDP, que le ha facilitado el acceso a las centrales, así como la documentación de su archivo, necesaria para el trabajo de investigación, siempre con el propósito común de aunar arte e industria. El grupo energético, en el que se ha integrado la centenaria Hidroeléctrica del Cantábrico, mantiene relaciones actuales con importantes arquitectos para la construcción y rehabilitación de sus sedes.

La obra artística que se plasma en las tres centrales hidroeléctricas asturianas es fruto de la estrecha colaboración de la compañía con el arquitecto Joaquín Vaquero Palacios. Su trabajo se encuentra en algunas de las más conocidas centrales eléctricas de España, así como la sede social de la compañía EDP en Oviedo.

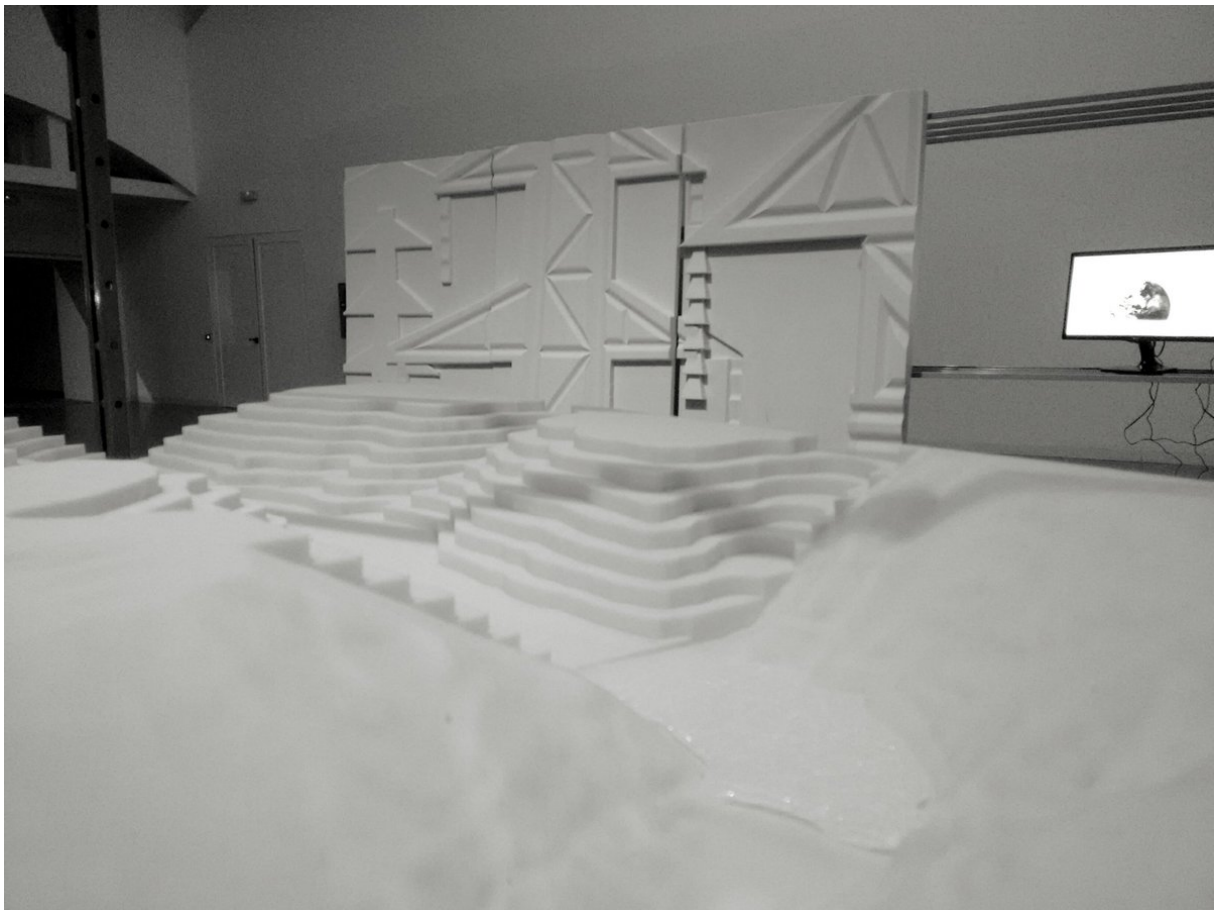
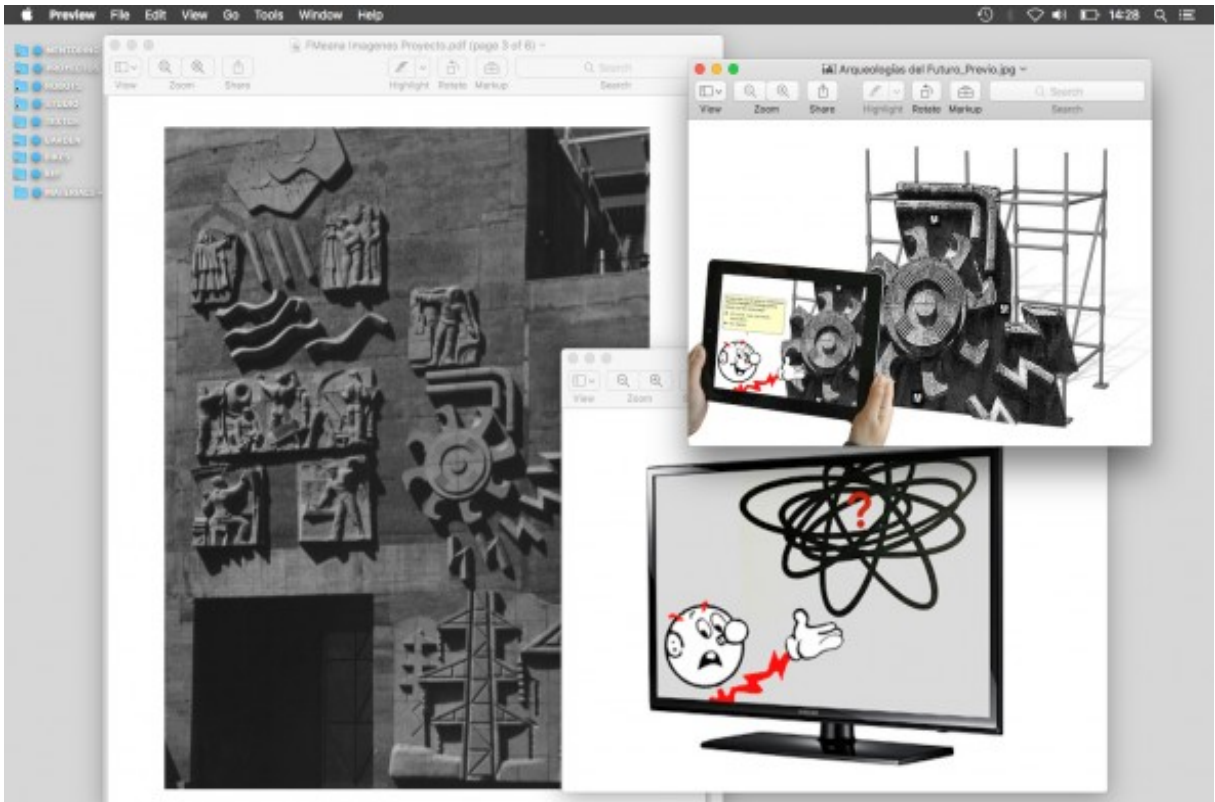
Arqueologías del futuro,  
2016  
Fran Meana



visitante a un momento







Arqueologías del futuro, 2016  
Fran Meana

## ***4. Conclusiones.***





**Malpais**, el proyecto artístico en el que vengo trabajando desde hace veinte años se basa en investigar los conflictos entre la arquitectura, los entornos urbanos y la identidad en donde se plantea un recorrido por diferentes espacios y territorios en proceso de transformación.

El proyecto investiga la relación directa entre las continuas redefiniciones y lecturas de los límites de “lo construido” y desde la practica artística plantea una serie de obras en formato híbrido (vídeo, fotografía e instalación) dejando al descubierto espacios y territorios cuya característica principal es la ausencia de una identidad definida.

Los “no-lugares” coinciden en su aspecto y características en la mayoría de los espacios y territorios donde se ha ido desarrollando el proyecto y donde se ha planteado como un proceso de investigación y producción de trabajos relacionados con ciudades que con su continua transformación han creado sus propios espacios de conflicto / identidad / urbanismo.

Las obras que componen el proyecto Malpais se basan en estructuras visuales fragmentadas (foto estructuras) y arquitecturas de ocupación (vídeo instalación) donde a partir de un lenguaje transversal se provoca una mirada múltiple hacia los límites de estos territorios de paso.

Esta tesis que presento recoge la mirada de una selección de artistas que buscan esta relación directa del territorio y su transformación con sus propios conflictos. Unas miradas que reflejan espacios que mutan en una globalización cambiante debido a transformaciones económicas, crisis globales, cambios climáticos, especulaciones urbanísticas, conflictos bélicos y políticos, migraciones, etc....miradas que van mucho va más allá de simples imágenes y obras y nos ayudan a construir y entender un imaginario que ilustra nuestro tiempo y el mundo que se está construyendo.

Un mundo y un tiempo en ruinas, tal y como nos lo describe Marc Augé y que comento en el primer capítulo de esta tesis (El esplendor de la ruina). Algo que pasara y no conocemos, pero que puede ser terrible o desconcertante como nos anuncia el “Angelus Novus” de Paul Klee y que Walter Benjamin nos lo describe como el ángel de la historia.

La misma ruina que predice Robert Smithson en su estancia en el Hotel Palenque y enuncia (la ruina es el alma secreta de todas las construcciones) y que Matta-Clarck la lleva al límite de su significado en los “building cuts”.



Alrededor del sueño, 2001  
Ángel Marcos

En los años 60 y 70 surgió la figura del artista como sociólogo, como científico, como antropólogo, como geógrafo, como psicólogo y también como filósofo. Desde el arte se asumían roles que posteriormente desde la posmodernidad algunas disciplinas se mezclaban con otras, diseñando así el panorama artístico de las últimas décadas del siglo XX.

En estos aspectos, la influencia que tuvo la publicación de “Los no lugares: Espacios del anonimato: Antropología de la sobre modernidad” del antropólogo Marc Augé fue decisiva para la práctica artística de la época (1993). Así mismo coincide en el interés y la publicación del ensayo “El artista como etnógrafo” de Hal Foster, donde se afrontan las cuestiones referenciales del arte que conectan al artista con una identidad particular o una comunidad.

De alguna manera, el trabajo de muchos artistas que aparecen en esta tesis, tiene que ver con esa característica multidisciplinar que distingue la postmodernidad y que hemos heredado hasta nuestros días; y en la que quizás habría que añadir una cualidad más: el artista como notario, como testigo de su tiempo que nos cuenta y testifica sobre lo que ve.

En mi trabajo intento recoger el propio testimonio del territorio mostrando esos espacios de transformación, haciendo participar al espectador invitándolo a transitar por las obras. Las deconstrucciones de las imágenes intentan ofrecer esta nueva posibilidad, invitan a construir nuevos diálogos y estructuras narrativas a partir de los fragmentos (ruinas) que el visitante va hallando en su recorrido.

Malpais nació en 1996 en Barcelona, en plena resaca de los juegos olímpicos, donde las recién inauguradas infraestructuras urbanísticas habían cambiado la fisonomía de la ciudad.

La ciudad había quedado delimitada por dos grandes vías de circulación que funcionaban como cinturón viario que rodeaba la ciudad (la ronda de dalt y la ronda litoral). En la primera parte de mi proyecto tome como referente unos versos de Gonzalo de Berceo (Milagros de Nuestra Señora, 1230) en la que hablaba sobre el concepto de huerto (hortus conclusus). Berceo adopta simbólicamente la imagen del hortus conclusus o vergel cercado, cuyo origen se halla en el otro jardín del Antiguo Testamento, el del Cantar de Salomón, y formalmente remite a un espacio acotado y delimitado (como en el caso de las Rondas de Barcelona).

Mi propuesta de trabajo consistió en hacer diferentes recorridos fotográficos por los lugares de transito (interiores y exteriores) de

*Malpais / Hortus*, 1996  
Eduardo Valderrey



las rondas, donde iba recogiendo imágenes de elementos vegetales que surgían de una manera espontánea entre el cemento.

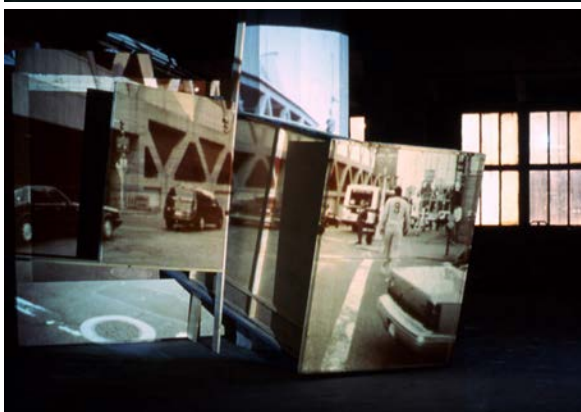
El nombre del proyecto madre (Malpais) remite a un accidente geográfico, propio de zonas volcánicas, en el que las erupciones volcánicas invaden y cubren su entorno con lava, una materia que prácticamente anula cualquier manifestación vegetal en estos espacios. Mi intención era crear un discurso análogo con lo que ocurría en las periferias de las grandes ciudades: grandes estructuras de cemento, de nueva construcción, cubrían y anulaban todo aquello que había sido hace poco naturaleza. La idea era construir una metáfora que luego se materializaría en una serie de obras en forma de estructuras de madera que surgirían y adaptarían a un espacio arquitectónico como si fueran estos elementos vegetales. También, algunas de estas estructuras, irían acompañadas de las imágenes encontradas en las Rondas a modo de proyecciones. El proyecto recibió el nombre de **Hortus**.

Me interesaba todo aquello que Augé llama no-lugares, y que iba encontrando en esos recorridos fotográficos y que posteriormente pude investigar en otros escenarios como fueron París, Nueva York o Roma donde pude trabajar con contextos urbanísticos que se parecían y que me permitieron hacer una serie de propuestas artísticas, definidas en proyectos que tenían como vínculo común hablar de la periferia y la deconstrucción de la identidad.

Malpais / Sur, Roma 1999  
Malpais / Round Trip, NY 1998

Malpais / OverPass, NY 2003  
Malpais / OutBorders, NY 2005

Eduardo Valderrey





La ciudad es un laboratorio de trabajo donde hoy en día se están planteando propuestas artísticas que invitan a una relectura de los significados de sus construcciones urbanas y los procesos de transformación de sus espacios.

Aparte del modelo occidental de ciudad, como elemento y forma estipulada de estructura social, también me han interesado sus indefiniciones y las malas copias de esos modelos.

En el proyecto **Borders** (2001) planteé un recorrido por el concepto que representa el Centro Comercial como modelo urbano y como pequeña ciudad. Para ello recorrí, recogiendo documentación en formato audiovisual, algunos estados del sudeste de los Estados Unidos donde existía este prototipo del Mall (centro Comercial). Un prototipo que se repetía y clonaba, en sus formas, estructuras y arquitecturas por diversas poblaciones de Colorado, Nuevo México, Texas, Arizona y Utah. Unas imágenes que confronte con otras de las primeras ciudades de los Estados Unidos construidas en las rocas por los indios Anasazis y heredadas después por los indios Pueblo: Mesa Verde, Chelly, Coconino, Chaco o Casa Grande.



Malpais / aeropolis, 2011  
Eduardo Valderrey

De la misma manera aborde el proyecto **aeropolis**, donde planteaba y otorgaba el concepto de “ciudad” a estas estructuras

aeroportuarias que de la misma manera que los Malls reproducen pequeñas urbes. Para ello me centre en los aeropuertos de Madrid-Barajas y Barcelona-El Prat donde desarrolle un trabajo de campo abordando una investigación en sus infraestructuras y los espacios que las rodean creando un amplio catalogo de no-lugares.

La conclusión o conclusiones que puedo aportar con este trabajo de investigación son en definitiva una serie de interrogantes sobre el rol o roles que, en el siglo XXI, puede representar el artista dentro de una sociedad cambiante por los flujos sociales, culturales, políticos, naturales, etc.

Interrogantes cuestionados por las miradas que desde el arte se pueden hacer hacia los territorios de un planeta, cuyas huellas y registros producen esas transformaciones decisivas que acaban siendo ruinas. Como acupunturas, reflejos de una sociedad en constante cambio.









Roma città aperta, 1945  
Roberto Rossellini

***Bibliografía***  
***Hemerografía***  
***Webgrafía***

## Bibliografía

- ALEXANDER, Christofer. *El modo intemporal de construir*. Ed. Gustavo Gili: Barcelona, 1981.
- ALEXANDER, Christofer. Nuevas ideas sobre diseño urbano. *La ciudad no es un árbol*. Cuadernos Summa-Nueva Visión Nº 9: Buenos Aires, 1968
- ALEXANDER, Christofer. *El lenguaje de patrones*. Ed. Gustavo Gili: Barcelona, 1980.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa: Barcelona, 2009.
- AUGÉ, Marc. *El viajero subterráneo: Un etnólogo en el Metro*. Ed. Gedisa: Barcelona, 2009.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Ed. Gedisa: Barcelona, 2009.
- AYMONIO, Carlo. *El significado de las ciudades*. Hermann Blume ediciones. Madrid 2ª Edición, 1983.
- BASILICO, Gabrielle. *La ciudad interrumpida / Interrupted City*. ActarD: Barcelona, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Ed. Etcétera, Barcelona, 2001.
- BODEI, Remo *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Ed. Siruela. Madrid, 2011
- BOLLNOW, Friedrich. *Hombre y espacio..* Editorial Labor. Barcelona, 1969.
- BORDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Ed. Taurus. Madrid, 1988.
- BREA, José Luis. *La era post-media. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Ed. Centro de Arte de Salamanca. Salamanca, 2002.
- CACCIARI, Massimo. *La Ciudad*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2011.



- CASTELLS, Manuel. *La cuestión urbana*. Siglo XXI Editores SA. Mexico, 1976.
  
- CERASI, Maurice. *El espacio colectivo de la ciudad. Construcción y disolución del sistema público en la arquitectura de la ciudad moderna*. Editorial Oikos-Tau SA. 1ª edición, Barcelona, 1990.
  
- DAYAN, Daniel – VEYRAT-MASSON, Isabel. *Espacios públicos en imágenes*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1997.
  
- DE FUSCO, Renato. *Arquitectura como “Mass Medium” Notas para una semiología arquitectónica*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1970.
  
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix. *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia). Tratado de Nomadología. La Máquina de guerra*. Ed. Pre-Textos, Valencia 2004
  
- DELGADO RUIZ, Manuel. *Ciudad líquida – Ciudad interrumpida. La urbs contra la polis*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 1999.
  
- DELGADO RUIZ, Manuel. *El animal público*. Editorial Anagrama, SA. Barcelona, 1999.
  
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Agoraphobia. Evictions Art and Spatial Politics*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 1996.
  
- DILLON, Brian. *Ruin Lust. Artist’s Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day*. Ed. Tate Britain. Londres, 2014.
  
- DUQUE, Félix. *Habitar la Tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Abada-Editores, S.L. Madrid. 2007
  
- FRANKL, Paul. *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981.
  
- FOUCAULT, Michel. *Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía*. Microfísica del poder, Ed. Planeta Agostini, 1994
  
- GARCÍA RAMOS, Domingo. *Iniciación al urbanismo*. Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México. México D.F. 1965.
  
- GRAHAM BALLARD James. *The concentration city*. Flamingo. Londres, 1957.

- GRAHAM BALLARD. *The ultimate city*. Flamingo, 1976.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Ed. Gustavo Gili. México y Barcelona, 1986.
- JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades (americanas)*. Ediciones Península. Madrid 2ª edición, 1973.
- JACKSON, J.B. *The Necessity for Ruins and other topics*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 2003.
- JAMMER, Max. *Concepto de espacio*. Editorial Grijalbo SA., México, 1970.
- JOSEPH, Isaac. *El traseunte y el espacio urbano – Ensayo sobre la dispersión del espacio público*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1998.
- KOOLHASS, Rem. *La ciudad genérica*. Ed Gustavo Gili. Barcelona, 2011.
- KIRKEBY, Per. *Per Kirkeby [catálogo de exposición] Textos Marga Paz, Javier Maderuelo y Per Kirkeby .: CDAN. Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas. Huesca 2009*
- KOOLHASS, Rem. *El espacio basura*. Ed Gustavo Gili. Barcelona, 2012
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Éditions Anthropos. Paris, 1974.
- LEFEBVRE, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Editorial Alianza. Madrid, 1972.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Editorial Península. Barcelona, 1978.
- LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad 1960*. Ediciones Gustavo Gili. México, 1984.
- MATA OLMO, Rafael, (Alexandre Torroja i Coscuella, Coordinador). *El paisaje y la gestión del territorio. Criterios paisajísticos en la ordenación del territorio y el urbanismo*. Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona, 2006.
- MAROT, Sebastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Ed Gustavo Gili. Barcelona, 2012.

- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *Comprender la arquitectura*. Editorial Teide. Barcelona, 1985.
  
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *La arquitectura como lugar*. Quaderns d'Arquitectes. Edicions UPC. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona, 1996.
  
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *Pautas de Disseny – III Places de Barcelona*. Quaderns d'Arquitectes. Edicions UPC. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona, 1998.
  
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *Poética y arquitectura. Una lectura de la arquitectura postmoderna*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.
  
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *Retórica y Arquitectura*. Hermann Blume editores. Madrid, 1990.
  
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *TOPOGENESIS - Fundamentos de una nueva arquitectura*. Ediciones UPC. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona, 2000.
  
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *TOPOGENESIS UNO*. Ediciones Oikos – TAU. Barcelona, 1979.
  
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *TOPOGENESIS DOS*. Ediciones Oikos – TAU. Barcelona, 1979.
  
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *TOPOGENESIS TRES*. Ediciones Oikos – TAU. Barcelona, 1980.
  
- MUÑOZ, Francesc. *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2008.
  
- MUÑOZ, Francesc. *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2010.
  
- MUÑOZ, Francesc. *La densidad urbana: de la ciudad de concentración al campo urbanizado. La Agenda Cerdà: construyendo la Barcelona metropolitana (75-114)*. Ayuntamiento de Barcelona. Lunweg editores, Barcelona, 2010.
  
- MUÑOZ, Francesc. *Los paisajes de la periferia hoy: construyendo la mirada sobre la ciudad en el siglo XXI. Franjas: los paisajes de la periferia*. (p. 84-116). Observatorio del Paisaje de Cataluña, Olot, 2012.

- MUÑOZ, Francesc. *Hacia la ciudad total: sociedad y cultura en el tercer milenio. Ciudad Total* (p.127-144). Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, 2012.
  
- MUÑOZ, Francesc. *Paisajes aterritoriales, paisajes en huelga. La construcción social del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
  
- MUÑOZ, Francesc. *El patrimonio construido como paisaje. El paisaje construido como patrimonio*. Actas del VI Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos y Patrimonio: Arqueología, Patrimonio y Paisajes Históricos para el Siglo XXI. (p.41-57). Consorcio de Toledo. Toledo, 2012.
  
- MUÑOZ, Francesc. *Los paisajes metropolitanos*. Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje (61-76). Ed. Ariel, Barcelona, 2009.
  
- MUÑOZ, Francesc. *Paisaje y patrimonio territorial en un escenario de cambio global. Nuevos retos y perspectivas*. Crisis y territorio. Aportaciones y conclusiones del VI Congreso Internacional de Ordenación del Territorio (311-328). Asociación Interprofesional de Ordenación del Territorio. Ed. Fundicot, Madrid, 2011.
  
- NORBERG – SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura – Nuevos caminos de la arquitectura*. Editorial Blume. Barcelona, 1980.
  
- PARDO, José Luis. *La Banalidad*. Editorial Anagrama. Madrid, 1995.
  
- PARDO, José Luis. *La Intimidación*. Editorial Pretextos. Valencia, 1996.
  
- PARDO, José Luis. *Las Formas de la Exterioridad*. Editorial Pretextos. Valencia, 1992.
  
- PARDO, José Luis. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Editorial del Serbal. Barcelona, 1991.
  
- PEREC, Georges. *Especie de espacios*. Editorial Española de Literatura y Ciencia, SL. Montesinos. Barcelona, 1999.
  
- RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Bordes Manantial. Buenos Aires, 2014.



- RELPH, Edward. *The modern urban landscape*. Ed. Croom Helm. London, 1987.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Ed. Antonio Machado. Madrid, 1987.
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1997.
- RYCKWERT, Joseph. *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*. Hermann Blume editores. Madrid, 1985.
- SALDARRIAGA ROA, Alberto. *Arquitectura para todos los días*. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1988.
- SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Ruinas Modernas, una topografía de lucro*. Editorial Àmbit. Barcelona, 2012.
- SENNET, Richard. *Carne y Piedra – El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1997.
- SENNET, Richard. *El declive del hombre público*. Ediciones 62. Barcelona, 1978.
- SENNET, Richard. *La conciencia del ojo*. Ediciones Versal. Barcelona, 1990.
- SENNET, Richard. *Vida urbana e identidad personal*. Editorial Península. Barcelona, 1975.
- SIMMEL, George. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Ed. Península. Barcelona, 1988.
- SOLÀ de MORALES, Ignasi. *Terrain vague*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- SOLÀ de MORALES, Ignasi. *Presente y futuro. Arquitectura en las grandes ciudades*. Ed. ACTAR D, Barcelona, 1996.
- SORKIN, Michael. *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2004.
- SPEER, Albert. *Memorias: los recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler. Una crónica fascinante del tercer Reich*. Ed. El Acantilado, 2001

- . SUN Tzu. *El arte de la guerra*. Ed. Obelisco. Madrid, 2009
- TOMASA I JUYOL, Jordi. *La arquitectura como metáfora teatral*. Tesis doctoral presentada en la UPC, bajo la dirección de Josep Muntañola. Barcelona, Agosto de 1992.
  - TORAN, Enrique. *El espacio en la imagen. De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico*. Editorial Mitre. Barcelona, 1985.
  - ULRICH, Conrads. *Arquitectura, escenario para la vida*. Hermann Blume Ed. Madrid, 1977.
  - VAN DE VEN, Cornelius. *El espacio en la arquitectura*. Editorial Cátedra. Madrid, 1981.
  - VAUDETTI, Marco. *La escena urbana. Materiali de immagini*. Franco Angeli Editore. Milano, 1982.
  - VENTURI, Robert / SCOTT-BROWN, Denise / IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1987.
  - VENTURI, Robert / SCOTT-BROWN, Denise / IZENOUR, Steven. *Complejidad y Contradicción*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1992.
  - VESCO, M. Isabella. *Architettura in scena*. Flaccovio Editore. Palermo, 1996.
- VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1989.
- VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1988.
  - VIRVIESCAS M., Fernando. *La Calle. Lo ajeno, lo público y lo imaginado. Espacio público, imaginación y planificación urbana*. Documentos Barrio Taller. Santafé de Bogotá, 1997.
  - VV.AA. Greenpeace. *Destrucción a toda costa. Análisis del litoral a escala municipal*. Greenpeace España, Madrid, 2013.
  - VV.AA. Observatorio de la Sostenibilidad en España. *Cambios en la ocupación del suelo en España. Implicaciones para la sostenibilidad*. Ministerio de Fomento, Madrid, 2006.
  - VV.AA. Ministerio de Fomento. *Informe sobre el stock de*

*vivienda nueva 2011*. Ed. Ministerio de Fomento. Madrid, 2012.

- VV. AA. (Rafael Mata Olmo, Alexandre Torroja i Cosculluela). *El paisaje y la gestión del territorio. Criterios paisajísticos en la ordenación del territorio y el urbanismo*. Diputación Provincial de Barcelona, 2011.
- WAISSMAN, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1985.

## **Hemerografía,**

- ANTÓN CLAVÉ, Salvador. *El desarrollo de los parques temáticos en un contexto de globalización*. Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, núm. 28, 1999.
- JIMÉNEZ MANTILLA, Luis Carlos. *El Barrio, Lugar entre la ciudad y la vivienda*. Revista El Barrio – Fragmentos de ciudad, Documentos Barrio – Taller Nº 5 Bogotá, Colombia. Octubre de 1998.
- MUÑOZ, Francesc. *LOCK LIVING: Urban Sprawl in Mediterranean Cities*. En *Cities, International Journal of Urban Policy and Planning*, volume 20, issue 6 (381-385). London, December, 2003.
- MUÑOZ, Francesc. “*El patrimonio y el paisaje: una nueva agenda para la sostenibilidad*”. En Ayuso Álvarez, Ana María; Delgado Jiménez, Alexandra (coord.) *Patrimonio natural, cultural y paisajístico. Claves para la sostenibilidad territorial (194-210)*. Observatorio de la Sostenibilidad en España. Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. Madrid, 2009.
- MUÑOZ, Francesc. *La soledat geomètrica: buits i plens al paisatge de la ciutat contemporània*. En *l’Avenç*, num.310 (p. 30-33). Barcelona, 2006.
- SMITHSON, Robert. *A Tour of the Monuments of Passaic*. Artforum, diciembre 1967
- VV. AA. (DILLON, Brian / Olivares, Rosa) *Desastres*. Exit (nº 50). Barcelona, 2015.
- ZWEITE, Armin. *Bernd y Hilla Becher, Tipologías*. Ed. Fundación Telefónica, Madrid, 2005.

## Webgrafía

**Basurama** (<http://basurama.org>).

ESPEJO, Bea. *Fernando Sánchez Castillo: El Azor está más preservado que nunca*. El Cultural, 24.01.2012  
(<http://www.elcultural.com/noticias/arte/Fernando-Sanchez-Castillo-El-Azor-esta-mas-preservado-que-nunca/2664>)

**Cadaveres Inmoviliarios** (<http://cadaveresinmoviliarios.org>).

Fariña Tojo, José (2013).

**Convirtiendo el paisaje urbano en un tuit**,  
(<http://elblogdefarina.blogspot.com.es/2013/02/convirtiendo-paisajes-urbanos-en-tuits.html>).

**Nacion Rotonda** (<http://www.nacionrotonda.com>).

Fernández, Manu (2008). **El show de Truman. Ficciciudades**.  
(<http://www.ciudadesaescalahumana.org/2008/06/el-show-de-truman-ficciciudades.html>).

Valderrey, Eduardo (1996-2017). **Malpais**.  
<http://www.malpais.org>

**Veogeo** (<http://veogeo.blogspot.com.es>).

**Yellow Arrow**

(<http://realtimocities.wikispaces.com/Yellow+Arrow>).