



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## **[Mind The Gap]**

**Experiències i representacions contemporànies entorn del forat**

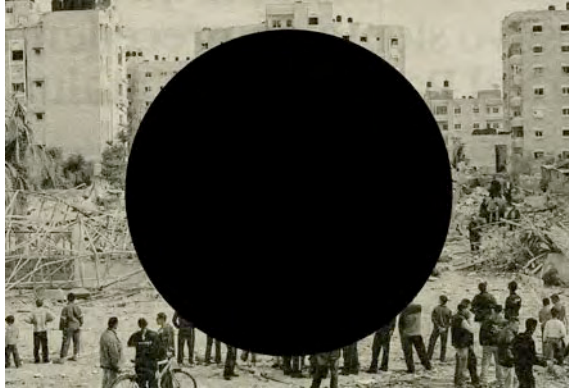
Jordi Morell i Rovira



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.**



# [*MIND THE GAP*]

EXPERIÈNCIES I REPRESENTACIONS  
CONTEMPORÀNIES ENTORN DEL FORAT

Tesi doctoral  
Jordi Morell i Rovira

Imatge de portada: Jordi Morell. *S/T* (2015). Cercle negre sobre imatge de premsa amb grup de palestins contemplant les restes d'un atac aeri israelià a Gaza. Font: *ABC* (01/03/2008).

[*MIND THE GAP*]

EXPERIÈNCIES I REPRESENTACIONS  
CONTEMPORÀNIES ENTORN DEL FORAT

Tesi doctoral:

Jordi Morell i Rovira

Codirecció:

Dra. Marta Negre Busó

Dr. Carlos Velilla Lon

Tutora:

Dra. Teresa Blanch Malet

Programa de doctorat:

Art en l'Era Digital: Creacions Intermèdia

(Bienni 2005-2007)

Departament de Pintura

Seguiment:

Comissió acadèmica del programa de doctorat

Estudis Avançats en Produccions Artístiques

(Art en l'Era Digital)

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Barcelona, 2015



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



Al llarg del període que condensa aquest estudi han confluït diferents etapes: un temps per a la recerca artística, que mai no és massa llarg, i el període de recerca teòrica i d'escriptura, que sempre és massa curt. Aquest transcurs temporal, que ha afectat tant la meua pràctica artística com l'acadèmica, no ha estat gens solitari. Com diu algú, molts «amics» es creuen i t'acompanyen encara que sigui momentàniament en el camí. Aquests «amics» tenen múltiples formes: a vegades són persones, d'altres són coses o situacions. Aquí em centraré a reconèixer les persones. Les coses i les situacions ja són presents al llarg de l'estudi.

Desitjo, abans de res, agrair a la família, els que hi són i els que hi han estat, el suport que sempre he rebut. A amics i col·legues per totes les coses que han compartit amb mi; i de manera especial a la Meritxell, per donar-me (entre altres coses) «temps» i suport. També voldria reconèixer als artistes Lukas Einsele, Núria Güell, Xavier Ribas, Xavier Ristol, Marcelo Salum i Esteve Subirah la disponibilitat que m'han mostrat i les seves generoses aportacions. I, és clar, vull agrair a Marta Negre i Carlos Velilla, codirectors d'aquesta tesi doctoral, el suport, els comentaris i les revisions, que han estat fonamentals per al resultat final.

Finalment, vull explicitar la meua gratitud a l'equip d'Experimentem amb l'Art, en la residència feta al T-7 aquests darrers tres anys.



*Per a l'Agnès i en Marcel*





## ÍNDEX

/Mind the gap/ .....	11
/Objectiu i metodologia/ .....	19
/Pròleg/	
<i>Aproximacions prèvies</i> .....	29
<i>L'experiència (real) és urbana</i> .....	36
<i>Forats urbans</i> .....	38
<i>Imaginari visual</i> .....	40
/Bloc 1. <i>Solars i descampats/</i>	
<i>Ciutat foradada (I)</i> .....	63
<i>Atenció amb l'esvoranc</i> .....	69
<i>Experiències i representacions a l'entorn del forat (I)</i> .....	74
<i>Buits en la trama urbana</i> .....	74
<i>Entrades i sortides d'indrets del sistema productiu</i> .....	76
<i>Entre deixalles i vegetació ruderal</i> .....	79
<i>Solars i descampats abandonats</i> .....	85
<i>Experiència pròpia i espai comú</i> .....	91
<i>Cas d'estudi 1. Lara Almarcegui</i> .....	100
<i>Cas d'estudi 2. Xavier Ribas</i> .....	106
/Bloc 2. <i>Rastres de violència/</i>	
<i>Ciutat foradada (II)</i> .....	139
<i>Experiències i representacions a l'entorn del forat (II)</i> .....	150
<i>Esvoranc i memòria</i> .....	150
<i>El Camp de la Bota. Francesc Abad</i> .....	155
<i>Exhumació de fosses comunes. Francesc Torres i Javier</i>	
<i>Ayarza</i> .....	157
<i>Zona zero</i> .....	160
<i>Població civil i explosió</i> .....	164
<i>Rastres en el territori. Rattana, Raad i Einsele</i> .....	166

<i>/Bloc 3. Cos i forat/</i>	
<i>Cos en un forat</i> .....	199
<i>Experiències i representacions del cos en relació amb el forat</i> .....	203
<i>Cos reclòs</i> .....	203
<i>Persona sota terra</i> .....	207
<i>Steve McQueen: Caribs' Leap / Western Deep</i> .....	210
<i>Santiago Sierra</i> .....	212
<i>Cas d'estudi 3. Nitrats de Xavier Ribas</i> .....	215
<i>Forat-cova</i> .....	229
<i>Cavar</i> .....	233
<i>/Conclusions/</i>	
<i>Entretemps i forats urbans</i> .....	249
<i>Rastres de violència</i> .....	251
<i>Cos i forat</i> .....	254
<i>/Epíleg/</i>	
<i>Consideracions al voltant del treball artístic propi</i> .....	283
<i>/Bibliografia/</i> .....	301
<i>/Taula de figures/</i> .....	317

*/Mind the gap/*



*Mind the gap*<sup>1</sup> fa referència a la frase recurrent que captiva turistes que transiten pel metro de Londres. *Gap*, en anglès, pot ser traduït per ‘forat’, però també per ‘buit’, ‘llacuna’, ‘esvoranc’ o ‘interval’, fent referència tant a l’espai com al temps. Aquest «Compte amb el forat» és un missatge d’alerta que ressona al llarg d’aquest estudi; no per evitar-lo i fugir-ne com més aviat millor, sinó per convidar a reconèixer la seva presència i dedicar-hi temps, amb una mirada oberta i atenta. De la mateixa manera que en la repetició del *Mind the gap* en la megafonia del transport suburbà (aquest avís convertit en una mena de mantra), s’anuncia un perill que, a causa de la sobreexposició, el murmuri i la familiaritat, ens deixa d’afectar.

1. Des de 1969, «Mind the gap» és el missatge d’atenció al metro de Londres que adverteix de la separació entre el tren i l’andana, és present en totes les estacions i es recorda per megafonia cada cop que s’obren les portes dels combois. Amb el temps ha esdevingut un element turístic de la ciutat.

En qualsevol estudi, un grau d'incertesa sempre hi és present durant el procés i fa que la tasca sigui emocionant, però a voltes desesperant: quan s'entreveuen o s'intueixen les múltiples possibilitats de relacions i juxtaposicions de dades, i el cúmul d'informació a què tenim accés, i en excés, en l'actualitat. Si bé he dirigit la recerca, els materials amb què m'he anat topant pel camí cada cop han adquirit més pes en el conjunt. I és que en certa manera aquest mateix estudi és un forat: un indret d'*entretemps*,<sup>2</sup> un lloc en potència.

Com veurem més endavant en l'apartat «Aproximacions prèvies», els forats suggereixen i tenen múltiples formes. En aquest estudi n'hi ha de literals, mentre que d'altres són metafòrics. Per aquest motiu, he acotat l'ambiciós i inabastable camp que em proposa aquest terme cap a l'estudi del forat més urbà. Per fer-ho, he seguit tres línies generals a través de l'observació i l'anàlisi:

1. Espais urbans en situació d'*entretemps*, que surten momentàniament del sistema productiu i que habitualment són espais marginals, d'abandó i limítrofs.

2. Representacions visuals contemporànies sobre rastres de violència.

3. El cos i la seva relació amb el forat, en particular el cos en reclusió i, d'altra banda, el treball físic de l'acte de cavar.

Cada una d'aquestes línies, per si mateixes complexes, l'he acotat i relacionat a través d'obres i/o pràctiques artístiques, i de

2. Amb el terme *entretemps* vull fer referència a un període intermedi, en què l'espai o bé el temps romanen suspesos, on s'insinua el que va ser i ja no és, i el que serà però encara no ha esdevingut.

fets que en certa manera m'han concernit. He observat alguns d'aquests esdeveniments directament *in situ*, però també d'altres *in visu*. És a dir, situacions viscudes, ja sigui per l'experiència en el lloc i la proximitat amb els fets o per la representació a través d'imatges.

Si acceptem que en el context urbà, amb els seus límits difusos, s'esdevé l'escenari i el camp d'acció de les persones, veurem que els forats participen en certa manera com a dispositius,<sup>3</sup> en el cos a cos, sobre el subjecte. Això fa que sigui pertinent pensar en l'experiència real en relació amb la ciutat. A partir d'aquí, introduiré temes que afecten directament o indirecta la gent que hi habita, com són l'especulació urbanística, els conflictes bèl·lics antics o presents, les catàstrofes naturals i els accidents ocasionals. La meua voluntat és posar especial atenció en l'espai, el territori i l'arquitectura, on queda l'empremta d'aquests fets a voltes evident i d'altres més velada.

Pel que fa a la primera línia, sobre espais urbans en situació d'*entretemps*, donaré un paper troncal als projectes i processos artístics que proposa Lara Almarcegui. En aquest cas, em centraré en la seva línia de recerca al voltant de solars i descampats abandonats. Veurem que gran part d'aquests indrets estan estretament vinculats amb grans esdeveniments de tipus esportiu o

3. M'acosto a aquest terme partint de l'anàlisi que fa Agamben sobre Foucault: el dispositiu en si és la xarxa que s'estableix entre elements heterogenis, de naturalesa estratègica; és el resultat de l'encreuament entre relacions de poder i de saber. Giorgio AGAMBEN, «Què és un dispositiu?», a *Què vol dir ser contemporani?*, Barcelona, Arcàdia, 2008, p. 26.



cultural, com també d'altres que evocuen el context postindustrial o l'actual de postbombolla immobiliària.

A cavall de la primera i la segona línia situo el treball i la recerca artística de Xavier Ribas. En les seves primeres sèries de caire més «antropològic», pel que fa a preocupar-se per les empremtes sobre el propi habitar, mostra rastre de l'especulació immobiliària i de plans urbanístics, com és el cas de la Barcelona de les darreres tres dècades. En les últimes sèries, Ribas posa la mirada cap als indicis i les traces que operen sobre l'espai i són producte d'estratègies, institucionals o privades.

La segona línia, sobre rastres de violència en nuclis urbans, està representada per un grup d'artistes heterogeni i de diferents contextos com: Francesc Abad i el projecte realitzat sobre el Camp de la Bota; Francesc Torres i Javier Ayarza, amb projectes al voltant de l'exhumació de fosses comunes de la Guerra Civil espanyola, o Walid Raad, Lukas Einsele i Vandy Rattana, per fer referència a pràctiques artístiques que qüestionen fets i la història oficial. A partir d'agressions i rastres al territori, se cerca un diàleg amb l'imaginari visual actual pel que fa a la retransmissió o presentació de la guerra o altres situacions traumàtiques.

Per acabar, en la tercera línia, el cos de la persona pren protagonisme i es relaciona amb el forat. Metàfores i al·legories entorn al fet d'habitar, i transitar, de la persona mateixa. La reclusió i el refugi evocuen sensacions antagòniques, de benestar però també d'angoixa, i són presents en obres de l'artista Gregor Schneider, Steve McQueen i Santiago Sierra, que ens acosten a

qüestions existencials d'espera i de càstig que són explicatives d'un cos reclòs o en un forat. El treball, i la seva absurditat, també seran tractats amb l'acció de cavar, a través de referències puntuals però diverses d'artistes com el col·lectiu Gelitin, Lara Almarcegui, Francis Alÿs, Marcelo Salum, Xavier Ristol, entre d'altres.

Tots aquests artistes i altres referents que han arribat al meu imaginari, com ara notícies de premsa, pel·lícules i rumors, han anat deixant rastres en la meva obra artística, i de la mateixa manera m'han portat a qüestionar-la. Aquest estudi conclou en forma d'epíleg amb consideracions sobre l'obra artística pròpia, buscant el diàleg i la resignificació entre aquesta i els artistes i conceptes presentats en els tres blocs.

En definitiva, aquesta recerca sobre el forat té la voluntat de parlar modestament sobre l'individu i la seva condició urbana, absurda de vegades i desesperada d'altres, i d'arribar, així, a la meva obra artística. Per aquestes raons, aquest estudi podria deixar un regust escèptic, malgrat que no era la meva intenció.



*/ Objectiu i metodologia /*



L'objectiu d'aquest estudi ha estat teixir una sèrie de relacions entre obres artístiques contemporànies, un tipus d'imaginari visual que ens proposen els mitjans de comunicació, i l'experiència urbana entorn a uns indrets i unes situacions, prenent el forat com a *leitmotiv*.

L'estudi es concentra en el context i en el període dels anys noranta fins a l'actualitat, i posa l'ull en esdeveniments de gran magnitud —el terrorisme, els conflictes bèl·lics, la precarietat social i laboral, l'especulació urbanística, el canvi climàtic i les catàstrofes naturals, etc.—, com també en episodis de caràcter més local i proper —l'esvoranc del barri del Carmel, l'exhumació de fosses comunes de víctimes de la Guerra Civil, les obres del tren d'alta velocitat, troballes d'artefactes explosius de la Segona Guerra Mundial, entre d'altres.

Després d'unes aproximacions prèvies al terme *forat*, els continguts s'estructuren al voltant de tres blocs que porten per títol: 1. Solars i descampats; 2. Rastres de violència, i 3. Cos i forat. Per concloure, revisito la meua obra relacionant-la amb els artistes dels blocs i qüestionant-la.

En aquest estudi utilitzo el forat com a *leitmotiv* per relacionar uns fets i unes situacions bàsicament urbanes, de caràcter local i d'altres de globals amb obres artístiques, posant èmfasi en la recerca de sentit per mitjà de l'experiència i la representació visual contemporània. Todorov ens recorda que la recerca de sentit sempre té un preu, ja que procedeix per elecció i relació d'uns fets que podrien haver estat d'altres.<sup>4</sup>

Reconec que la meua mirada no és la de l'«especialista», sinó la d'un testimoni afectat, diu Todorov quan presenta el seu llibre que indaga el segle XX. Fent un paral·lelisme prudent, crec que és a partir d'aquesta mirada afectada que el creador intenta comprendre tant el seu lloc com el temps en què viu. Plantejar un estudi que està estretament relacionat amb la pròpia experiència fa que els fets i les obres tractades dibuixin un recorregut personal, tot i que s'espera que fàcilment es puguin expandir i tocar l'experiència del lector.

La utilització de la paraula *afectar*, que la trobem de manera reiterada en aquesta presentació, és voluntària i es vol desmarcar de la paraula *interessar*, malgrat que alguna vegada hi ha hagut la

4. Tzvetan TODOROV, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Barcelona, Península, 2002, p. 11.

temptació d'escriure-la. Com comenta la filòsofa Marina Garcés,<sup>5</sup> com podria dir que m'interessen els solars productes de l'especulació, les explosions i les catàstrofes i, en definitiva, la precarietat, la desigualtat social, el drama i la desesperació que colpegen moltes persones? D'aquesta manera, vull aclarir que a mi no m'interessen els forats, però sí que m'estranyen i, en certa manera, m'afecten i em commouen; és per això que considero que té sentit aquest estudi.

El fet de passar de parlar de *forats* en general a *forats urbans* és a causa d'una voluntat d'acotació —tot i que, com veurem, això també permet una gran obertura conceptual— i d'una aproximació del camp d'acció i d'estudi cap al nostre hàbitat: la ciutat i els seus límits difusos.

Les causes dels *forats urbans* poden ser molt variades i complexes, ja que poden tocar diverses esferes com és la social, l'econòmica i la política. M'acostaré al *forat urbà* des de tres categories, tractades en punts diferenciats: 1) el forat que fa referència a aquells espais urbans que surten del sistema productiu, encara que sigui per un període de temps més o menys dilatat, com poden ser els solars i descampats abandonats, zones industrials en desús, infraestructures i urbanitzacions a mig fer; 2) el forat com a rastre i final malaurat d'una acció tràgica i violenta: la guerra, l'atemptat terrorista, l'accident i la catàstrofe natural; 3) el forat en

5. Marina GARCÉS, «La honestidad con lo real», *Espai en Blanc* (9/07/11), disponible en línia a <<http://www.espaienblanc.net/La-honestidad-con-lo-real.html>> (consulta: 21/03/2015).



relació amb el cos: experiències vinculades al fet de romandre sota terra i a l'acció, el treball, de cavar un forat.

Parlar de *forats urbans* serà, doncs, fer referència a unes històries, més o menys velades, que hi ha al darrere d'aquests espais. Com per exemple preguntar-me sobre quines són les raons que els fan possibles. Aquesta i altres qüestions, com l'estetització d'espais d'abandó i ruïna o el rastreig i la representació de l'empremta d'una acció violenta, són les que em plantejo, encara que reconec que no sempre en trobaré les respostes, tenint en compte la complexitat dels múltiples estrats que hi poden tenir a veure.

*Urban holes, symbolic holes,  
Primary holes and rational holes,  
Accidental holes, vertical and horizontal holes,  
Holes made by pressure, by percussion, by abrasion,  
By abstraction and by subtraction,  
Intellectual holes, curious holes, politic holes,  
Shallow holes, tracking holes and occasional holes,  
Poetic holes and hostile holes.*<sup>6</sup>

6. «Forats urbans, forats simbòlics, / Forats primaris i forats racionals, / Forats accidentals, forats verticals i horitzontals, / Forats per pressió, per percussió, per abrasió, / Per abstracció i per subtracció, / Forats intel·lectuals, forats curiosos, forats polítics, / Forats superficials, direccionals i ocasionals, / Forats poètics i forats hostils», text que acompanyava l'edició de sis postals a Jordi MORELL, *Forats/Holes*, realitzada pel projecte (PER)FORAT (Barcelona, 2006), amb el suport de la Fundació Guasch-Coranty (impremta gràfica N&L, 250 exemplars numerats, dipòsit legal: B-51.353-2006).



*/Pròleg/*



## APROXIMACIONS PRÈVIES

/1/

El mot *forat* destapa una complexitat apassionant que s'intueix des d'un primer moment. Pensar en ell pot remetre a qüestions de gran transcendència, des d'allusions al voltant de conceptes com la «buidor» i la «mort», sobre la utilitat de l'inútil, a situacions psicològiques de l'individu i de l'estat de l'esperit, a descobertes científiques i d'altres de caràcter tecnològic, fins a situacions quotidianes en relació amb el territori i l'espai que habitem o transitem. Cal no oblidar que el terme metafòricament pot fer emergir perversions o altres aptituds poc lloades i amb referències escatològiques. Qui no recorda la figura del *voyeur* mirant pel forat del pany, amb tendències escopofíliques o simplement per pura tafaneria, com també les clares referències als forats corporals i als seus múltiples usos? Una obra paradigmàtica, en què es convida l'espectador a mirar per un parell de forats és *Étant donnés*,<sup>7</sup> de Marcel Duchamp, la qual ens remet tant als *peep-show* com als diorames dels museus d'història natural.<sup>8</sup> A l'interior d'aquesta instal·lació, feta a partir de l'assemblatge d'objectes i materials diversos, pren protagonisme el tors femení nu estirat i

7. El títol complet de l'obra de Marcel Duchamp és *Étant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage* (1946-1966). L'obra es va presentar el 1969, un any després de la mort de l'artista, al Museu d'Art de Filadèlfia, tal com s'havia acordat. N'hi ha més detalls disponibles a <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>>.

8. Ann TEMKIN *et al.*, *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Filadèlfia, Philadelphia Museum of Art, 2000, p. 107.

amb les cames separades aguantant un llum de gas entre un paisatge rural.

## /2/

Parlar de *forat* és ineludiblement fer referència als orificis, i a les cavitats, del nostre cos. El forat de la boca, del nas, de les orelles, del cul, entre d'altres, amb les seves característiques anatòmiques i fisiològiques específiques, són orificis que fan interaccionar el cos (l'organisme) i l'entorn (ecosistema).<sup>9</sup> Són espais de trànsit i de lligam, d'entrada i de sortida, entre el «món (allò) interior» i el «món (allò) exterior». Els orificis són les obertures que formen l'entrada a una cavitat. Les cavitats remetent a un espai buit dins d'un cos sòlid, que habitualment l'imaginem profund, obscur i enigmàtic.<sup>10</sup> Però també, si la nostra mirada és des de l'interior de la «cavitat», els orificis són obertures cap a l'exterior i al desconegut. En aquest cas, podríem pensar en òculs que permeten l'entrada d'aire i llum, com en el cas del Panteó de Roma,<sup>11</sup> o en les instal·lacions *Keyspaces* de James Turrell —

9. Per exemple, en l'intercanvi *visceral* i *atmosfèric*, a través del moviment de la respiració. Georges DIDI-HUBERMAN, *Gestes d'air et de pierre: Corps, parole, souffle, image*, París, Minuit, 2005, p. 32.

10. «[...] la *bouche*, cet organe qui délivre la parole vers l'extérieur, vers la transparence de l'*air*; mais qui reclus les vicères où elle mène vers l'intérieur, vers l'obscur de la *chair* [...]» (Citació de Pierre FÉDIDA, *Par où commence le corps humaine* (2000), extreta de Georges DIDI-HUBERMAN, *Gestes d'air et de pierre: Corps, parole, souffle, image*, p. 60.)

11. Una de les singularitats que trobem en l'arquitectura del Panteó de Roma és la cúpula que cobreix l'espai cilíndric principal, que està acabada amb

instal·lacions en què l'artista convida l'espectador a romandre-hi per contemplar el «ceb» a través d'un forat al sostre en un espai fosc.<sup>12</sup>

És habitual remarcar amb una mirada antropomòrfica el nostre entorn. Per exemple, la morfologia de coves i grutes naturals remet a la boca, a la vagina o a la matriu. Aquestes referències o associacions anatòmiques són deutores, en part, de l'imaginari popular, però també han acompanyat artistes en diversos moments. Per exemple, els vincles entre les pintures i els apunts de Gustave Courbet, com en *La Source de la Loue* o *La Grotte Sarrazine* (1864) i *L'Origine du monde* (1866), emblema universal del cos femení,<sup>13</sup> són difícils d'obviar. Fent un salt cap als nostres dies, l'obra *Dirty Corner* (2015) (figura 2) d'Anish Kapoor també ens remet a orificis corporals. Aquesta obra, instal·lada als jardins de Versalles, s'ha fet popular pel ressò mediàtic a causa d'una sèrie d'atacs vandàlics com a reacció després que l'artista declarés que

---

un òcul zenital. Aquesta obertura permet la ventilació i l'entrada de llum, però com que no està protegida la pluja també pot caure a l'interior de l'edifici. El paviment de l'espai lleugerament convex facilita l'evacuació de l'aigua a través d'un canal en el perímetre de la planta.

12. «A Turrell Skyspace is a specifically proportioned chamber with an aperture in the ceiling open to the sky. Skyspaces can be autonomous structures or integrated into existing architecture. The aperture can be round, ovalar or square.» Vegeu el lloc web de l'artista a <<http://jamesturrell.com/artworks/by-type/#type-skyspace>>.

13. Thierry SAVATIER, *El origen del mundo: Historia de un cuadro de Gustave Courbet*, Gijón, Trea, 2009, p. 72.



l'obra tenia connotacions sexuals: «la vagina de la reina que pren el poder».<sup>14</sup>

D'altra banda, en la literatura i el pensament també hi ha exemples d'antropomorfització de l'entorn. Per exemple, el cas de Georges Bataille, que atorgava als volcans la funció fisiològica d'anús del globus terrestre,<sup>15</sup> imatge que il·lustrà les seves teories en relació amb l'excedent i la pèrdua.<sup>16</sup> En l'obra de Jules Verne *Viatge al centre de la Terra* (1864), els protagonistes utilitzen un volcà d'Islàndia com a porta d'accés a un món (cos) misteriós, i en sortiran disparats a causa d'una erupció d'un altre volcà, el de l'illa de Stròmboli, al Mediterrani. També és freqüent fer referència a la violació de la Terra quan l'escorça terrestre pateix agressions, de profanació i penetració en forma d'excavacions i perforacions de tota mena, a causa d'una explotació desmesurada dels recursos

14. «Face au château, il y aura une mystérieuse sculpture en acier rouillé de 10 m de haut, qui pèse plusieurs milliers de tonnes et avec des blocs de pierres tout autour. Là encore, à connotation sexuelle: le vagin de la reine qui prend le pouvoir. Un projet ambitieux mais pas si démesuré que ça à l'échelle de Versailles [...]» (Entrevista amb l'artista a Stéphanie BÉLÉCHE, «Anish Kapoor invite le chaos à Versailles», *Le Journal du Dimanche* (31/05/2015), disponible en línia a <<http://www.lejdd.fr/Culture/Anish-Kapoor-invite-le-chaos-a-Versailles-735120>> (consulta: 07/10/2015).)

15. Georges BATAILLE, «L'annus solaire», a *Oeuvres complètes*, vol. 1, París, Gallimard, 1970, p. 85.

16. «El organismo vivo, en la situación que determinan los juegos de la energía en la superficie del globo, revive en principio más energía de la necesaria para el mantenimiento de la vida. La energía (la riqueza) excedente puede ser utilizada para el crecimiento de un sistema (por ejemplo, de un organismo). Si el sistema no puede crecer más, o si el excedente no puede ser absorbido por entero por su crecimiento, hay que perderlo necesariamente, gastarlo, voluntariamente o no, gloriosamente o, por el contrario, de forma catastrófica.» (Georges BATAILLE, *La parte maldita, precedida por La noción de gasto*, Barcelona, Icaria, 1987, p. 57.)

naturals, amb les seves conseqüències polítiques, ecològiques i catastròfiques de diferents graus.

Un exemple més actual, que afecta el camp de la hidrologia, el trobem en el projecte artístic *El regreso de un lago*, que l'artista brasilera Maria Thereza Alves va presentar a la dOCUMENTA (13) de Kassel. En aquest, l'artista rastreja la història de les lluites al voltant de l'estany Chalco, a Ciutat de Mèxic. Aquest estany es troba en estat crític com a conseqüència del drenatge salvatge que ha patit; es tracta d'un desastre ambiental i social per a la comunitat de la regió de Xico. Però és també un testimoni de la problemàtica història colonial del país. Alves narra la violació que ha patit la terra a través de perforacions al sòl i del drenatge de l'estany per part de la colonització: la terra, femenina, és violada per la masculinitat colonitzadora.<sup>17</sup>

### /3/

El simple fet de parlar del *forat* provoca un punt d'estranyesa, probablement per la paradoxa entre la condició de

17. «[...] Con la llegada de los españoles, la destrucción deliberada del sistema hidráulico comienza. Primero demolieron el dique de Nezahualcōyotl (no se preguntaron su propósito). A esto le siguió la obsesiva necesidad de drenar los lagos con la construcción de túneles (¿podría ser esto el resultado de la misoginia colonial: del deseo de, en este caso, penetrar repetidamente una tierra que es de “otro”?) [...]» (Citació extreta del text que acompanyava l'exposició, Maria Thereza ALVES, *El regreso de un lago (The return of a lake)*, a la dOCUMENTA(13) de Kassel (2012). Per a més detalls, vegeu la publicació Maria Thereza ALVES *et al.*, *El regreso del lago*, Colònia, Buchhandlung Walther König, 2012.)

buit i d'absència a què el terme remet i les imatges suggeridores proposades per l'imaginari tant individual com col·lectiu. No podem deixar de banda que el terme *forat* està present en el nostre llenguatge en forma de substantius, mots compostos i locucions que acompanyen la vida quotidiana. En la premsa dels darrers anys és fàcil trobar els forats financers. En astrofísica trobem el forat negre i el forat blanc. I qui no ha experimentat algun tipus de forat mental? Com també és bastant recurrent en frases fetes, com per exemple: «estar en un forat sense sortida», «posar la banya en un forat», «caure en un forat», «fer-se un forat al cap», «acabar al forat», «tenir la mà (o la bossa) foradada», «no haver vist mai el món per un forat»...

#### /4/

Penso el *forat* des d'un grapat de sinònims i mots paral·lels, com són: *clot, sot, orifici, perforació, obertura, trau, esvoranc, buit, espai*, com també *desocupat, balnat, vacu, badívol, llacuna, interval, bretxa, entretemps, interstici, silenci* i, finalment, allò negre, obscur, profund. El mot s'expandeix, d'aquesta manera, amb múltiples matisos i sentits que li donen presència (o, millor dit, absència) física o bé metafòrica.

Recordant altre cop el treball artístic d'Anish Kapoor, moltes obres seves emblemàtiques, i enigmàtiques, tenen a veure amb forats (negres) i orificis de corbes sinuoses, en instal·lacions

monumentals i en d'altres de més intimistes on el visitant s'introdueix a l'interior de l'obra físicament o bé mentalment. Per exemple, la descomunal obra *Leviathan* (2011),<sup>18</sup> en què l'espectador transitava pel seu interior; tres volums esfèrics realitzats amb PVC vermell semitransparent que, amb conductes i orificis entre ells, evocaven l'interior d'un cos. En canvi, a l'obra *Descent into Limbo* (1992) (figura 3),<sup>19</sup> dins d'un cub prefabricat de formigó com a espai expositiu, el visitant es trobava un forat circular negre a terra que, a causa de l'aparent profunditat il·limitada, atrapava la seva mirada.

Una relació congruent i coherent sorgeix ben aviat entre els mots següents: *forat*, *buit*, *silenci* i *negre*. Però aquesta relació entre mots i idees està plena de paradoxes i tensions. Pensar el forat és topar amb una idea genèrica de buidor, encara que, com veurem, hi pot haver fortes càrregues simbòliques o emocionals en funció dels esdeveniments que hi han tingut lloc. *Forat* i *buidor* és remetre a un estat de silenci, malgrat que aquest pugui ser estrident, on ressoni el soroll de bombes passades (com veurem en el cas dels forats fruit de la violència de la guerra). Alhora, *forat*, *buit* i *silenci* ens remetent a l'obscuritat, aquest espai que progressivament va de

18. Aquesta obra es va instal·lar al Grand Palais de París, presentada dins el marc de la Monumenta (2011). Per a més informació del projecte, vegeu el web de l'artista a <<http://anish Kapoor.com/684/Leviathan.html>>.

19. Obra presentada en la IX Documenta de Kassel (1992). Els estudis previs del projecte es poden consultar al web de l'artista a <<http://anish Kapoor.com/333/Descent-into-Limbo.html>>. Kapoor té propostes similars realitzades en llocs específics. Per exemple: *The Earth* (1991) o *L'Origen du Monde* (2004), que forma part de la col·lecció del Museu d'Art Contemporani del segle XXI de Kanazawa (Japó), que fa una revisió de l'obra de Courbet.

la potencialitat lluminosa de l'obertura fins al negre abismal. El forat esdevé símbol de «l'obertura a allò desconegut».<sup>20</sup>

## **L'EXPERIÈNCIA (REAL) ÉS URBANA**

La complexitat i multidimensionalitat del fenomen urbà ha fet que, des de fa dècades, esdevingui objecte d'estudi de diverses disciplines. Cada cop més, la ciutat ha estat el suport i el camp d'acció de relacions i d'experiències socials d'àmbits molt diversos, entre les quals un ventall heterogeni de pràctiques artístiques. I és que és a la ciutat on passen les coses, on se situa el comerç, on es promou la cultura, on es concentra el poder. La ciutat és on es

20. «*Agujero*. Símbolo de la apertura a lo desconocido: “lo que desemboca al otro lado (más allá, con respecto a lo concreto) o lo que desemboca en lo escondido (más allá, con respecto a lo aparente...). El agujero permite a una línea pasar a través de otra línea (coordenadas del plano dimensional) [...]” (VIRI, 44). En el plano de lo imaginario, el agujero es más rico de significación que el simple vacío: está preñado de todas las potencialidades de aquello que lo llenaría o de aquello que pasaría por su abertura; es como la espera o la repentina revelación de una presencia. De un agujero abierto en el cráneo de Zeus por un hachazo asestado por Hefastos, sale la diosa de la inteligencia, Atenea. El agujero puede ser considerado simbólicamente como “la vía de alumbramiento natural de la idea” (VIRI, 95).

»Hay entre él y el vacío la misma diferencia que entre la privación y la nada. Esta distinción es tan verdadera que el agujero aparece como el símbolo de todas las virtualidades. En este sentido está ligado a los símbolos de la fertilidad en el plano biológico, y de la espiritualización en el plano psicológico.

»Los indios ven en él a la vez una imagen del órgano femenino, por donde pasa el nacimiento del mundo, y una → puerta del mundo, por donde la muerte permite escapar de las leyes de aquí abajo. El *Pi* chino, disco de jade que tiene un agujero circular en el centro, es precisamente un símbolo del cielo, en cuanto “otro mundo”. El agujero posee así una doble significación inmanentista y trascendental, abre el interior al exterior, y abre el exterior a lo otro.» (J. CHEVALIER i A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 65.)

desenvolupa l'experiència real i el lloc important per a les lluites quotidianes de diferents nivells; com per exemple, en l'àmbit de govern polític, dels drets civils i de la protesta social, amb paraules de Lefebvre en els anys setanta.<sup>21</sup> Però és en la darrera dècada quan ha ressorgit la idea del «dret a la ciutat», clarament vinculat i manifestat en els moviments socials urbans com a respostes a dinàmiques d'un capitalisme internacional, brutalment neoliberal —tal com ens recorda Harvey—,<sup>22</sup> intensificades sobre les qualitats de la vida contemporània des de principi dels anys noranta.

D'aquesta manera, la ciutat esdevé lloc de contrastos i de confrontacions, i és el centre d'acumulació del capital, com també de moviments que s'oposen de manera implícita a l'ordre global, social o cultural. Però l'experiència urbana també va lligada, en certa manera, a les noves tecnologies de la comunicació. De fet, és la infraestructura organitzativa de molts moviments, com apunta el sociòleg Manuel Castells,<sup>23</sup> com es pot constatar amb la presència creixent de xarxes socials, que esdevenen alternatives reals dels mitjans de comunicació de massa (corporatius).

En el text de presentació del projecte *Ciutats ocasionals. Post-it city i altres formats de temporalitat* (2005),<sup>24</sup> Martí Peran justificava el

21. Henri LEFEBVRE, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013.

22. David HARVEY, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2013, p. 9.

23. El sociòleg Manuel Castells dedica un capítol als moviments socials contra l'ordre global a Manuel CASTELLS, *L'era de la informació. Economía, sociedad i cultura*, vol. II, *El poder de la identidad*, Barcelona, UOC, 2003, p. 197.

24. El projecte de recerca *Ciutats ocasionals. Post-it city i altres formats de temporalitat* va ser comissariat per Martí Peran i Giovanni La Varra (2005), amb la

fenomen creixent que la cultura contemporània té en el fet de pensar la ciutat des de diversos angles. Amb les seves paraules:

[...] la ciutat és el territori on es desenvolupa l'experiència de contemporaneïtat i, en conseqüència, on cal emmarcar qualsevol assaig sobre qüestions tan rellevants com ara l'emergència de noves subjectivitats, l'aparició de noves formes de treball i de resistència, la utilització de la cultura com a recurs econòmic de primer ordre, la creixent mediació de qualsevol temptativa de comunicació o tants altres enunciats possibles. La ciutat és, en efecte, l'escenari on es desenvolupa l'experiència real i d'aquí la pertinència d'examinar-la i dissectionar-la [...].<sup>25</sup>

## FORATS URBANS

*Forats urbans* és el terme genèric que utilitzaré per definir uns espais amb unes situacions que alteren el contínuum de la trama urbana, concretament per mitjà d'un buit (*gap*) i de la seva estranyesa. Qüestionaré si aquest buit és tan buit com ens podríem imaginar, ja sigui per qüestions físiques, polítiques, metafòriques o bé poètiques.

---

col·laboració del Centre d'Art Santa Mònica i el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, i el suport d'Hangar (Centre de Producció i Recerca en Arts Visuals, Barcelona). Teniu més informació disponible a <<http://www.ciutatsocasionals.net/>>.

25. Martí PERAN, «Ciutats Ocasional», *Butlletí* (Centre d'Art Santa Mònica) (abril 2005). Text disponible en línia a <[http://cultura.gencat.net/casm/butlleti/hemeroteca/n12/ca/article\\_03.htm](http://cultura.gencat.net/casm/butlleti/hemeroteca/n12/ca/article_03.htm)> (consulta: 21/03/2015).

Fent un paral·lelisme prudent amb la imatge del «bloc erràtic»,<sup>26</sup> que el filòsof alemany Peter Sloterdijk utilitza per introduir-nos la idea d'estranyament,<sup>27</sup> els forats urbans poden despertar un cert grau d'incomprensió quan te'ls trobes al davant, com si estiguessin fora de lloc. Però aquesta idea és més oportuna en uns territoris que en d'altres. Aquesta sensació és molt més evident en qualsevol ciutat europea, organitzada a partir d'un centre històric, neuràlgic i compacte, que ha crescut de manera ordenada, a causa de més o menys «excés de disseny».<sup>28</sup> En canvi, en altres ciutats aquesta metàfora podria perdre sentit, ja que els forats esdevenen el fet comú, quotidià, i, per tant, familiar; formen part del paisatge, a causa de les situacions bèl·liques o prebèl·liques en què es troba el territori, o com a conseqüència de catàstrofes naturals que de manera reiterada arrasen un indret.

26. Peter SLOTERDIJK, *Extrañamiento del mundo*, València, Pre-Textos, 2008, p. 27.

27. És habitual quan es pensa en l'estranyament recaure en el terme *unheimlich* ('no familiar', 'estrany'), comú en la psicologia i la psicoanàlisi. Aquest terme, a finals del segle XIX, feia referència a un tipus de malaltia moderna, descrita com un distanciament de la realitat forçada per la realitat. Freud publica, el 1919, *Das Heimlich* [L'estranyesa], per demostrar que la malaltia podia sorgir en experimentar alguna cosa que havia estat o semblat en un altre moment familiar. Ana M.<sup>a</sup> Moya Pellitero ens recorda que, per a Walter Benjamin, l'estat d'estranyament també havia nascut del creixement i la transformació de les grans ciutats industrials i de la multitud heterogènia que vivia en el nou espai urbà del segle XIX: «[...] Miedo, revulsión y horror fueron las emociones que la gran ciudad despertó en la multitud que primera la observó de frente» (citació de Walter BENJAMIN, *Iluminaciones II, Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taunus, 1972, p. 146, extreta d'Ana M.<sup>a</sup> MOYA PELLITERO, *La percepción del paisaje urbano*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 66).

28. Fent al·lusió a les paraules de Lara Almarcegui sobre com veu les ciutats europees (vegeu l'apartat «Cas d'estudi 1. Lara Almarcegui»).



Podríem dir que el forat atreu la mirada. Això ens pot remetre tant a la idea d'atracció cap a l'abisme que tenien els romàntics, com d'atracció que causen les obres urbanes en els jubilats. A part d'un estat d'embadaliment de la persona, es té en compte el dilema de dues tipologies de mirades al voltant d'aquests espais: la tautològica, un forat és un forat, i la mirada crèdula, que imagina més enllà del que es veu. D'aquesta manera, ens acostarem a la superació del dilema tractat per Didi-Huberman al voltant de la caixa buida i quan la mirada se'ns retorna.<sup>29</sup>

Tot plegat, per acostar-nos a la suposició que el forat, com si es tractés d'un «bloc erràtic», a vegades és per a l'individu topar amb el fet d'«estar allà», una autodescoberta del fet d'*existir*.<sup>30</sup> Una mena de moment de suspensió, en què les persones «aturades enmig del paisatge de les coses» fixen la seva atenció en el seu jo.

## IMAGINARI VISUAL

Des dels seus inicis, la imatge fotogràfica ha estat implicada en els fenòmens de mapatge i catalogació visual del món en què vivim. A mesura que avança el desenvolupament tecnològic, la fotografia — i posteriorment el cinema— es consolidarà com el mitjà preferit a l'hora de documentar i representar la ciutat; des de la primera càmera feixuga i laboriosa de manipular fins a l'aparell de telefonia

29. Georges DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011.

30. Peter SLOTERDIJK, *Extrañamiento del mundo*, p. 28.

mòbil d'avui que milions de persones duent constantment a sobre i que s'ha popularitzat i estès arreu. Els nous canals de difusió han estat, també, cabdals en l'expansió i rebuda de la gran quantitat d'imatges a què estem sotmesos. Aquests fets ens duen cap a una mena de saturació visual global, que no facilita l'assimilació ni la crítica a gran part de la població, fet que provoca una homogeneïtzació d'aparences i una banalització del document visual fora de context.

El forat urbà més mediàtic a escala global ha estat el solar devastat pels atacs de l'11 de setembre de 2001 al World Trade Center de Nova York, popularitzat amb el nom de *Zona zero*.<sup>31</sup> A la presència d'imatges i articles de tota mena en els mitjans de comunicació, com també de documentals, exposicions fotogràfiques<sup>32</sup> o pel·lícules que narren els drames ocorreguts, s'hi afegeix la possibilitat de seguir amb imatges a temps real el procés del solar via Internet,<sup>33</sup> i la publicitat de *tours* turístics al voltant de la zona durant les diferents fases de la seva reconstrucció. Tot això, podríem dir, ha contribuït que aquest forat urbà (i, per descomptat, la seva causa i les posteriors conseqüències polítiques) formi part de la memòria col·lectiva d'una època. El terme *Zona zero* evoca

31. L'origen del terme *Zona zero* (*Ground Zero*), però, rau en el desenvolupament de la bomba atòmica (*Manhattan Project*) durant els assajos previs als primers atacs amb aquesta arma a Hiroshima i Nagasaki (1945). Sovint, aquesta expressió ha denominat l'epicentre geogràfic o conceptual de desastres. En referència a terratrèmols, epidèmies i altres catàstrofes, la *zona zero* assenyalava el punt amb més dany o destrucció: quan més ens allunyem d'aquest punt central, l'impacte i el dany són menys evidents.

32. Per exemple, els reportatges fotogràfics de Gary Marlon Suson, Joel Meyerowitz o del cineasta Wim Wenders.

33. Per a més informació, <<http://www.911memorial.org/>>.

fàcilment altre cop el concepte d'*entretemps*. L'*entretemps* es troba, principalment, en el període que ha viscut aquesta zona fins a arribar a la inauguració del tan esperat memorial (National September 11 Memorial & Museum), durant la commemoració del desè aniversari dels atacs. El procés de reconstrucció, però, no ha culminat, almenys simbòlicament, fins a la recent inauguració<sup>34</sup> de la Freedom Tower (actualment rebatejada com a One World Trade Center) i fins que el terme, que designa un espai devastat, ja no hi tingui cabuda.

Un detall curiós a afegir és sobre el monument commemoratiu que ha acabat ocupant aquest indret. *Reflecting absence* va ser el projecte guanyador presentat pels arquitectes Michael Arad i Peter Walker i, entre altres elements que organitzen l'espai, consta de dos forats emplaçats on hi havia hagut els fonaments de les torres. Aquest fet ens duu a pensar sobre la relació romàntica entre aquest «monument» en negatiu i l'atracció de la mirada cap al buit i els seus límits.

En les darreres dècades, les catàstrofes naturals també formen part del nostre imaginari quotidià, com per exemple el tsunami de l'oceà Índic el 2004, l'huracà Katrina el 2005, els terratrèmols de la Xina el 2008 i el d'Haití el 2010, o l'accident nuclear de Fukushima el 2011, com a conseqüència d'un terratrèmol i posterior tsunami. Els territoris arrasats són presents de manera contínua en l'àmbit mundial, i les imatges deriven entre

34. El One World Trade Center va obrir les portes al públic el 3 de novembre de 2014.

notícies dels fets, estudis i documentals sobre el canvi climàtic o estudis socials i urbanístics, i fins i tot han estat motiu inspirador de pel·lícules, siguin aquestes basades en fets reals o ficcions apocalíptiques més o menys plausibles. D'aquesta manera, la visió del desastre, natural i humanitari, es fixa en zones on supervivents habiten les runes amb les restes de les seves pertinences.

La imatge de guerra i de destrucció ha contribuït a ser una eina eficient i eficaç de propaganda política, primer per part dels governs i poders autoritaris i actualment s'ha estès a altres sectors de la població amb voluntat d'incidir en la massa social. Però també la imatge de postguerra, sobre les runes, va esdevenir cabdal a l'hora de pensar les ciutats i les projeccions de reconstrucció urbana.

Fent un recorregut transversal per produccions cinematogràfiques, ens podem aproximar al forat urbà des de situacions i contextos històrics diversos que s'entrellacen amb la realitat oferta avui pels mitjans de comunicació: la destrucció parcial o total del nucli urbà, l'urbicidi, per part de conflictes bèl·lics. Per exemple, podríem recordar els escenaris urbans desolats dels darrers anys de la Segona Guerra Mundial, vistos en les pel·lícules de Roberto Rossellini *Roma, città aperta* (1945) o *Germania anno zero* (1948). En aquests films, com en molts d'altres, fan que la ruïna i l'abandó siguin especialment presents en històries de vida, dures i esquinçades, cosa habitual en qualsevol context de postguerra.

La retransmissió dels conflictes bèl·lics per part dels mitjans de comunicació, en el marc de la petita pantalla, és una realitat des de la Guerra del Golf (1990-1991). Després d'aquest moment, la llista pot ser llarga, per exemple les guerres de Iugoslàvia (1991-2001), l'Afganistan (2001-), el Darfur (2003-2010), l'Iraq (2003-2011), Síria (2011-) i el també recent conflicte de Crimea i Ucraïna (2014-).

En un territori més proper, la presència de solars i descampats com a escenaris on habiten o transiten realitats socials diverses és sovint representada en històries cinematogràfiques. Entre els múltiples contextos, ens fixem en els que fan referència a l'expansió urbana i industrial i també al seu posterior retraïment. L'entorn, el paisatge o territori evocaran l'etern cicle de construcció i destrucció, de creixement i decadència, prosperitat i marginació entrellaçant-se. La pel·lícula *Terrain vague* (1960), del director francès Marcel Carné, per exemple, se situa en un lloc indefinit i limítrof de la *banlieu* parisenca amb els projectes d'habitatge social de la dècada dels seixanta. Posteriorment, el terme *terrain vague* va ser replantejat, a mitjan noranta, pel teòric i arquitecte Ignasi de Solà-Morales. En els darrers anys, se n'ha fet popular l'ús i la seva investigació des de diferents contextos i interessos.

Però, a part de l'expansió perifèrica, el centre de París també va ser objecte de plans urbanístics polèmics als anys setanta, com el que va afectar Les Halles. La demolició del mercat cobert va deixar un gran forat que curiosament va ser el lloc utilitzat en el

rodatge de la pel·lícula de Marco Ferreri *Touche pas à la femme blanche!* (1974).<sup>35</sup> Després, va acollir el centre comercial (Forum des Halles) i l'estació ferroviària (Châtelet-Les Halles) que connectaria amb els barris perifèrics. Cal afegir que en les darreres dècades aquesta zona ha estat carregada de tensions entre la vigilància policial i les bandes juvenils, procedents de la *banlieu*, que han fet visible la marginació social al centre de la ciutat. Altres exemples on es representaven problemàtiques socials del moment, com la delinqüència i la pobresa, i experiències de vida marginal es podrien trobar en el marc de l'anomenat cinema *quinqui* dels anys vuitanta a l'Estat espanyol.<sup>36</sup>

En referència a l'àmbit local, *En construcción* (2001), de José Luis Guerín, és un exemple que es mou entre la ficció i la realitat al voltant d'un forat urbà. La pel·lícula ens mostra el procés d'enderroc i de reconstrucció, i les vivències *in situ* entre obrers, veïns i transeünts, en la rehabilitació d'una zona del barri del Raval de Barcelona.

En relació amb paisatges industrials desolats, és paradigmàtica la pel·lícula *Il deserto rosso* (1964), de Michelangelo Antonioni, o *Stalker* (1979), d'Andrei Tarkovsky; aquest darrer,

35. La pel·lícula és una paròdia del *western* que representa la batalla de Little Big Horn (1876), en la qual es mostra tant el genocidi dels indis americans com el desallotjament de les classes populars a causa de la renovació urbana de la ciutat de París. A través de l'humor i d'anacronismes, esdevé una sàtira cinematogràfica i política.

36. El Centre de Cultura Contemporània de Barcelona va presentar, del 25 de maig al 6 de setembre de 2009, l'exposició «Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer», comissariada per Amanda Cuesta i Mery Cuesta. Per a més informació, vegeu [http://www.cccb.org/ca/exposicio-quinquis\\_dels\\_80\\_cinema\\_prensa\\_i\\_carrer-25705](http://www.cccb.org/ca/exposicio-quinquis_dels_80_cinema_prensa_i_carrer-25705).

amb el misteriós i prohibit indret que ofereix la *Zona*, a la qual s'atribueix la propietat de complir els desitjos més íntims de les persones que hi arriben.

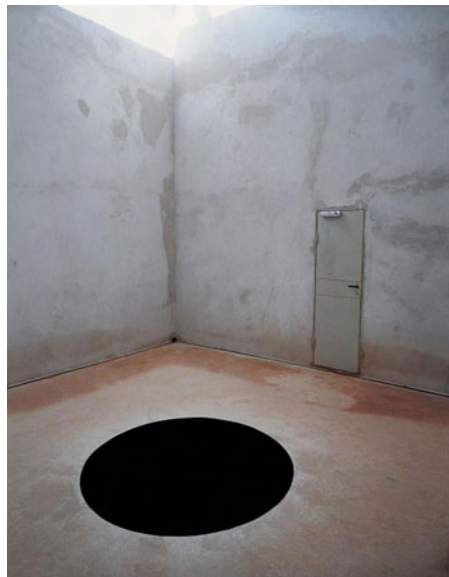
Els ambients postindustrials, decadents i d'abandó són habituals escenaris virtuals de jocs, com també són l'escenari escollit per vídeos musicals. *Come to Daddy* (1997), d'Aphex Twin, realitzat per Chris Cunningham a la dècada dels noranta, en podria ser un exemple.







2



3











7



8



9



10

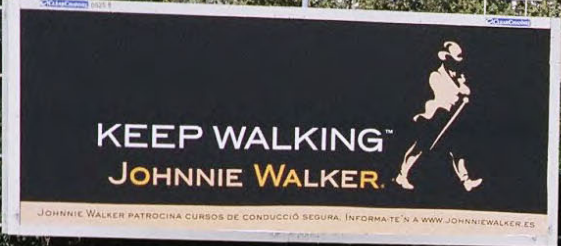


11



12





**KEEP WALKING™**  
**JOHNNIE WALKER.**

JOHNNIE WALKER PATROCINA CURSOS DE CONDUCCIÓ SEGURA. INFORMATE'N A WWW.JOHNIEWALKER.ES







14



15



16



17



18



19

*/Bloc 1. Solars i descampats/*



## CIUTAT FORADADA (I)

És freqüent pensar la ciutat com un organisme viu, i en conseqüència com un cos. Però l'organisme que proposa la metròpolis actual no és ni tan compacte ni tan homogeni com ens podríem pensar. Més aviat s'acostaria, amb unes dinàmiques atomitzades en el territori, a un cos *difús*<sup>37</sup> i esberlat alhora. Reconeixent que no totes les ciutats són iguals, malgrat la tendència cap a allò genèric,<sup>38</sup> sí que és freqüent que la ciutat contemporània estigui composta per una estructura híbrida de fluxos i comunicacions, on la velocitat n'és el *leitmotiv*. Podem dir que en l'era de la informació l'*espai* és devorat pel *temps*.<sup>39</sup>

Des de fa dècades s'ha vist alterada la concepció *organicoevolucionista*<sup>40</sup> que havia servit històricament per explicar els canvis de les ciutats bàsicament europees. La velocitat dels esdeveniments, el desenvolupament tecnològic, però també la

37. Stefano BOERI, «Apuntes para un programa de investigación», a Rem KOOLHAAS *et al.*, *Mutaciones*, Barcelona, Actar, 2001, p. 364.

38. Rem KOOLHAAS, «La ciudad genérica» (1997), a *Acerca de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014b, p. 35-68.

39. Especialment quan la vida diària està governada per la tecnocultura i el ciberespai. Ana M.<sup>a</sup> MOYA PELLITERO, *La percepción del paisaje urbano*, p. 99. L'autora fa referència, concretament, a Paul Virilio. Vegeu Paul VIRILIO, *Un paisaje de acontecimientos*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

40. «En el caso de las ciudades, el modelo orgánico-evolucionista explica sus procesos de cambio gracias a la larga duración y al permanente reajuste entre forma y función, entre morfología y fisiología —para utilizar las nociones biológicas enunciadas hace un momento—» (Ignasi de SOLÀ-MORALES, «Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades», a Ignasi de SOLÀ-MORALES i Xavier COSTA (dir.), *Presente y futuros: Arquitectura en las ciudades*, Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània, 1996, p. 10-23.)



resposta a la destrucció causada per les guerres van fer que s'introduís la idea de *mutació*,<sup>41</sup> concepte de l'àmbit de la biologia, per parlar dels canvis sobtats i imprevisibles que patien les urbs.

La idea de mutació és més que mai present quan s'observa l'expansió urbana, sense límits, que té lloc a escala global.<sup>42</sup> Ciutats de l'Orient Mitjà, com Dubai i Abu Dhabi, són exemples d'una transformació i d'un creixement extremament accelerats i a una escala inaudita. Aquest fet també ha succeït en altres megalòpolis de l'extrem orient, de l'Àfrica o de l'Amèrica del Sud, i ha propiciat que en menys de tres dècades àrees urbanes sorgeixin del *no-res*. Un dels casos paradigmàtics és el districte de Pudong, l'actual centre financer i comercial de Xangai. Tot i així, costa imaginar que abans aquests espais fossin totalment «buits», com ingènuament podríem pensar. En el cas del districte nou de Pudong, abans de ser declarat *Zona Econòmica Especial* pel govern xinès el 1990, acollia diversos barris de cultiu d'arròs i hangars dedicats a la construcció naval en estat d'abandó, pobres i perifèrics, que van ser engolits per inversions estrangeres i el comerç internacional.

41. «Cada vez con más frecuencia asistimos a procesos de mutación súbita en los que no se cumplen ni la noción de transformación evolutiva, ni siquiera el proceso supuestamente lógico que va desde el planeamiento a la edificación.» (Ignasi de SOLÀ-MORALES, «Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades», p. 13.)

42. Per a més informació en aquest sentit, vegeu Rem KOOLHAAS *et al.*, *Mutaciones*, Barcelona, Actar, 2001, en què es recull, entre d'altres, l'estudi que l'arquitecte Rem Koolhaas i estudiants de la Harvard Design School van realitzar al voltant de quatre panorames urbans localitzats en diferents continents. La publicació analitza les permutacions en el desenvolupament de les ciutats, al costat de les obertures frontereres, la revolució tecnològica i les noves tendències en l'estil de vida i en l'ús del temps, de l'espai i en els hàbits de consum.

Fent una mirada a la situació urbana, no podem deixar de banda el fet que la distribució dels recursos espacials i econòmics a les ciutats és cada vegada més desigual. Mentre que la població mundial augmenta i la urbanització es continua expandint arreu del món, el creixement de les desigualtats és un fet evident, com també ho és l'augment d'àrees urbanes hiperdegradades.<sup>43</sup> Una altra conseqüència de l'expansió de l'escala metropolitana és la crisi mediambiental en què estem immersos. I, en aquest sentit, com Mike Davis adverteix, les ciutats riques no són necessàriament més estables que les ciutats pobres.<sup>44</sup>

L'analogia de la pell i les seves múltiples capes també és habitual quan es pensa la ciutat que contínuament està mudant. La ciutat, com la pell, és porosa.<sup>45</sup> Malgrat la insistència per fer-ne un escenari reglat i controlat, és plena d'esclètxes i fissures. D'aquesta manera, la imatge de la ciutat foradada i porosa xoca amb la imatge projectada per dinàmiques econòmiques que, en les darreres dècades, van a la recerca d'una ciutat compacta, global i sempre competitiva.

43. Mike DAVIS, *Planeta de ciudades miseria*, Madrid, Foca, 2007b.

44. «Las ciudades, por lo tanto, no pueden permitir que flora y fauna, viento o agua, se vuelvan salvajes. El control del medioambiente demanda inversiones continuas y un mantenimiento sistemático, ya sea construyendo un sistema de control de inundaciones de miles de millones de dólares, o simplemente desbrozando el jardín.» (Mike DAVIS, *Ciudades muertas: Ecología, catástrofe y revuelta*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2007a, p. 212)

45. El terme *porositat* va ser proposat per Walter Benjamin i Asja Lacis el 1924 en un article sobre la ciutat de Nàpols, en el qual reflexionaven sobre la imatge de «porositat» que suggeria tant la geologia de la ciutat en qüestió, com també la seva arquitectura i el teixit urbà. Victor Burgin hi fa referència en l'article següent: Victor BURGIN, «La ciudad en pedazos (1992)», a *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 149-174.

La ciutat foradada, i en certa manera ferida,<sup>46</sup> està relacionada metafòricament amb racons de l'invisible.<sup>47</sup> Aquests són tant indrets abandonats que s'escapen d'allò controlat i poden acollir assentaments informals, com situacions incertes que defugen allò establert i que, en la majoria dels casos, estan vinculades amb la precarietat i la marginalitat socials. Aquestes ferides esdevenen una mena de forats negres i procuren que tot quedi confinat al seu interior.

També, literalment, la ciutat foradada és el territori ple a vessar d'obertures i ferides físiques del procés inacabable de la remodelació urbana, al ritme del progrés tecnològic i de les pulsions de les dinàmiques econòmiques del moment (figures 5 i 12). Per exemple, en el cas de Barcelona, aquest procés ha estat vinculat a canvis de model de ciutat i a grans projectes urbanístics, alguns dels quals dirigits a acollir grans esdeveniments esportius o culturals, com van ser els Jocs Olímpics (1992) i el Fòrum Internacional de les Cultures (2004). Molts canvis han estat

46. Com ens comenta Marta Segarra, la ferida o el trau connecten amb l'exterior i l'interior del cos que està normalment ben protegit per la pell com a límit físic, i també simbòlic i imaginari del nostre cos. Vegeu la conferència de Marta Segarra, «L'Habitació, la casa, el carrer», dins el cicle Ciutat Oberta, el 10 de febrer de 2014, al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, a [http://www.cccb.org/ca/curs\\_o\\_conferencia-lhabitaci\\_la\\_casa\\_el\\_carrer-45287](http://www.cccb.org/ca/curs_o_conferencia-lhabitaci_la_casa_el_carrer-45287) (consulta: 02/02/2015). Vegeu, també, Marta SEGARRA, *Teoría de los cuerpos agujereados*, Barcelona, Melusina, 2014.

47. La idea d'invisible, que s'escapa de la vista, és propera en certa manera a la de transparència quan el subjecte és indiferent: «Hay espacios que no existen para un individuo o un colectivo. Estos espacios son transparentes porque, frente a ellos, el sujeto es indiferente» (Ana M.<sup>a</sup> MOYA PELLITERO, *La percepción del paisaje urbano*, p. 21). El terme *transparència*, com també el d'*opacitat*, és habitualment utilitzat per referir-se al plantejament marxista sobre la societat en Lefebvre, però aquí no hi faig referència en aquest sentit.

relacionats amb la mobilitat, a partir de la construcció de noves carreteres, línies de metro o les infraestructures per al tren d'alta velocitat. Però també han estat característiques les intervencions puntuals d'esponjament de zones especialment denses i altres accions molts més monumentals. Aquestes darreres han acollit construccions de prestigioses firmes d'arquitectura contemporània, tant per allotjar centres culturals i museus, parcs científics i equipaments relacionats amb el coneixement, com també infraestructures i hotels clarament dirigits al turisme.

Barcelona també intenta participar de l'actual optimisme tecnològic dirigit al desenvolupament d'àrees urbanes intel·ligents, les anomenades *smarter cities*. Actualment, la marca Barcelona aposta per ser líder en el sector, com a Mobile World Capital, i cerca pactes per mantenir la ciutat seu del Mobile World Congress. Dins d'un ordre globalitzat, megaciutats, megalòpolis i altres xarxes urbanes grans són els centres essencials dels fluxos d'informació i de persones. Amb la implementació de sistemes de gestió intel·ligent, la connectivitat social absoluta i les diverses aplicacions ofereixen la promesa de cobrir totes les necessitats de la població i facilitar-ne la vida. Però aquestes expectatives són proporcionalment equivalents al potencial que tenen per propagar ràpidament qualsevol crisi i/o contreure el sistema. En definitiva, són focus potencials de catàstrofes concebibles. Crec oportú pensar en la imatge de les grans apagades elèctriques que hi ha hagut, sobretot en països desenvolupats, com són els talls de llum que va patir la costa nord-est dels Estats Units (1965, 2003) i la

ciutat de Nova York (1977). Sense anar gaire lluny, tots recordem la que va suportar Barcelona el 2007.<sup>48</sup> I és que els talls de llum, que ens deixen a les fosques, ens retornen a un moment immemorial, on s'evoca, en certa manera, el forat metafòric o l'obscuritat de la caverna. Però, alhora, el col·lapse del sistema d'enllumenat públic fa aflorar la dimensió d'inseguretat tan indesitjada de la població.

Des d'aquesta visió, ens aproximem a idees apocalíptiques que fan referència a cataclismes urbans i que formen part del nostre imaginari, tant si els fets han tingut lloc realment i estan documentats com si són narrats per la cultura popular i/o per ficcions cinematogràfiques.<sup>49</sup> Cal dir que actualment aquest

48. «L'apagada va esdevenir-se el 23 de juliol a les 10.53 del matí, perquè, a la subestació de Collblanc, un cable de 110.000 quilovolts va caure sobre el parc de transport de REE, de 220 quilovolts. Això va deixar amb poca tensió les subestacions d'Urgell i Maragall. En aquesta darrera subestació, a més a més, es va produir un incendi que va complicar encara més l'abast de l'avaría. Més de 300.000 persones es van veure afectades. El transport, tant públic com privat, en sofrí les conseqüències, i la situació esdevingué caòtica en alguns moments. Arribada la nit, unes 100.000 persones encara no havien pogut recuperar el servei, i bona part dels semàfors de la ciutat no funcionaven. Hi hagué ciutadans que estigueren quatre dies sense llum.» («Un any de la nit més fosca», *Vilaweb* (23/07/2008), disponible en línia a <<http://www.vilaweb.cat/noticia/2941934/20080723/noticia.html>> (consulta: 10/10/2014))

49. Des de temps antics, ciutats han estat devastades per catàstrofes naturals: terratrèmols, tsunamis, incendis, erupcions volcàniques, esclavissades, etc. Podem pensar des de l'erupció del Vesuvi, que sepultà entre d'altres la ciutat de Pompeia (l'any 79 a l'antiga Roma), fins al terratrèmol d'Haití (2010), o el més recent que va afectar el Nepal (2015). En els darrers anys hi ha hagut catàstrofes especialment mediàtiques pel seu context, com per exemple el territori devastat de Nova Orleans pel pas de l'huracà *Katrina* (2005), o el que deixà el tsunami del Japó i que desencadenà l'accident nuclear a Fukushima (2011). L'aclamada pel lícula *The impossible* (2011), del director Juan Antonio Bayona, es basava en una història real relacionada amb el tsunami de l'oceà Índic (2004), i la recent pel lícula de Brad Peyton, *San Andreas* (2015), ens evoca

trastorn sobtat, violent i destructiu que sacseja un nucli urbà ja no es produeix exclusivament en l'espai físic del territori, sinó que també es desplaça cap a l'espai virtual i els fluxos de dades. Manuel Castells ens recorda que, en la mesura que els sistemes informàtics i les comunicacions per Internet s'han convertit en el sistema nerviós de les nostres societats, la interferència amb la seva operació a partir d'una capacitat tècnica d'actuació a la xarxa és una arma cada vegada més poderosa, que pot ser utilitzada per actors diferents i amb finalitats diverses.<sup>50</sup>

### *Atenció amb l'esvoranc*

La presència de l'esvoranc, que de manera sobtada i accidental trastoca la quotidianitat, no podia ser obviat en aquest estudi. Personalment, aquest contratemps em serveix de recordatori de la inestabilitat i la futilitat humanes. I és que un esvoranc en la trama urbana em crida l'atenció, segurament amb una mescla de curiositat, estranyesa i, per què no, incredulitat i escepticisme. Sens

---

el terratrèmol que va patir la ciutat de San Francisco el 1906, també tractat en la pel·lícula *San Francisco* (1936), del director W. S. Van Dyke. A part d'aquests desastres, s'hi han d'afegir tots els altres vinculats a l'home: el desastre nuclear, com el de Txernòbil (1986), i qualsevol dels conflictes bèl·lics i les guerres de la història humana, representats en pel·lícules com per exemple: *Hiroshima mon amour* (1959), d'Alain Resnais; *Germania, anno zero* (1948), de Roberto Rossellini, o *Welcome to Sarajevo* (1997), de Michael Winterbottom.

50. Manuel CASTELLS, «Hackers, crackers, llibertat i seguretat», lliçó inaugural del curs acadèmic 2001-2002 de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Disponible en línia a <http://www.uoc.edu/inaugural01/cat/hackers.html> (consulta: 15/05/2015).

dubte, el factor mediàtic hi té un paper rellevant, amb els seus titulars i les imatges aèries o a peu de carrer. Però també la proximitat que n'he tingut amb alguns, amb la possibilitat de ser-ne testimoni o de sortir-ne a la cerca. Va ser, per exemple, el cas de l'esvoranc que es va produir al barri del Carmel de Barcelona a principi del 2005 (figura 7);<sup>51</sup> un dels forats més mediàtics del nostre context. A partir d'aquell fet, podem dir que l'esvoranc no només es converteix en protagonista i en el problema principal dels veïns de la zona afectada, sinó que esdevé un forat polític. La mobilització ciutadana i les crisis polítiques que se'n van derivar, i dilatar en el temps, en són una prova.

*Si algú passa pel carrer Sigüenza del barri del Carmel de Barcelona avui i observa el parc infantil que hi ha entre els carrers Calafell i Conca de Tremp no sabrà que just a sota del tobogan fa 10 anys (el 27 de gener del 2005) la terra es va obrir i es va empassar un edifici sencer [...].<sup>52</sup>*

Una dècada després del forat del Carmel —provocat per un error en l'excavació del túnel de maniobres de la línia 5 del metro— han cicatritzat les ferides, si més no les que afecten l'epidermis. Malgrat tot, costarà de tancar-ne d'altres de més profundes relacionades amb l'experiència traumàtica viscuda pels

51. També conegut com l'*esfondrament* del Carmel. El 27 de gener de 2005 al matí es va enfonsar el túnel de l'ampliació de la línia 5 del metro de Barcelona al barri del Carmel. Aquest fet va ocasionar un esvoranc d'uns 35 metres de profunditat i 30 de diàmetre.

52. Albert SOLÉ, «Les cicatrius del Carmel, 10 anys després», *Ara* (24/01/2015). Disponible en línia a <[http://www.ara.cat/tema\\_del\\_dia/cicatrius-del-Carmel-anys-despres\\_0\\_1291070918.html](http://www.ara.cat/tema_del_dia/cicatrius-del-Carmel-anys-despres_0_1291070918.html)> (consulta: 24/01/2015).

veïns i pel llarg procés de rehabilitació de la zona, que va afectar el teixit comercial. Així mateix, l'esvoranc va propiciar una gran esquerda política tant en el govern de la Generalitat com en l'Ajuntament. També va activar moviments veïnals, que van promoure la creació del Partit Municipal Carmel - Partit Blau, i la constitució de la plataforma AVE pel Litoral davant de la por a nous esvorancs al centre de la ciutat, com a conseqüència de les obres del tren d'alta velocitat que hi havia projectades.<sup>53</sup>

En el nostre territori són habituals els esvorancs causats per filtracions d'aigua, siguin per inundacions a causa de fortes pluges o per canonades rebentades, que han esponjat el subsòl i han fet col·lapsar la superfície (figures 9, 10 i 11).<sup>54</sup> Els

53. La plataforma AVE pel Litoral, juntament amb altres associacions veïnals i entitats de la Ciutat Comtal, va engegar una croada per replantejar el traçat del tren d'alta velocitat davant de la por a nous esfondraments. Especialment en el seu pas pel costat del temple de la Sagrada Família va aixecar fortes crítiques i va derivar en una campanya en contra, impulsada per entitats, associacions de veïns i el mateix patronat del temple de Gaudí, que reclamaven un traçat alternatiu i més segur. Va ser més d'un any de lluita i de seguiment minuciós dels treballs de les tuneladores. Les queixes van obligar a instal·lar fortes mesures de seguretat, amb sensors per detectar el més mínim moviment, tant en les columnes, com en els elements ornamentals de la basílica, i sempre sota la supervisió de tècnics de la UNESCO. És en aquest context quan esclata la presència d'esvorancs als mitjans, com també les imatges retransmeses a l'interior de túnels mostrant el procés de construcció. Per a més detalls, vegeu <<http://www.avepellitoral.info/>>.

54. Fent una recerca de notícies d'aquest tipus d'esvorancs, s'observa el gran nombre de casos existents. Un parell d'exemples propers són: el succeït a Barcelona el 5 de novembre de 2011, l'esvoranc d'uns 20 m<sup>2</sup> a causa de l'esfondrament de terreny a la plaça d'Isop al barri de la Teixonera; o el cas més recent que va afectar la ciutat de Figueres el 30 de novembre de 2014: després de fortes pluges un esvoranc a la rambla de Figueres es va empassar dos plataners centenaris i un banc del mobiliari urbà. Un altre cas d'un context més llunyà: el 4 de juliol de 2013 un cotxe va caure dins d'un esvoranc a Ohio: «Important ensurt el que es va endur ahir una dona als Estats Units. El seu cotxe va caure en un esvoranc mentre circulava per un carrer de la ciutat de



despreniments i les esllavissades de terres en poden ser també les causes, i fàcilment poden ocórrer en obres de reurbanització i d'ampliació d'infraestructures que afectin el subsòl. És habitual que aquests accidents afectin la xarxa de clavegueram o la xarxa de mobilitat, per exemple el metro o altres vies de trànsit. Certa perillositat de col·lapse la trobem en els treballs de perforació en zones on hi ha falles geològiques, com sembla el cas de l'esvoranc del Carmel.

Els esvorancs no són una cosa nova del canvi de mil·lenni; sempre n'hi ha hagut, amb més o menys repercussió mediàtica. Les causes són complexes i de diversa naturalesa, però van de la mà, juntament amb altres accidents, del progrés i el desenvolupament urbà. A partir del cas del Carmel, es van fer cada cop més presents altres esvorancs en els mitjans de comunicació. En certa manera, hi van tenir a veure els projectes d'infraestructures per a la millora de la mobilitat —com la construcció de noves línies del metro, però sobretot les obres del tren d'alta velocitat, que acabaria travessant el territori català.

Com comentava anteriorment, un dels aspectes de la globalització és la mobilitat internacional tant de persones com de mercaderies o dades. Seguint aquesta tendència, el pla de xarxes de transport a l'Estat espanyol, que va participar del context dels anys àlgids de la bombolla immobiliària, s'aplicà principalment en

---

Toledo, a l'estat d'Ohio. La dona no va patir ferides greus» (disponible en línia a <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/Un-cotxe-cau-dins-dun-esvoranc-a-Ohio/video/4628352/>>).

l'ampliació d'aeroports i el desplegament de la xarxa ferroviària d'alta velocitat pel territori. Posteriorment, s'han conegut notícies sobre infraestructures infrautilitzades, com són aeroports i trams de la xarxa d'alta velocitat, algunes en estat d'abandó pels seus elevats costos de manteniment, i d'altres de vinculades amb la corrupció, el tràfic d'influències i una política recentralitzadora que ha anat ressonant de fons aquests darrers anys.

La xarxa de trens d'alta velocitat té una importància estratègica cabdal per a les grans ciutats, però per a la resta del territori significa una nova barrera i un nou impacte socioambiental del qual no es veu beneficiat. En aquesta tessitura és pertinent recordar un altre tipus de forat amb fortes càrregues simbòliques. Entre les nombroses perforacions amb tuneladores per tot el territori (figura 6), destaquen, pel gran seguiment mediàtic i simbòlic, la gran i temuda *Barcino*, encarregada de la perforació el subsòl de Barcelona, i la *Tramuntana*, aquesta darrera dedicada a travessar les Alberes<sup>55</sup> amb el doble túnel transfronterer que va obrir el traçat del TAV.<sup>56</sup> Tot un esdeveniment polític, amb acte d'inauguració del túnel del Pertús per part dels ministres corresponents de banda i banda dels Pirineus.

55. Un altre forat que ha travessat les Alberes en els darrers anys és el realitzat per la tuneladora *Albera*, encarregada d'excavar des del vessant de l'Alt Empordà el túnel transfronterer per a la interconnexió elèctrica (MAT). Una infraestructura carregada de polèmica tant pel seu ús com pel seu traçat, amb múltiples campanyes en contra, tant d'associacions com municipals.

56. Una de les característiques singulars de la xarxa de trens d'alta velocitat, a diferència de la resta de xarxes de transport, té a veure amb el grau d'adaptació a la topografia del terreny, per assolir les elevades velocitats dels trens amb garanties d'uns nivells de seguretats òptims, i la seva superació per mitjà de la tecnologia.

## EXPERIÈNCIES I REPRESENTACIONS A L'ENTORN DEL FORAT

### (I)

#### *Buits en la trama urbana*

Tal com s'apuntava anteriorment, la ciutat està sempre en constant canvi i mutació. La ciutat contemporània és producte d'una expansió difusa i planificada de manera irregular. Està composta per una complexa estructura en què el temps i les noves tecnologies participen en el modelatge de l'espai. Com a conseqüència del creixement discontinu i accelerat de les zones urbanes, es generen *buits*. Aquests tenen una presència disseminada en el teixit metropolità, es poden trobar en la perifèria difusa, però també en el mateix centre. Paral·lelament a aquest tipus de *buit urbà* s'afegeix un altre producte del fenomen de la contracció (o el decreixement) urbans. En la conjuntura de l'actual crisi econòmica que viu el sud d'Europa, estretament lligada al sector immobiliari, s'alcen urbanitzacions abandonades que probablement no seran mai habitades. Infraestructures inacabades, com també espais industrials en desús que, a més de compartir una situació d'abandó, són exemples clars de la ruïna contemporània. En definitiva, els buits urbans són producte del procés de remodelació urbana, però també del ritme del progrés tecnològic i de les pulsions econòmiques del moment.

En el context de l'Estat espanyol, l'arquitecta i fotògrafa Julia Schulz-Dornburg (1962) presenta un treball que evidencia

aquesta situació en la publicació *Ruinas modernas: Una topografía de lucro*.<sup>57</sup> A tall d'inventari fotogràfic, recull la construcció especulativa a l'Estat espanyol. Concretament, mostra una sèrie de fotografies de paisatges ocupats per urbanitzacions inacabades que són el senyal inequívoc de l'herència impresa en el territori de l'esclat de la bombolla immobiliària. Una altra sèrie se centra en la implantació massiva d'enclavaments d'oci, de complexos turístics i residencials de tot tipus, que han transformat (i estan transformant) regions vastes. L'obra és el resultat de més de dos anys de recerca i treball fotogràfic sobre la destrucció del paisatge causada per la urbanització abusiva del territori. En un context més llunyà, el director i realitzador britànic Julien Temple mostra en el documental *Requiem for Detroit?* (2010)<sup>58</sup> el decreixement exponencial que pateix aquesta emblemàtica ciutat. El reportatge presenta una metròpoli que ha passat de ser símbol de progrés i encarnar el somni americà a ser una distòpia, una situació anòmala, postindustrial, un paisatge urbà gairebé fantasmal amb edificis sencers abandonats, carrers buits i herbes salvatges creixent per tot arreu.

57. J. SCHULZ-DORNBURG, *Ruinas modernas: Una topografía de lucro*, Barcelona, Àmbit, 2012.

58. En el film documental de Julien Temple *Requiem for Detroit?* (2010), la situació en què es troba la ciutat és provocada, entre d'altres, per la discriminació racial. En un escenari de precarietat, Temple troba indicis d'esperança. *London - The Modern Babylon* (2012) és l'altre documental que Julien Temple ha dedicat a una ciutat: Londres, la seva ciutat natal. En aquest, Temple revisa «el corrent de consciència urbana» que ha mogut Londres des de principis del segle XX. El director desenvolupa la història a través d'arxius audiovisuals, registres sonors de londinencs del passat i del present i de la música popular. El film finalitza quan Londres es prepara per acollir els Jocs Olímpics de 2012. Per a més informació, vegeu <<http://www.julientemple.com>>.

### *Entrades i sortides d'indrets del sistema productiu*

Canviant de continent, l'artista japonès Yuji Saiga s'aproxima a l'abandó que pateix un indret en una sèrie de fotografies sobre la història de l'illa de Gunkanjima,<sup>59</sup> de la prefectura de Nagasaki, a la costa occidental del Japó. L'artista se sent atret per aquesta illa, que havia tingut un gran valor econòmic pels jaciments de carbó que allotjava, i que en un moment determinat (durant el 1974) passa de ser l'illa més poblada del planeta a estar abandonada completament. L'interès i la curiositat que m'ha despertat aquesta illa rauen també en el fet de ser l'escenari i el teló de fons d'escenes de la pel·lícula de James Bond *Skyfall* (2012), realitzada per Sam Mendes. A més, coincideix que, entre les altres localitzacions idònies per combinar l'acció dins el teixit metropolità i indrets turístics, aquesta pel·lícula també va ser rodada al districte nou de Xangai —al qual havíem fet referència anteriorment per il·lustrar

59. Yuji Saiga té diverses sèries fotogràfiques que han documentat la vida a l'illa fins al seu abandó absolut i estat de ruïna: *Gunkanjima - View of an Abandoned Island* (1985). «Gunkanjima, antes llamada Hashima, es conocida también como la Isla Acorazada. Su peculiar historia se remonta a los inicios de la revolución industrial en Japón y a la explotación de sus minas de carbón en las últimas décadas del siglo XIX. Con el paso del tiempo se convierte en un laboratorio de vivienda masiva. En 1916 se construyen en la isla los primeros edificios multifamiliares, que alojan a más de cinco mil habitantes en una superficie de un kilómetro cuadrado. En algún momento, Gunkanjima fue la isla más densamente poblada del planeta, hasta que en 1974 es abandonada abruptamente en cuestión de meses, casi como si la peste se hubiera abatido salvajemente sobre ella. [...] las imágenes de Yuji Saiga tienen algo de apocalíptico, podrían ilustrar la experiencia del exterminio y la guerra total que los japoneses conocieron de primera mano el mes de agosto de 1945. Su autor habla de la isla de la muerte, el mar de la vida y el muro que divide a ambos» (Bruno H. PICHÉ, «Islas y casi islas», *Letras Libres* (28/07/2008), disponible en línia a <<http://www.letraslibres.com/blogs/islas-y-casi-islas-1>> (consulta: 21/06/2014)).

l'expansió que han patit les urbs en poques dècades. D'aquesta manera, aquest film mostra l'atracció cap a dos escenaris oposats: per una banda, la vista aèria del *skyline* nocturn de Pudong i del seu modern aeroport internacional; per altra banda, l'illa abandonada i postapocalíptica de Gunkanjima, que serveix de refugi i cau del malvat Silva. Encara que el fet de contraposar escenaris diametralment oposats no sigui cap novetat, sí que ens recorda l'interès creixent del turista a visitar i fotografiar llocs en estat de ruïna, indrets que han patit una acció violenta, fins al punt d'exotitzar la misèria i el dolor que han sofert d'altres.

Aquesta fortificació «entre-mar» ha atret reconeguts fotògrafs, que han aconseguit els permisos per poder visitar i documentar l'estat del lloc, com és el cas del fotògraf japonès anteriorment citat Yuji Saiga o el francès Guillaume Herbaut, amb la sèrie a l'illa *Hashima. The Ghost Island* (2006).<sup>60</sup> Cal dir que des del 2009 es van iniciar visites turístiques davant l'atracció que despertava l'illa.<sup>61</sup> Els *tours* organitzats faciliten als visitants fer un recorregut habilitat i segur per la ruïna contemporània. Però, a més, actualment qualsevol persona pot fer un viatge virtual, una

60. Guillaume Herbaut, preocupat a explicar fets i llocs amb fortes càrregues històriques (de símbols i de memòria), té altres sèries que visualitzen l'estat del lloc després de patir uns trastorns sobtats. En aquest sentit, destaquen les sèries premiades que rastregen la zona prohibida de Txernòbil o les que rememoren els atacs atòmics de la Segona Guerra Mundial al Japó, però també les tensions del territori entre el desenvolupament i la precarietat vistes en la sèrie dedicada a la perifèria de Bakú, a l'Azerbaidjan, on contraposa les noves instal·lacions que han acollit els Jocs amb l'ambient postindustrial de ruïna i d'abandó, o el seguiment que ha fet del conflicte armat d'Ucraïna, entre d'altres. Per a més informació, vegeu <<http://www.guillaume-herbaut.com/en/>>.

61. Per a més informació sobre les visites a l'illa, vegeu <<http://www.japan-guide.com/e/e4414.html>>.

deriva digital, tant pel voltant com per l'interior de l'illa sense sortir de casa seva. La tecnologia Google Street View, que apareix a Google Maps i a Google Earth, permet contemplar unes imatges de l'illa capturades el 2013. Amb l'ús d'aquestes dades trobem un altre producte cultural sobre l'illa; el dissenyador anglès Brian James ha realitzat el projecte interactiu *Hashima Island. The Forgotten World* (2013),<sup>62</sup> que pretén ser una guia de l'illa, amb antecedents històrics i dades de llocs destacats, malgrat l'estètica fantasmagòrica i sinistra generada a base de filtres sobre les imatges originals.<sup>63</sup>

Totes aquestes anades i vingudes entre els fotògrafs documentals, l'escenari de ficció, les visites turístiques *in situ* o virtuals em serveixen per il·lustrar la situació actual d'aquesta illa singular. Alhora, aquests fets m'interpel·len sobre què ha provocat que es converteixi en un lloc d'interès i que, per extensió, sigui retornada, en certa manera, a un sistema productiu molt diferent del que havia viscut en l'època àlgida de la seva explotació minera.

62. Lloc web del projecte: <<http://www.hashima-island.co.uk/#>>.

63. «Having previously known of the island, I wanted to know what Google was showing in their new Street Viewed island. Finding this information proved difficult - so when I did finally uncover information, this turned into an opportunity to create a resource-turned horror experience. Using Chrome filters, the site transforms already-interesting photography into agitated, dark and disturbing digital surroundings, complimented by a sinister soundtrack to create a memorable experience and swooshing Japanese calligraphy to further reinforce the sinister style.»  
(<<http://www.bryanjamesdesign.co.uk/hashima.html>>)

### *Entre deixalles i vegetació ruderal*

Les pulsions econòmiques que pateix una urbs, les trobem també en el cas que proposa el fotògraf i cineasta americà Daniel Traub (1971) quan revisa la seva ciutat natal en les dues sèries fotogràfiques *Lots* (2008-2010) i *North Philadelphia* (2008-2013).<sup>64</sup> En *Lots* (2008-2010), Traub explora i fotografia una sèrie de solars de la ciutat de Filadèlfia que esdevenen per a ell «pauses en la trama urbana» (figura 15). Aquestes pauses, o *gaps*, són els espais buits producte d'enderrocs de cases en mal estat trobats en diferents barris del centre urbà. Traub comenta que les parets dels edificis emmarquen els paisatges que han emergit. «Alguns d'aquests solars estan plens d'escombraries i runes, mentre que d'altres són exuberants i verds».<sup>65</sup> Aquesta reflexió òbvia em serveix per diferenciar dos paisatges que també formen part del nostre imaginari visual al voltant dels buits urbans i dels solars i descampats: per un costat, els abocadors de deixalles, controlats o incontrolats, vinculats a la gestió dels residus i a la crisi

64. Daniel Traub va créixer a Filadèlfia (Pennsilvània, EUA) en la dècada dels setanta. Recorda d'aquella època la sensació de viure en una ciutat dividida en dues: l'àrea «blanca» que definia el centre de la ciutat, on vivia la seva família, i les àrees perifèriques de majoria afroamericana i menys pròsperes. Vegeu Daniel TRAUB, *North Philadelphia*, Heidelberg, Kehrer, 2014, disponible en línia a <<http://www.danieltraub.net/PROJECTS/North-Philadelphia-2008-13/>>.

65. «This series explores vacant lots in the city of Philadelphia. In inner city neighborhoods, houses that have fallen into disrepair have been torn down leaving breaks in the urban fabric. The walls of adjoining buildings function as frames for the landscapes that have arisen. Some are strewn with trash and debris, while others are lush and verdant.» (<<http://www.danieltraub.net/PROJECTS/Lots-2008-10/1/>>)



mediambiental o a la precarietat i a la desigualtat social a escala global; per altre costat, l'exuberant terreny abandonat de plantes «vagabundes» que, com diria el paisatgista i jardiner Gilles Clément, és, en certa manera, una evidència de la reconquesta d'un espai per part de la naturalesa, cosa que evoca el jardí dinàmic.<sup>66</sup>

Mike Davis denuncia el model econòmic i social dominant que en les darreres dècades ha desembocat en la tendència a l'augment, cada cop més considerable, de les àrees urbanes hiperdegradades.<sup>67</sup> En relació amb aquest fet, artistes i documentalistes rastregen barris i zones degradades de tot el planeta, com també ho fan d'altres d'àmbits dels estudis urbans o mediambientals. Un exemple el veiem en l'artista xinès Jiuliang Wang, que des del 2008 s'ha dedicat a investigar sobre la contaminació de les escombraries que envolten Beijing i ha retratat els barris i la vida precària dels recol·lectors de ferralla que es troben emplaçats en els mateixos abocadors de la perifèria.<sup>68</sup> En un altre context, el fotògraf sud-africà David Goldblatt<sup>69</sup> es preocupa pels canvis socials vinculats al progrés i per l'impacte que té lloc en

66. «El vacío arquitectónico contiene un lleno biológico donde se escenifica el movimiento, es decir, la realidad del jardín.» (Gilles CLÉMENT, *El jardín en movimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012, p. 28; per a més informació sobre aquest tema, vegeu Gilles CLÉMENT, *Manifiesto del Tercer paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, disponible en línia a <<http://www.gillesclement.com/cattierspaypublications-tit-Publications>>.)

67. Mike DAVIS, *Planeta de ciudades miseria*.

68. Jiuliang WANG, «Beijing Besieged by Garbage», *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review: E-Journal*, núm. 1 (desembre 2011), disponible en línia a <<https://cross-currents.berkeley.edu/e-journal/inaugural-issue>> (consulta: 14/04/2015).

69. David Goldblatt està representat per la galeria Goodman. Vegeu <<http://www.goodman-gallery.com/artists/davidgoldblatt>>.

el paisatge. Goldblatt ens mostra en les sèries fotogràfiques *Johannesburg Intersections* (1999-2002) la desigualtat entre els nous barris residencials de l'alta societat sud-africana i la pobresa de les barriades properes.

Entre les diferents tipologies de deixalles (domèstiques, industrials, de gran toxicitat i d'altres de més biodegradables), cal fer un lloc en aquest estudi als residus de la construcció i d'enderrocs. I és que la runa és un material que ha captivat creadors de diferents contextos i moments. Lara Almarcegui és una artista que no vacil·la a l'hora de mostrar la seva atracció cap a les restes arquitectòniques, com tampoc cap als seus referents artístics dels anys setanta, com són Robert Smithson i Gordon Matta-Clark. En la seva intervenció en la Biennal de Venècia (2013),<sup>70</sup> Almarcegui va portar una muntanya de runa que ocuparia l'interior del pavelló espanyol. Segons l'artista, aquesta runa equivalia al material que va ser utilitzat en la construcció del pavelló el 1922. Per complementar la intervenció al pavelló, Almarcegui també va realitzar un estudi sobre la Sacca de San Mattias, una illa que va emergir de la llacuna veneciana als anys setanta a causa de l'acumulació de les deixalles de la construcció i dels residus de la indústria del cristall de Murano.

D'altra banda, l'expansió urbana desmesurada i accelerada vinculada, per exemple, amb acollir grans esdeveniments de manera puntual (esportius o culturals), sol fer que indrets

70. Octavio ZAYA (ed.), *Lara Almarcegui*, catàleg pavelló espanyol, 55a Biennal de Venècia, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Turner, 2013.

posteriorment siguin infrautilitzats, a més de comportar grans despeses econòmiques per al seu manteniment. Podríem recordar la zona que va ocupar l'Exposició Internacional de Sevilla el 1992 i les diferents «pulsions» entre l'abandó i les actuacions per a l'activació econòmica que s'hi han anat succeint durant les dues dècades posteriors, com són el parc tecnològic Cartuja 93 i el parc temàtic Isla Mágica de teló de fons. En un context més recent, Philip Ursprung construeix l'assaig «Más allá del *terrain vague*: siguiendo a Lara Almarcegui»,<sup>71</sup> al voltant de l'experiència personal després de viatjar a Grècia el març de 2013. Ursprung descriu la situació de crisi en què es troba la població grega un cop vistos diversos espais que van acollir els Jocs Olímpics d'Estiu a Atenes (2004):

Tuve la impresión de que aquel suelo que veía en Atenas era un espejo de aquellos otros paisajes, pues en Atenas los juegos ya se habían concluido y los emplazamientos habían recorrido ya un buen trecho del camino que acabaría devolviéndolos a la condición de solar.<sup>72</sup>

Els «altres paisatges» a què fa referència Ursprung són les guies de descampats<sup>73</sup> d'Almarcegui. La citació ens convida a

71. Philip URSPRUNG, «Más allá del *terrain vague*: siguiendo a Lara Almarcegui», a Octavio ZAYA (ed.), *Lara Almarcegui*, p. 45.

72. Philip URSPRUNG, «Más allá del *terrain vague*: siguiendo a Lara Almarcegui», p. 44.

73. Concretament, es fa referència a Lara ALMARCEGUI, *Guide to Al Khan: An Empty city in the village of Sharjah*, Sharjah Art Foundation, 2007; *Guide to the Wastelands of the Lea Valley: 12 Empty Spaces Await the 2012 Olympics*, Londres,

pensar en el moviment cíclic del drama urbà, entre la urbanització i la recuperació de la natura; el control il·lusori del medi ambient.

És fàcil remarcar la presència de la natura salvatge en l'espai urbà: la figuera que creix entre les pedres d'una paret vella o d'un campanar, les tomaqueres que neixen quan arriba el bon temps en qualsevol terreny inesperat i els pixallits (o dents de lleó), entre altres plantes ruderals, que de mica en mica s'obren pas en qualsevol esclatxa de la calçada, i que fins i tot esberlen el paviment per acabar florint entre el ritme urbà.<sup>74</sup>

En les fotografies de Julia Schulz-Dornburg sobre les urbanitzacions i els complexos turístics inacabats de la darrera dècada en el territori espanyol, es fa evident com la vegetació va reconquerint al seu ritme uns indrets en abandó. Aquesta reconquesta de plantes «salvatges» també té un paper rellevant en el documental sobre l'estat en què es troba la ciutat de Detroit, de Julian Temple.

---

Barbican Art Gallery, 2009; *Guide to the Wasteland of the River Tevere. 12 Empty Spaces Await the 2020 Rome Olympics*, Roma, Fondazione Pastificio Cerere, 2011.

74. «La naturaleza está constantemente tensándose contra estas cadenas: probando puntos débiles, grietas, fallos, incluso las manchas de óxido. Las fuerzas que controla son por supuesto tan colosales como los huracanes y tan pequeñas como los bacilos. Las energías naturales, en ambas puntas de la escala, son capaces de abrir brechas que rápidamente pueden deshacer el orden cultural. Las ciudades, por lo tanto, no pueden permitir que flora y fauna, viento o agua, se vuelvan salvajes. El control del medioambiente demanda inversiones continuas y un mantenimiento sistemático, ya sea construyendo un sistema de control de inundaciones de miles de millones de dólares, o simplemente desbrozando el jardín.» (Mike DAVIS, *Ciudades muertas: Ecología, catástrofe y revuelta*, p. 212)

Mike Davis dedica una atenció especial, en l'epíleg «Ciudades muertas: una historia natural»,<sup>75</sup> a la reconquesta de la natura en zones d'abandó postindustrial, a Europa i als Estats Units des dels anys setanta, i en les ciutats bombardejades d'Anglaterra i Alemanya durant i després de la Segona Guerra Mundial. Davis revisa estudis científics dedicats a l'observació de l'evolució de la natura urbana i n'exalta la complexa diversitat i riquesa d'espècies.<sup>76</sup>

Trobo especialment suggeridora la part que Davis dedica a l'observació de la zona morta que queda després d'un bombardeig i les clares referències que fa a una zona zero com un buit urbà al màxim nivell. Es comenta que el substrat cremat i alcalí de l'indret afectat afavoreix unes espècies en detriment d'altres, i facilita la propagació de plantes foranes i exòtiques en el medi urbà.<sup>77</sup> En un sentit similar, Gilles Clément defensa l'existència dels terrenys erms com a pàgina en blanc: «Un suelo abandonado es el terreno

75. Mike DAVIS, *Ciudades muertas: Ecología, catástrofe y revuelta*.

76. «[...] Tal complejidad ruderal ha sido descubierta tanto en las ruinas del “fordismo” como en las del “hitlerismo”. En los últimos años, expertos en medio ambiente han comenzado a apreciar, tardíamente, que las zonas abandonadas de la Europa postindustrial son de hecho oasis biológicos —“islas verdes”— cuya diversidad de especies excede de forma peculiar no sólo la del resto de la ciudad sino la de las explotaciones agropecuarias de los alrededores y también las de los campos genéticamente modificados [...].» (Mike DAVIS, *Ciudades muertas: Ecología, catástrofe y revuelta*, p. 238)

77. «[...] Las investigaciones han confirmado el papel de la Segunda Guerra Mundial en facilitar la naturalización de las especies foráneas y en establecer biotipos urbanos únicos, a cuyo hipotético estado de sucesión final y autorregulación se refieren a menudo como “Naturaleza II”. El componente de la flora de esta Segunda Naturaleza amadrinada por la guerra es llamativamente similar en la mayoría de ciudades del centro y oeste de Europa, a pesar de algunas significativas diferencias en su clima.» (Mike DAVIS, *Ciudades muertas: Ecología, catástrofe y revuelta*, p. 237)

que prefieren las plantas *vagabundas*. Una página en blanco para iniciar un boceto sin modelo. El invento es posible, el exotismo, probable.»<sup>78</sup>

### *Solars i descampats abandonats*

Els solars i els descampats abandonats són espais que pertanyen a la ciutat però que han quedat despenjats momentàniament de la dinàmica productiva urbana, i són presentats com una peça buida, mancats d'ús aparent, dins del sòl consolidat de la ciutat. Aquests *buits urbans*, habitualment definits com a llocs degradats i marginals, són espais latents, que es troben en una situació d'*entretemps*, expectants. I, a mode de metàfora, no són gens estranys ni per a urbanistes, ni per a arquitectes, ni per a sociòlegs, ni antropòlegs, com tampoc per a artistes que prenen la ciutat i el teixit urbà com a camp d'estudi i d'acció.

Entre els múltiples termes que ajuden a definir aquests indrets, el més habitual és l'expressió francesa *terrain vague*, que l'arquitecte i teòric Ignasi de Solà-Morales va proposar a l'hora de definir una tipologia d'espais urbans captada per una sèrie de fotògrafs de la dècada dels anys setanta, i fou desenvolupat en l'assaig publicat el 1995.<sup>79</sup> Solà-Morales fa al·lusió als llocs que

78. Gilles CLÉMENT, *El jardín en movimiento*, p. 8.

79. Ignasi de SOLÀ-MORALES, «Terrain vague» (1995), a *Territorios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 181-193.

queden desafectats, obsolets, que cauen en l'oblit.<sup>80</sup> Un altre concepte que podríem associar a aquests espais és *heterotopia*, que va desenvolupar Michel Foucault en una conferència a mitjan anys seixanta.<sup>81</sup> Concretament, defineix el lloc heterotòpic, contraposat a la idea d'*utopia*, com el causant d'una certa tensió en el context urbà i que desperta interès per la seva condició de resistència i transgressió. Per a Foucault, aquest terme defineix una espècie de contraemplaçament, «de lloc que està fora de tots els llocs, encara que sigui tanmateix efectivament localitzable».<sup>82</sup> D'altra banda, també hem de tenir present la noció de *no-lloc* (*non-lieux*) que l'antropòleg francès Marc Augé va plantejar el 1992.<sup>83</sup> Si bé és cert que el *no-lloc* proposat originàriament per Augé es caracteritzava per la manca d'historicitat, significació o relació, en contraposició amb allò que considera un «lloc antropològic», aquesta al·lusió fa referència a la idea d'invisibilitat que l'antropòleg atorgava a aquests indrets. Augé ens recorda, en un article més recent, que en

80. «La triple significación de la palabra francesa *vague* como *wave*, *vacant* y *vague* está recogida en multitud de imágenes fotográficas a través de las cuales la fotografía más reciente, de John Davies a David Plowden, de Thomas Struth a Jannes Linders, de Manolo Laguillo a Olivio Barbieri, ha captado la condición interna a la ciudad de estos espacios, pero al mismo tiempo externa a su utilización cotidiana.» (Ignasi de SOLÀ-MORALES, «Terrain vague», a *Territorios*, p. 181)

81. Michel FOUCAULT, «Des espaces autres», *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5 (octubre 1984) (conferència al Cercle des Études Architecturales (14 març 1967)), publicada també a Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique suivi de 'Les Hétérotopies'*, Clamency, Nouvelles Éditions Lignes, 2010. Textos traduïts al castellà disponibles a <<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>>; <<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>>.

82. Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique suivi de 'Les Hétérotopies'*, p. 3.

83. Marc AUGÉ, *Los «no lugares»: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.

la realitat no existeixen, en el sentit absolut del terme, ni *llocs* ni *no-llocs*:

[...] La pareja lugar/no-lugar es un instrumento de medida del grado de sociabilidad y de simbolización de un espacio dado. Ciertamente, los lugares (lugares de encuentro y de intercambio) pueden constituirse en lo que para otros sigue siendo un no-lugar.<sup>84</sup>

Aquesta afirmació és fàcilment extensible als altres termes plantejats anteriorment. D'aquesta manera, es fa front a la voluntat d'explicar i definir els *buits urbans* a través d'unes etiquetes molt presents en estudis actuals d'àmbits i interessos molt diversos, i se'n mostra, així, la seva complexitat.

Finalment, etimològicament, voldria fer esment al terme *entropia*, en el sentit que l'artista Robert Smithson el va teoritzar i traslladar al seu procés creatiu. *L'entropia* és un terme associat a la termodinàmica i està relacionat amb el grau de desordre d'un sistema. Smithson escriu: «Los suburbios, la expansión descontrolada de las ciudades y el número infinito de urbanizaciones del *boom* de la postguerra han contribuido a la arquitectura de la entropía.»<sup>85</sup> D'aquesta manera, l'artista il·lustra la

84. Marc AUGÉ, «Anonimato y sobremodernidad», *Espai en Blanc* (Barcelona, Bellaterra), núm. 5-6, *La fuerza del anonimato* (2009), disponible en línia a <<http://www.espaienblanc.net/Anonimato-y-sobremodernidad.html>>.

85. Vegeu Robert SMITHSON, «Entropía y los nuevos monumentos», *Artforum* (juny 1966). Recollit i traduït al castellà a Damián ORTEGA (ed.), *Robert Smithson: Selección de escritos*, Ciutat de Mèxic, Alias, 2011, p. 18.



pulsió urbana (creixement i decreixement) com un *boom*,<sup>86</sup> extensible a altres moments i llocs. La seva interpretació mostra la complexitat del concepte, totalment oportú en moments de crisi econòmica o de canvi de models socials, com va ser el pas de la societat industrial a la postindustrial, o com és el panorama actual.

Per a Smithson, van ser especialment reveladores la sèrie d'excursions que va emprendre a finals dels anys seixanta per la perifèria (*binterland*)<sup>87</sup> de la ciutat de Nova York i per les zones oblidades de Nova Jersey. Llocs on va fer instantànies d'aparcaments, de solars en obres i de pedreres abandonades, contemplant-les «com si fossin unes ruïnes pintoresques descobertes per un aristòcrata del segle XVIII en ple *grand tour*».<sup>88</sup> En el seu assaig «The Monuments of Passaic»,<sup>89</sup> Smithson fa referència a la temporalitat i a la situació de *ruïnes al revés*<sup>90</sup> contingudes i projectades en aquestes zones. En oposició a les ruïnes romàntiques, comenta que els edificis es construeixen en un estat de ruïna abans de ser-ho.

A través dels termes *terrain vague*, *heterotopia*, *llocs antropològics/no-llocs* i *entropia* definim els *buits urbans* com a

86. «*Boom*: increment fort i sobtat. [...]» (*Diccionari de la llengua catalana*, 2a ed., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans)

87. Terme alemany que significa 'terra posterior'; l'equivalent en català és *rerepaís*.

88. Philip URSPRUNG, «Más allá del *terrain vague*: siguiendo a Lara Almarcegui», a Octavio ZAYA (ed.), *Lara Almarcegui*, p. 44.

89. Robert SMITHSON, «The Monuments of Passaic. Has Passaic Replaced Rome as the Eternal City?», *Artforum*, vol. VI, núm. 4 (desembre 1967). Text traduït al castellà a Damián ORTEGA (ed.), *Robert Smithson: Selección de escritos*.

90. Damián ORTEGA (ed.), *Robert Smithson: Selección de escritos*, p. 92.

fragments inserits en l'estructura urbana: infraestructures abandonades o territoris que van quedar en l'oblit i que hi romanen latents. Són indrets que mostren absència d'usos, però on també tenen cabuda certa condició de resistència i transgressió. A mesura que ens hi endinsem, ens adonem que «allò que anomenem *buit* no és tan buit com ens imaginem».<sup>91</sup> Són territoris que conviuen entre llibertat i expectativa, amb uns usos reals de l'espai no codificats. Aquests buits habiten la ciutat d'una manera vague i *nòmada*,<sup>92</sup> esdevenen una part fonamental del sistema urbà i es desplacen cada cop que el poder intenta imposar un nou ordre. Entesos com a llocs externs i estranys als circuits i a les estructures productives, es troben en un estat d'espera: «[...] Islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana [...] son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente [...]»<sup>93</sup>

Curiosament, en plena crisi econòmica i immobiliària (tardor de 2013), l'Ajuntament de Barcelona va engegar una iniciativa «social i urbanística» sota el nom de Pla BUIITS (buits urbans amb implicació territorial i social):<sup>94</sup>

91. Francesco CARERI, *Walkscapes: El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 185.

92. Francesco CARERI, *Walkscapes: El andar como práctica estética*, p. 181.

93. Ignasi de SOLÀ-MORALES, «Terrain vague» (1995), a *Territorios*, p. 187.

94. «El programa municipal Pla de buits urbans amb implicació territorial i social (Pla BUIITS) té l'objectiu de dinamitzar terrenys en desús de la ciutat de Barcelona, a través d'activitats d'interès públic de caràcter provisional, impulsades per entitats públiques o privades sense ànim de lucre, afavorint la

[...] Després d'un estudi de diferents terrenys buits a la ciutat, que conviuen amb la trama consolidada que no es preveu construir o donar-los un ús definitiu a curt termini. L'Ajuntament vol potenciar dinàmiques positives que evitin la concentració de pràctiques incíviques en aquests espais, usos no desitjats i situacions d'exclusió social si persistissin sense ús.<sup>95</sup>

En aquesta ocasió, la mirada atenta de l'Administració Pública cap a *buits urbans* anava dirigida a una vintena de solars i terrenys abandonats localitzats en diferents districtes de la ciutat. El seu emplaçament ha estat un fet decisiu que els ha situat en el plànol com a punts estratègics, i han esdevingut centres d'interès amb el desig de cohesionar l'estructura urbana (evitant les accions d'expansió excessivament costoses que hi havia hagut fins al moment). Aquest pla consisteix a cedir temporalment un solar buit

---

implicació de la societat civil en la regeneració i dinamització del teixit urbà. Les activitats i usos de cadascun dels espais, d'un any prorrogable a tres anys màxim, tenen consideració d'interès públic o d'utilitat social, caràcter temporal i llurs instal·lacions són fàcilment desmuntables. Es tracta d'activitats d'àmbit educatiu, esportiu, lúdic o recreatiu, cultural o artístic, ambiental o paisatgístic, social o comunitari, o anàlegs. Una Comissió d'Avaluació s'encarrega de valorar les propostes que els projectes tinguin implicació en l'entorn, siguin econòmicament autosuficients, incloguin criteris de sostenibilitat ambiental, siguin creatius i innovadors i tinguin un gran impacte i rendiment social. La primera convocatòria es va impulsar l'octubre de 2012. L'abril de 2015, s'inicià la 2a edició d'aquest programa.» (Més detalls a <<http://ajuntament.barcelona.cat/habitaturba/ca/pla-buits>>)

La ciutat de Glasgow té en marxa des del 2011 el programa Stalled Spaces, una iniciativa similar al Pla BUIITS de Barcelona. Vegeu <<http://www.glasgow.gov.uk/index.aspx?articleid=3248>>.

95. «Bases del concurs per a la utilització temporal de terrenys incorporats al Pla BUIITS (buits urbans amb implicació territorial i social)», *Butlletí Oficial de la Província de Barcelona* (Ajuntament de Barcelona) (31/10/2012), disponible en línia a <<http://w110.bcn.cat/portal/site/HabitatUrba/>> (consulta: 12/12/2012).

a entitats per mitjà d'un concurs de projectes, amb l'objectiu, segons els organitzadors, d'aprofitar aquests espais en situació d'abandó per convertir-los en zones de dinamització veïnal i evitar-ne, així, la degradació, els mals usos i que s'hi concentrin pràctiques «incíviques». Les propostes guanyadores per gestionar aquests espais tenen a veure, la majoria, amb el cultiu d'horts urbans, alguns dels quals gestionats per col·lectius «desafavorits», i van dirigits a fomentar tant la integració com la sociabilitat entre persones vinculades a entitats i associacions veïnals. Però a la proposta de l'Ajuntament de Barcelona es deixa clara la voluntat de domesticació i control d'aquests espais. Aquests solars i espais deixaran el seu estat d'abandó, durant un període de temps, i acolliran usos cívics i de socialització identificats i controlats, en l'espera que esdevinguin un altre cop una oportunitat que el mercat immobiliari no pugui deixar perdre.

### *Experiència pròpia i espai comú*

Aquests *buits urbans* d'aparença inhòspita, que anteriorment he intentat definir, van ser espais emocionants i plens de llibertat per a bona part de la generació nascuda la dècada dels setanta.<sup>96</sup> Les múltiples vivències i experiències compartides que van tenir lloc en

96. En el meu cas, la meua infància va ser en un poble quan es consolidava el creixement de la població de manera exponencial i amb una planificació urbanística corresponent i generalitzable, probablement, a altres localitats del país.

solars erms de la ciutat i de la seva perifèria, com també en hortes o abocadors il·legals en runes, són comunes en artistes que actualment miren i revisen aquests indrets. Un exemple és el cas, vist anteriorment, de Daniel Traub, i l'experiència del seu retorn a la ciutat natal recollida en la sèrie *North Philadelphia* (2008-2013). El 2008, Traub comença a fotografiar la ciutat mogut pels records de la seva adolescència i l'experiència viscuda durant una dècada a la Xina.<sup>97</sup> En la publicació d'aquesta sèrie, l'autor recopila i posa en diàleg solars, estructures i architectures singulars, juntament amb retrats de veïns del barri. D'aquesta manera, relaciona uns records i unes experiències pròpies que s'estenen a altres persones i les afecten. Traub explica que la seva infància, al llarg dels anys vuitanta, va estar marcada per la iniciativa que va promoure la seva mare, l'artista Lily Yeh, que consistia a portar a terme un projecte participatiu amb la finalitat de transformar un terreny erm en una mena de parc escultòric i espai per a la comunitat, conegut més tard com *The Village of Arts and Humanities*.<sup>98</sup>

Aquest projecte amb voluntat de transformació social em

97. Entre 1998-2008, Daniel Traub ha realitzat projectes i audiovisuals en diferents zones de la Xina, en els quals ha explorat la transformació de les ciutats, i especialment el moviment migratori de treballadors de la població rural cap a les grans urbs. L'experiència en els límits entre la Xina urbana i la rural és condensada en cinc sèries fotogràfiques realitzades entre el 2005 i el 2007: *Trees and Fields*, *Urban Landscape*, *Migrant Communities*, *Portraits* i *Structures*. Vegeu <<http://www.danieltraub.net/>>.

98. Lily Yeh (Kueizhou, Xina, 1941) va cofundar i dirigir, entre 1989 i 2006, l'organització *The Village of Arts and Humanities* en un terreny erm d'un barri del nord de Filadèlfia, amb la voluntat activa de transformació social a través de l'art. L'artista també és la fundadora, el 2002, de l'organització sense ànim de lucre *Barefoot Artists*, que realitza projectes en comunitats internacionals (Ruanda, Kènia, Ghana, Equador, Xina, Palestina, etc.). Per a més informació, vegeu <<http://villagearts.org/>> i <<http://barefootartists.org/>>.

recorda experiències més pròximes vinculades a diferents moviments veïnals que hi ha hagut en diverses circumstàncies a Barcelona: l'esvoranc del Carmel o el «forat de la vergonya» al barri de la Ribera.<sup>99</sup> Encara que cal tenir en compte que la propietat col·lectiva o la gestió comunitària d'espais urbans, com solars i terrenys abandonats, són una constant al llarg de la història, cosa que ens evidencia una relació estreta entre la pulsó del sistema i les múltiples ferides de la ciutat, com els racons de l'invisible suggerits a través de forats metafòrics o literals. Per aquesta raó, diferents àmbits de la cultura contemporània indaguen en el teixit urbà i revelen el seu potencial com a lloc de conflictes i de tensions sociopolítiques. Així, es fa front, per exemple, a fenòmens urbans dels nostres dies com són la presència d'assentaments informals, la desigualtat social i la precarietat en augment, com també als processos de *gentrificació*<sup>100</sup> —vinculats al capital internacional— relacionats amb la requalificació i el desenvolupament urbans i amb el turisme global.

Aquestes darreres tres dècades, Barcelona ha estat un laboratori de grans esdeveniments. Aquests no només són els projectats per fomentar el desenvolupament econòmic de la ciutat cap a nous sectors productius (Olimpíades, Fòrum Universal de les

99. Vegeu l'espai web de la Federació d'Associacions de Veïns i Veïnes de Barcelona (FAVB), <<http://favb.cat/index.php>>.

100. Neil SMITH, «¿Ciudades después del neoliberalismo?», a Neil SMITH *et al.*, *Después del neoliberalismo: Ciudades y caos sistémico*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 19. Es pot trobar un estudi detallat sobre el procés de gentrificació a Neil SMITH, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2012.

Cultures...), sinó també els actes que han marcat el ritme de la ciutat desobedient i de mobilització ciutadana (grans ocupacions, contra cimeres, moviment contra la guerra, protestes contra la gestió política de l'atemptat de l'11-M, campanyes contra el Fòrum i la mobilització recent dels indignats del 15-M).<sup>101</sup> Entre els cicles del teixit urbans, d'especulacions immobiliàries i de crisis financeres, sorgeixen situacions ciutadanes que proposen alternatives socials i el replantejament de l'espai urbà comú, que cerquen noves maneres de pensar allò públic i el dret a la ciutat. Un cas a recordar és l'indret que acull el Pou de la Figuera del barri de la Ribera de Barcelona, conegut com a *Forat de la Vergonya*.<sup>102</sup> La seva popularitat es va anar expandint per tota la Ciutat Comtal, i esdevingué un símbol de la lluita veïnal i de les mobilitzacions

101. Marina GARCÉS, «Entre nosotros», *Espai en Blanc* (Barcelona, Bellaterra), núm. 1-2 (2006), *Vida y Política*, p. 161. Disponible en línia a <<http://www.espaienblanc.net/Entre-nosotros.html>>.

102. «Per Pou de la Figuera s'identifica la zona urbana situada entre els carrers Sant Pere Més Baix, Metges, Jaume Giralt i Carders, que ocupa la part central del barri de Santa Caterina i Sant Pere, en el barri antic, al districte de Ciutat Vella de Barcelona. Aquest lloc també rep el nom popular de "Forat de la Vergonya" d'ençà que les diverses etapes d'enderrocament d'edificis i realotjaments entre els anys 1994 i 2005 va anar deixant un espai buit d'uns 6.105 m<sup>2</sup> pendent d'urbanització i condicionament com a espai verd, tal com estava previst en el planejament vigent. En conjunt, l'àrea urbana que formen els barris de Santa Caterina i Sant Pere abraça una superfície de 35,13 ha, una població d'uns quinze mil habitants i un teixit residencial de 8.637 habitatges. El 30 % de la població és d'origen extracomunitari.» (Maria XALABARDER, «Transformació urbana del Pou de la Figuera (Barcelona)», *Territori. Observatori de projectes i debats territorials de Catalunya* (Societat Catalana d'Ordenació del Territori) (31/12/2006), disponible en línia a <[http://territori.scot.cat/cat/notices/transformacio\\_urbana\\_del\\_pou\\_de\\_la\\_figuera\\_barcelona\\_2006\\_1113.php](http://territori.scot.cat/cat/notices/transformacio_urbana_del_pou_de_la_figuera_barcelona_2006_1113.php)> (consulta: 14/04/2014))

ciutadanes en defensa de l'espai públic.<sup>103</sup> Durant tot el procés de mobilització, a part de la denúncia interposada per l'associació de veïns a l'Ajuntament, es van realitzar en aquest solar, de manera autònoma i autogestionada, una sèrie d'activitats de caràcter crític, lúdic i reivindicatiu, així com la construcció d'un hort urbà i una zona recreativa per a activitats infantils. Tant en la visibilitat de les experiències reeixides d'il·lusió col·lectiva com dels seus fracassos amb tensió, repressió i desallotjaments inclosos, hi va contribuir explícitament i activa l'antropòleg Manuel Delgado, a través d'articles i columnes en la premsa sobre l'espai públic i el «model Barcelona».<sup>104</sup> També va ser determinant el material audiovisual difós principalment per diversos canals d'Internet; per exemple, *Perill al centre històric de Barcelona* (1999), dirigit per Joan Mallarach, que documenta les intervencions urbanes d'esponjament emmarcades en el Pla especial de reforma interior (PERI) — aprovat l'any 1985— i la corresponent destrucció de patrimoni històric de Ciutat Vella. Així mateix, podem destacar el llargmetratge de Falconetti Peña, *El forat* (2004), que dona veu als

103. El 1996, diferents col·lectius veïnals es van començar a organitzar i mobilitzar qüestionant el model d'intervenció projectada i proposant la millora de les condicions i l'entorn del barri a través de la seva rehabilitació. El «Forat de la Vergonya» feia al·lusió a la indignació veïnal per la degradació de l'espai i la seva gestió per part de PROCIVESA i l'Ajuntament. Per a més informació, vegeu <<http://deuanyssensevergonyes.org/>>, espai dedicat a recopilar-ne documents i memòries.

104. Manuel DELGADO, «El forat de la vergonya», *El País* (10/10/2006), disponible en línia a <[http://elpais.com/diario/2006/10/10/catalunya/1160442449\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/10/10/catalunya/1160442449_850215.html)> (consulta: 14/04/2014). El recull de textos i articles es pot trobar al seu web personal, <<http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/>>.



ciutadans i documenta la zona de resistència veïnal davant la pressió urbanística pública i privada a Barcelona.

La història recent de la ciutat de Barcelona, a partir del projecte olímpic a finals dels vuitanta, ha estat lligada a una estratègia de transformació urbanística, econòmica i social, amb l'objectiu de convertir la ciutat en una marca competitiva en el mercat globalitzador neoliberal.<sup>105</sup> Pel que fa a la transformació de la trama urbana, durant la construcció de la silueta barcelonina (*skyline*), el dia a dia del ciutadà girava entorn d'enderrocs, producte dels plans urbanístics de cada moment, i dels solars buits on ressonava la destrucció de patrimoni històric i d'històries de vida. El progrés i el benestar, per una banda, però l'especulació urbanística i el desplaçament de col·lectius marginals, per l'altra, han estat sempre una constant. Una mirada cap aquest procés ens l'ofereix la pel·lícula *En construcción* (2001), de José Luis Guerín, que fa el seguiment durant dos anys del procés de rehabilitació del barri del Raval de Barcelona. La pel·lícula narra la vida del barri seguint el procés de demolició d'una finca del segle XIX i la construcció d'un bloc de pisos nou i modern, passant per les troballes arqueològiques d'un cementiri del segle VI que un forat al solar posa al descobert.

Sense anar gaire lluny ni en el temps ni en l'espai, el projecte urbanístic que havia d'acollir el Fòrum Internacional de

105. Eduard AIBAR *et al.*, «Barcelona 2004: El fascismo postmoderno», a *La otra cara del "Fòrum de les Cultures S. A."*, Barcelona, Bellaterra, 2004. Aquest text també el trobem a *Espai en Blanc* (Barcelona, Bellaterra), núm. 1-2, *Vida y política* (2006), disponible en línia a <<http://www.espaienblanc.net/Barcelona-2004-El-fascismo.html>>.

les Cultures va ser motiu de grans debats i polèmiques, que van posar en alerta diferents sectors i moviments veïnals. Però, a més, aquesta zona va ser el lloc preferit per fer-hi derives urbanes i també va ser l'observatori i escenari de situacions ocasionals al llarg del procés de construcció, així com durant i després de l'esdeveniment.

A partir de la pròpia experiència, destaco les visites a l'indret en construcció a través del taller *Agenda* (2004),<sup>106</sup> dirigit pels artistes Simona Denicolai i Ivo Provoost. El taller pretenia divagar sobre la definició de l'espai públic a través de l'ocupació temporal amb una sèrie de microaccions que afectessin i possessin en tensió diferents esferes de l'espai, com són la pública, la institucional, la privada i l'íntima. Aquestes derives, amb clares referències situacionistes, van continuar a través d'uns altres tallers emmarcats dins *Ciutats ocasionals. Post-it city i altres formats de temporalitat* (2005),<sup>107</sup> projecte de recerca dirigit per Martí Peran, centrat en els usos temporals i ocasionals que es fa de l'espai públic fora d'allò establert. El grup de participants, juntament amb

106. La parella d'artistes Simona Denicolai i Ivo Provoost van dirigir el taller *Agenda* (22-26 març 2004). Aquesta activitat formava part del cicle Espai Legal / Espai Públic a Hangar (Centre de Producció i Recerca en Arts Visuals, Barcelona), a cura d'Eva González-Sancho. Vegeu <[http://www.denicolai-provoost.com/work.php?id\\_artwork=14&start=0](http://www.denicolai-provoost.com/work.php?id_artwork=14&start=0)>.

107. El projecte de recerca *Ciutats ocasionals. Post-it city i altres formats de temporalitat* va ser comissariat per Martí Peran i Giovanni La Varra, l'estiu de 2005, amb la col·laboració del Centre d'Art Santa Mònica i el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, i el suport d'Hangar (Centre de Producció i Recerca en Arts Visuals, Barcelona). Els tallers van ser impartits per l'artista Maria Papadimitriou i per Francesco Careri (juntament amb altres membres del grup Stalker i ON/Osservatorio Nomade). Per a més informació, vegeu <<http://www.ciutatsocasionals.net/>>.

l'artista Maria Papadimitriou i Francesco Careri (amb altres membres del grup Stalker i ON/Osservatorio Nomade), van engegar visites a zones afectades pels plans urbanístics del moment, com ara les rodalies del Fòrum i els barris de la Mina, el Poblenou i el nou 22@. Va ser fonamental l'experiència directa de l'indret. Aquestes experiències són habituals en pràctiques artístiques relacionals que treballen amb col·lectius i indrets específics, com també properes a l'activisme. Dos casos de contextos i interessos diversos són, per exemple, Marjetica Potrč<sup>108</sup> i Santiago Cirugeda.<sup>109</sup>

108. Marjetica Potrč és una artista i arquitecta eslovena reconeguda internacionalment pels seus projectes, que reflexionen sobre la casa i l'hàbitat en espais marginals de la geografia mundial. Per a més detalls, vegeu <<http://www.potrc.org/>>.

109. Des del 2003, Santiago Cirugeda té l'estudi *Recetas Urbanas*, amb la voluntat de continuar amb el desenvolupament de projectes de subversió en diferents àmbits de la realitat urbana. S'hi poden trobar ocupacions d'espais públics amb contenidors, construccions de pròtesis en façanes, patis, cobertes i solars. La majoria de les propostes s'emmarquen entre la legalitat i la il·legalitat. Vegeu <<http://www.recetasurbanas.net/>>.

*Documentar descampados produciendo guías fue uno de mis primeros proyectos. He realizado estas guías en varias ciudades, debido a la constante construcción y desaparición de los descampados. Documentarlos me parece un trabajo importante. Luego, intenté concentrarme más en descampados en torno a zonas portuarias y, actualmente, estoy trabajando en zonas amenazadas con mega proyectos especulativos de eventos, como los Juegos Olímpicos y toda la destrucción que generan. Con el tiempo, estos proyectos han evolucionado hacia propuestas más sencillas, como la apertura de descampados por un día. Empecé abriendo un solar en Bruselas en el 2000 y luego he abierto muchos más. Últimamente he conseguido hacer proyectos en los que no sólo abrimos la puerta del descampado, sino que retiramos toda la valla, por lo que el descampado se hace parte de la calle y se mezcla con ella. Por último, estos proyectos han evolucionado hacia la idea más compleja de preservar descampados, que consiste en quitarle terreno al diseño. En teoría, mi posicionamiento desde hace años es que siempre estoy dispuesta a abrir un descampado y a protegerlo, todos los que me dejen y todo el tiempo que pueda. Luego hay que matizar qué descampado y dónde.<sup>110</sup>*

110. Bea ESPEJO, «Lara Almarcegui, escala 1:1», *El Cultural* (22/08/2011), disponible en línea a <<http://www.elcultural.es/noticias/arte/Lara-Almarcegui-escala-11/1994>> (consulta: 11/12/2014).

## CAS D'ESTUDI 1. LARA ALMARCEGUI

És habitual presentar l'artista Lara Almarcegui com a arqueòloga o fins i tot metgessa forense del present.<sup>111</sup> Segurament, les raons les trobem tant en la persistència i la meticulositat amb què l'artista aborda els seus projectes, com en l'interès que té a posar al descobert, gratant i investigant, les tensions fixades en determinats llocs i en situacions urbanes específiques.

El treball d'Almarcegui abraça cinc termes clau, que coincideixen amb les seves línies d'investigació, estretament vinculades entre elles: *demolicions*, *excavacions*, *materials de construcció*, *ruïnes* i *descampats*.<sup>112</sup> Totes aquestes serveixen a l'artista per qüestionar l'urbanisme i l'arquitectura, i rebel·lar-se des dels inicis contra l'excés de disseny i d'ordre que li ofereixen les ciutats europees,<sup>113</sup> com també per fer referència a les dinàmiques de regeneració i de decadència urbana.

111. «Como una arqueóloga o médico forense del presente, la artista investiga y excava en la identidad de los lugares —ya sean ciudades, edificios o descampados— para descubrir las relaciones entre el lugar y su pasado, entre su fisicalidad material y su memoria, en el presente y, tal vez, en sus futuros posibles.» (Octavio ZAYA, «Lara Almarcegui excavándome el camino a lo imposible», a Octavio ZAYA (ed.), *Lara Almarcegui*, p. 13)

112. Aquesta classificació és utilitzada en la monografia de l'artista editada per Latitudes (plataforma curatorial formada per Max Andrews i Mariana Cánepa Luna), amb motiu de l'exposició individual d'Almarcegui al TENT, espai expositiu de Stichting Centrum Beeldende Kunst, a Rotterdam (2011): LATITUDES (ed.), *Lara Almarcegui, Projects 1995-2010*, Berlín, Archive Books, 2011.

113. Lara ALMARCEGUI, «Demoliciones, huertas urbanas, descampados», a Agustín HERNÁNDEZ AJA (ed.), *Arquitectura del siglo XXI: Más allá de Kioto: II Jornadas de Sostenibilidad en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (2006)*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2008. Disponible en línia a <<http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>> (consulta: 11/12/2014).

Dedicaré una atenció especial a les accions d'estudi, exploració i preservació fetes per l'artista al voltant de solars i descampats abandonats, en el conjunt d'obres realitzades des de mitjan anys noranta fins a l'actualitat. Almarcegui s'aproxima a aquests tipus de forats urbans desplegant diverses tàctiques: la publicació de guies de descampats o d'espais en renovació; l'obertura de solars restringits al públic i l'organització de visites; les intervencions dirigides a aconseguir la preservació i conservació de descampats, a través d'organismes governamentals i administratius per allunyar-los temporalment o permanent de fins productius o constructius.

/1/

*En Amsterdam publiqué una guía de los terrenos vacíos. Lo que me interesaba de los descampados es que son los únicos lugares de Amsterdam que nunca corresponden con la realización de un diseño de un arquitecto o urbanista, aunque su existencia tenga que ver con planes de urbanismo del futuro o del pasado que, por diversas razones, están parados. Desprovistos de una función definida, los descampados tienen un potencial enorme: son lugares de libertad donde se puede esperar cualquier cosa.<sup>114</sup>*

Almarcegui ha produït diferents guies, mapes i fulletons de petit format que són part integral dels seus projectes; serveixen

114. Lara ALMARCEGUI, «Demoliciones, huertas urbanas, descampados».

com a estratègia documental i de difusió de les informacions obtingudes en cada cas.<sup>115</sup>

En cada guia inclou un plànol, que permet al lector anar seguint l'exploració a través d'uns textos breus i unes imatges en blanc i negre. Però, al contrari de les guies de viatge tradicionals, aquestes fan referència a llocs d'entretemps i perifèrics que mostren un passat industrial i estan exposats a nous usos en el futur. En aquest sentit, funcionen com opuscles que ens porten a llocs oblidats, com per exemple les guies de descampats d'Amsterdam (1999), de São Paulo (2006), de la vall del riu Shenzhen a la Xina (2008) i de Rotterdam (2009). També se centra en espais condemnats a formar part de nous plans de renovació urbana, vinculats a grans esdeveniments. El resultat són les guies de Londres (figura 16)<sup>116</sup> i Roma (figura 17),<sup>117</sup> que representen zones associades als Jocs Olímpics. Darrerament, amb motiu de la seva participació en la 55a Biennal de Venècia, ha confeccionat la guia sobre la Sacca San Mattia, una de les set illes de Murano, actualment abandonada. Aquesta, després del passat industrial relacionat amb el vidre, ara s'ha convertit en abocador de residus industrials i de materials de la construcció. Almarcegui va conèixer

115. Trobem recopilats els projectes de l'artista realitzats entre 1995-2010 en la secció sobre «descampats» de la monografia *Lara Almarcegui, Projects 1995-2010*.

116. Lara ALMARCEGUI, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 Empty Spaces Await the 2012 Olympics*, Londres, Barbican Art Gallery, 2009.

117. Lara ALMARCEGUI, *Guide to the Wasteland of the River Tevere. 12 Empty Spaces Await the 2020 Rome Olympics*, Roma, Fondazione Pastificio Cerere, 2011.

l'illa artificial abans que fos intervinguda i fa esment dels possibles plans per a la seva futura urbanització.<sup>118</sup>

/2/

*En Bruselas logré abrir un descampado durante un día, y quien quiso pudo entrar a un solar del centro que normalmente estaba cerrado con llave. En Alcorcón, Madrid, abrí un descampado privado durante una semana. Era un terreno privado al que habitualmente estaba prohibido el acceso; no transformé el terreno ni coloqué nada en su interior; en él se discutió espontáneamente sobre el pasado y el futuro del lugar.<sup>119</sup>*

Les visites a descampats o les accions *in situ* són un altre tipus d'intervenció que Almarcegui ha anat realitzant en els darrers anys. Per exemple, trobem passeigs per solars restringits de Brussel·les (2000), de Trento (2006) i de La Haia (2008), o obertura d'espais tancats, per fer-los accessibles al ciutadà, per mitjà de l'eliminació de les seves barreres, com ara a Bordeus (2009) i Còrdova (2010). Aquests tipus d'intervencions tenen la

118. «Los terrenos baldíos son importantes por ser los únicos espacios de la ciudad sin usos preestablecidos. Cuanto en ellos sucede es espontáneo y carece de regulación. Su abandono temporal permite a la naturaleza evolucionar bajo la influencia del viento, la lluvia y el sol. Esos espacios intermedios, en los que tiempo y lugar se han vuelto inciertos, viven al margen del ritmo de la ciudad y ofrecen —en el caso de la Sacca San Mattias quizás no por mucho tiempo— un refugio de calma tanto a la vida natural como a los visitantes.» (Lara ALMARCEGUI, «Guía de la Sacca San Mattia, la isla abandonada de Murano, Venecia», a Octavio ZAYA (ed.), *Lara Almarcegui*, p. 201)

119. Lara ALMARCEGUI, «Demoliciones, huertas urbanas, descampados».



finalitat de qüestionar l'ús de l'espai públic i la propietat privada, ja que l'artista és moguda per un desig de recuperar terrenys urbans per al ciutadà. Però no totes les propostes fetes per l'artista en aquesta línia seran afortunades; n'hi haurà que no podrà dur a terme a causa de normatives i traves burocràtiques, o per una suposada perillositat per a la salut de l'usuari.

### /3/

*Me ofrecieron hacer una obra permanente en un terreno del puerto de Rotterdam que tenía unas vistas sobre el agua espectaculares. Lo más interesante del terreno era lo abierto que estaba a cualquier posibilidad; para mantener esta situación de espacio disponible decidí que mi proyecto consistiría en dejar el terreno sin diseño. Esto es un experimento consistente en dejar un lugar sin definir para que, así, todo en él ocurra por azar, y no correspondiendo a un plan determinado, y donde la naturaleza se desarrolle a su aire y se interrelacione con el uso espontáneo que se dé al terreno y con otros factores externos como el viento, la lluvia, el sol y la flora. Los descampados me resultan imprescindibles porque creo que sólo en este tipo de terrenos que los urbanistas han olvidado puede uno sentirse libre. En el puerto de Rotterdam, cuando, dentro de unos años, todos los descampados que lo rodean sean edificados, éste será el único terreno que quede vacío.<sup>120</sup>*

Després de les accions anteriors més previsibles, Almarcegui fa una aposta més radical al voltant del descampat quan decideix intervenir-hi de manera jurídica i administrativa. La

120. Lara ALMARCEGUI, «Demoliciones, huertas urbanas, descampados».

intenció de l'artista és la seva protecció, ja sigui de caràcter temporal o permanent, contra futurs nous «dissenys» arquitectònics o urbanístics. Alguns d'aquests casos els trobem al port de Rotterdam (2003-2018) (figura 18); a la ciutat de Genk, a Bèlgica (2004-2016); al Matadero de Arganzuela, a Madrid (2005-2006); a la fàbrica de paper Peterson, a Moss, Noruega (2006-2007); al riu Tamsui, a Taipei, Taiwan (perpetu des de 2008), i al riu Ebre a Saragossa (perpetu des de 2009).

La preservació del terreny és l'objectiu principal que mou l'artista en uns processos enutjosos i extremament burocràtics, recursos amb els quals no se sent còmoda, però reconeix que no té cap remordiment si l'ajuden a aconseguir la seva fita. Habitualment ha de col·laborar amb arquitectes, urbanistes o paisatgistes, fet que pot semblar paradoxal en la seva lluita contra la intervenció i el «disseny», però també ha participat amb agents d'altres àmbits, com poden ser botànics, geògrafs i ecologistes. La proposta de l'artista a vegades pot originar discussions i tensions entre els diferents sectors o professionals implicats. Per exemple, hi pot haver diferents punts de vista sobre la gestió de la proliferació de plantes invasives o no autòctones que habiten en la majoria de descampats. En conseqüència, es generen polèmiques i opinions diverses que afecten les seves corresponents intervencions. Però els buits urbans que tria Almarcegui no són aleatoris, ni tampoc li interessa qualsevol descampat, sinó que remarca que els selecciona per qüestions estètiques, és a dir, que els troba realment *bells* i que s'hi sent bé, fent èmfasi en la vivència del lloc.

## CAS D'ESTUDI 2. XAVIER RIBAS<sup>121</sup>

Els solars i descampats abandonats són territoris recurrents en l'obra de Xavier Ribas. L'interès de l'artista recau en les dimensions biogràfiques i històriques d'aquests territoris. Per a ell són l'escenari d'accions i esdeveniments presents i passats, i el contenidor de residus que subsisteixen com ruïnes visibles o com rastres imperceptibles. La fotografia és l'eina idònia que utilitza per reflexionar al voltant del sentit polític i social d'aquestes despulles.<sup>122</sup> La representació d'espais físics o de memòria, i en certa manera també de violència, és un interès que es constata durant la trajectòria de l'artista. Aquesta evidència fa que l'obra de Xavier Ribas ressoni en les diferents parts d'aquest estudi, malgrat que la seva presència en forma de casos d'estudi es concentri en el primer i en el tercer bloc. En aquest cas, reviso les primeres sèries fotogràfiques de Ribas, quan indaga les empremtes que deixa l'acció d'habitar. Les produccions que analitzaré són *Diumenges* (1994-1997), *Sanctuari* (1998-2002)<sup>123</sup> i *Geografies concretes* (2003-

121. Aquest cas revisita l'article de Jordi MORELL, «Entretemps. Buits urbans i rastres de violència en l'obra de Xavier Ribas», *Revista Estudió* (Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes), vol. 2 (3) (2011a), p. 309-314.

122. Fietta JARQUE, «La rebelión del paisaje», *El País: Babelia* (20/09/2008), disponible en línia a <[http://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221865568\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221865568_850215.html)> (consulta: 14/12/2014).

123. *Sanctuary* (1998-2002) agrupa sèries com *Flowers* (1998-2000), *Stones* (2000), *Thresholds* (2001-2002) i *Sanctuary* (2002), entre d'altres. Per a més detalls, vegeu <<http://www.xavierribas.com/>>.

2009).<sup>124</sup> En l'altre cas —emplaçat en el «Bloc 3. Cos i forat»—, em centraré en *Nitrat* (2010-2014), el seu darrer projecte, que investiga l'àmbit de les explotacions d'aquest mineral al desert d'Atacama, a Xile.

Xavier Ribas, després de llicenciar-se en el camp de l'antropologia social, s'especialitza en fotografia documental a Anglaterra.<sup>125</sup> A més de la formació i de l'imaginari visual rebut,<sup>126</sup> destaca l'impacte que va percebre en el seu retorn a la Barcelona dels anys noranta; la ciutat es trobava en «un estat de ressaca» després dels canvis i la important reurbanització amb motiu dels Jocs Olímpics (1992), quan s'havia reconvertit la ciutat en una economia de serveis. És en aquest moment quan Ribas comença a posar la seva mirada en els espais marginals producte d'aquesta nova construcció i explora els usos que se'n fan. El resultat és la sèrie *Diumenges* (1994-1997), treball que fou reconegut immediatament i situat en l'esfera artística.

124. *Concrete Geographies* (2003-2009) agrupa sèries com *LC* (2002-2003), *Invisible Structures* [1] (2006), *Invisible Structures* [2] (aquesta sèrie també és coneguda sota el títol *Mud*) (2006), *Nomads* (2008), *Melilla Border Fence* (2009) i *Ceuta Border Fence* (2009), entre d'altres. Per a més detalls, vegeu <<http://www.xavierribas.com/>>.

125. Xavier Ribas sempre s'ha volgut distanciar del camp de l'antropologia, però inevitablement és freqüent veure una coherència entre la seva formació i la seva pràctica artística. Vegeu Xavier RIBAS, «Una història de detonacions», conferència a Trobades amb creadors: processos i projectes (2012-2013), Grup d'Innovació Docent Consolidat Art. Professiò i Docència, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Enregistrament disponible en línia a <<http://www.ub.edu/ubtv/colleccio/congressos-i-jornades/trobades-amb-creadors>>.

126. Explica l'impacte en la formació en fotografia documental a la Newport School of Art and Design (1993): des dels *New Topographics* fins a la *nova objetivitat* alemanya, passant pel document social britànic.

*Si paseamos por la periferia de Barcelona una mañana soleada de domingo descubriremos un paisaje curioso. Entre las autopistas y los bloques de viviendas, entre las zonas industriales, los centros comerciales y los complejos deportivos; entre los parques naturales y los parques temáticos, en los límites de toda esta urbanidad contemporánea, encontraremos unos espacios marginales donde la gente recala semanalmente para pasar su tiempo libre. La cuestión es: ¿Por qué la gente convierte estos espacios residuales en el centro de sus actividades de ocio dominical? [...]*<sup>127</sup>

En la sèrie fotogràfica *Diumenges* (1994-1997) (figura 19), Ribas analitza la relació entre el que és urbà i el que és quotidià. Per fer-ho, explora i qüestiona la idea i la relació que tenen els ciutadans respecte al territori que habiten. L'autor focalitza la seva mirada en el fenomen de l'entreteniment, en un context en què l'oci i el treball s'entrellacen i, en conseqüència, hi ha un creixement de producció d'àrees per a l'oci organitzat. Tanmateix, en aquesta sèrie mostra un ús espontani dels descampats, on tenen lloc pràctiques i usos no codificats de l'espai en moments de lleure, els quals no estan subjectes ni a planificacions ni a normatives controlades per institucions i/o empreses privades. Al mateix temps, identifica l'interès i la voluntat que rau en aquests espais perifèrics, malgrat la seva imatge desoladora d'espai residual, per convertir-se en espais de llibertat.<sup>128</sup>

127. Xavier RIBAS, *Perfecta distracción*, 1998, disponible en línea a <<http://www.xavierribas.com/>> (consulta: 21/01/2014).

128. Xavier RIBAS, *Perfecta distracción*, 1998, disponible en línea a <<http://www.xavierribas.com/>> (consulta: 21/01/2014).

Després de la sèrie *Diumenges*, Ribas agrupa sis sèries sota l'epígraf *Santuari* (1998-2002).<sup>129</sup> En aquestes obres, l'autor continua explorant el lloc a la manera d'un «antropòleg», que relaciona l'espai amb les pràctiques quotidianes que hi tenen lloc, tal com veiem en les sèries *Flors* (1998-2000), *Pedres* (2000) i *Llindars* (2001-2002).

En *Flors*, Ribas fotografia una sèrie de flors trobades al marge de la carretera on hi ha hagut un accident mortal. A part dels indicis de violència a causa de la malaurada tragèdia, a l'autor li interessa el fet de la commemoració, ja que la seva presència carrega de significat l'espai que ocupa. Així, l'ofrena singularitza un espai «sense atributs».<sup>130</sup>

En *Pedres*, sèrie de sis fotografies, Ribas capta les escenes trobades en un lloc periurbà. Els elements en comú, i que donen títol a la sèrie, són pedres emplaçades al costat d'arbres. L'autor comenta que a l'estiu aquests espais són habitats temporalment per

129. Vegeu Xavier RIBAS, *Santuario/Sanctuary*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

130. «Las flores en el margen de la carretera donde ha ocurrido un accidente mortal singularizan un espacio de por sí indefinido, sin atributos, límite entre el espacio para el tránsito y el espacio transitado y, a su vez, contenedor de los residuos de ambos. Las flores conmemoran un acontecimiento fulgurante, y transforman radicalmente la naturaleza del espacio en el que éste ha tenido lugar.» (Xavier RIBAS, *Flowers/Flors (1998-2000)*, 2000, disponible en línia a <[http://www.xavierribas.com/Contents/Flowers/Flowers\\_Text.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Flowers/Flowers_Text.pdf)> (consulta: 21/01/2014))

veïns, que apilonen pedres a l'ombra de l'arbre per descansar.  
L'autor apunta:

Como las flores de las carreteras, las piedras, la sombra y el árbol sugieren también una presencia ausente. Si las flores marcan un lugar de separación, de pérdida, y de pasaje, el árbol, la piedra y la sombra representan, en cambio, un lugar de encuentro, de estancia, un lugar habitado.<sup>131</sup>

*Llindars* (2001-2002) consta d'una sèrie de fotografies de llindars<sup>132</sup> de bancs i entitats financeres de la City de Londres i d'Amsterdam. Ribas pretén suggerir espais de trànsit, a través dels rastres i de les marques dels petits incidents que s'hi observen. Un antecedent d'aquest fet el trobem, per exemple, en la sèrie anterior, *Pedres*.

La sèrie *Santuari* (2002), que posa nom al grup, consta de deu fotografies que representen els espais on les prostitutes treballen, als marges de la carretera. Segons Ribas:

131. Xavier RIBAS, *Stones/Piedras*, 2000, disponible en línia a <[http://www.xavierribas.com/Contents/Stones/Stones\\_Text.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Stones/Stones_Text.pdf)> (consulta: 21/01/2014).

132. El llindar és la part inferior d'una porta. En l'arquitectura representativa, el llindar acostuma a ser una part important de la façana, que normalment forma uns graons que marquen clarament l'entrada a l'edifici. Amb paraules de Ribas: «La noción de umbral hace referencia a la delimitación y diferenciación física y simbólica del espacio. El umbral es un espacio de transición, un “entre-dos” que, en el ámbito de la geografía y de la arquitectura, se presta a un proceso de condensación simbólica». (Xavier RIBAS, *Thresholds/Umbrales*, 2001-2002, disponible en línia a <[http://www.xavierribas.com/Contents/Thresholds/Thresholds\\_Text.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Thresholds/Thresholds_Text.pdf)> (consulta: 21/01/2014))

Los lugares de prostitución en los márgenes de las carreteras suturan una geografía melancólica de ruinas antiguas y vidas arruinadas, de trabajadores temporales extranjeros y campos de golf, que parecen coincidir en tantos paisajes mediterráneos.<sup>133</sup>

### /3/

L'obra de Ribas té la voluntat de fer aparent, a través d'absències o d'allò ocult, el que no es mostra. D'aquesta manera, ens parla sobre la memòria i el paper de la fotografia com a document inscrit en un eix temporal. Ribas argumenta:

[...] la fotografia com a rastre o empremta de la realitat i la fotografia de rastres o empremtes de la història construeixen, inevitablement, discursos paral·lels, com per exemple sobre condicions socials, d'una banda, i sobre el mitjà fotogràfic, de l'altra.<sup>134</sup>

En aquest sentit, una de les seves preocupacions constants és la representació fotogràfica del que és invisible i ocult o, dit d'una altra manera, li interessa transcendir el que és purament

133. Xavier RIBAS, *Sanctuary/Santuario*, 2002, disponible en línia a <[http://www.xavierribas.com/Contents/Sanctuary/Sanctuary\\_Text.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Sanctuary/Sanctuary_Text.pdf)> (consulta: 21/01/2014).

134. L'exposició «Rastres» (Fundació Foto Colectania, 2009), comissariada per Ribas, és una altra oportunitat per desvetllar obertament que tota fotografia, en si mateixa, és un rastre o una empremta. Ho fa través de les obres seleccionades de set artistes europeus. Vegeu Xavier RIBAS (comp.), *Rastres/Traces*, catàleg d'exposició, Salamanca, Fundació Foto Colectania, Caja Sol, Universidad de Salamanca, 2009, p. 147, disponible en línia a <<http://www.xavierribas.com/>>.



visible. Fent un joc de contraris, el que mostra en les seves obres designa precisament el que ha desaparegut. Ho hem pogut constatar en les sèries apuntades anteriorment, com serà present, també, en el grup *Geografies concretes* (2003-2009),<sup>135</sup> que presento a continuació. En aquestes obres, alhora, es posen de manifest les estratègies institucionals o privades que han operat sobre aquests espais i que n'han determinat la configuració.

#### /4/

El març de 2006 Xavier Ribas va viatjar a Guatemala per desenvolupar un projecte fotogràfic encarregat per Photo Espanya i amb el suport de FNAC (Fonds National d'Art Contemporain). El resultat d'aquest viatge van ser dues sèries fotogràfiques que comparteixen un mateix títol: *Estructures invisibles* [1] i [2], però aquesta darrera també s'ha presentat com a *Fang*. Aquests dos treballs han estat endreçats per l'autor sota l'epígraf *Geografies concretes* (2003-2009):

Las imágenes de este trabajo representan fragmentos enmarañados de selva, sin horizonte, indiferentes, intercambiables. (Es difícil reconstruir los trayectos que uno ha hecho por la selva). Estas

135. *Concrete Geographies* (2003-2009) agrupa sèries com *LC* (2002-2003), *Invisible Structures* [1] (2006), *Invisible Structures* [2] (aquesta sèrie també és coneguda sota el títol *Mud*) (2006), *Nomads* (2008), *Melilla Border Fence* (2009) i *Centa Border Fence* (2009), entre d'altres. Per a més detalls, vegeu <<http://www.xavierribas.com/>>.

imágenes «llenas de selva» representan el límite de excavaciones arqueológicas, miran como hacia afuera, queriendo aprehender un espacio sin construir. A primera vista, las imágenes nos inducen a pensar en un espacio salvaje, natural, indefinido, como sin motivo. Sin embargo, este espacio desordenado y entrópico es, en realidad, un lugar histórico, es el lugar de una ciudad Maya oculta bajo el manto de la selva.<sup>136</sup>

En la sèrie *Estructures invisibles* [1] (2006), Ribas ens mostra imatges de selva. L'obra consta de dinou fotografies en color que funcionen independentment, excepte per un díptic i un tríptic. En la sèrie *Fang* varia la forma de presentació i ordenació que havia utilitzat fins al moment, i introdueix una presentació que segueix un sistema reticular que manté fins avui.

La primera sèrie fa referència a un edifici residencial que ha desaparegut. Les fotografies rastregen una «estructura invisible» entre les restes arqueològiques i la selva exuberant. Ribas s'interessa pel límit de la selva, allà on comencen les zones no excavades dels jaciments arqueològics de Waka, situats al departament d'El Petén, a Guatemala. Les imatges mostren vegetacions que amaguen les restes que corresponen a les edificacions on es desenvolupava la vida domèstica. Ribas ens recorda que habitualment són les zones que queden sense excavar i allunyades del treball d'ordenació i interpretació històrica portat a

136. Xavier RIBAS, *Estructures invisibles*, 2006, disponible en línia a <[http://www.xavierribas.com/Contents/Invisible/Inv\\_Str\\_Cast.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Invisible/Inv_Str_Cast.pdf)> (consulta: 21/01/2014).

terme pels arqueòlegs.<sup>137</sup> L'objecte de treball, segons Ribas, és la perifèria de la ciutat, però també en certa manera la de l'arqueologia o de la història. Les imatges evoquen el lloc històric per mitjà de la «suspensió» temporal i espacial de la seva materialitat històrica, més que no pas pel que és visible i ordenat. Per a l'autor, la memòria representada en aquestes imatges no és el monument, sinó una projecció, un lllindar, una memòria incompleta o que és, encara, «sense pensar».<sup>138</sup>

## /5/

La segona sèrie d'*Estructures invisibles* funciona com a contraposició de la primera. D'unes imatges que mostren l'exuberància i la densitat de la selva, l'artista passa a unes altres que ens ensenyen el sòl nu i buit. Malgrat la diferència estètica, la seva voluntat continua sent la mateixa: fer visible una desaparició, la de tot un poble a causa d'un desastre natural. En aquest cas, l'epígraf *Geografïes concretes*, com comenta Martín, «no només

137. «Ese ámbito urbano, de plazas, caminos y estructuras residenciales comunes, tiene un interés arqueológico menos apremiante que los centros ceremoniales o residenciales de élite, y suele quedar sin excavar, en la selva, ajena al trabajo de ordenación e interpretación histórica de la arqueología que empieza excavando desde el centro. Esta “periferia” de la ciudad, y en cierto modo de la arqueología, o de la historia, es el objeto de estas fotografías.» (Xavier RIBAS, *Estructures invisibles*, 2006, disponible en línia a <[http://www.xavierribas.com/Contents/Invisible/Inv\\_Str\\_Cast.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Invisible/Inv_Str_Cast.pdf)> (consulta: 21/01/2014))

138. Xavier RIBAS, *Estructures invisibles*, 2006, disponible en línia a <[http://www.xavierribas.com/Contents/Invisible/Inv\\_Str\\_Cast.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Invisible/Inv_Str_Cast.pdf)> (consulta: 21/01/2014).

remarca l'específica materialitat i temporalitat dels espais, sinó també la seva condició representativa en aquest *contínuum* de catàstrofes passades i futures»:139

El pueblo Maya de Panabaj, a orillas del lago Atitlán en Guatemala, fue enterrado por un deslizamiento de barro durante la noche del 5 de octubre de 2005. Después de varios días de infructuosos intentos por recuperar los cuerpos, el lugar fue declarado una fosa común. Se estima que cerca de ochocientas personas siguen sepultadas bajo los cinco metros de barro.<sup>140</sup>

Ribas ens presenta un altre forat en l'obra *Estructures invisibles* [2] (2006) (figura 20), també anomenada *Fang*.<sup>141</sup> Aquest territori erm i buit evoca la tragèdia, però també les causes relacionades amb aquest fet, com són la pobresa endèmica de la zona i el sistema precari de construcció amb què estaven fetes les llars. L'obra, composta de trenta fotografies exposades en forma de retícula, ens mostra un sòl nu de fang ocre sec. Les fotografies van ser preses en el lloc on es trobava el poblat maia Panabaj, a la vora del llac Atitlan de Guatemala, el qual va ser sorprès per una allau de terra provocada per l'huracà *Stan* el 2005. L'indret va ser

139. Alberto MARTÍN, «Espacialidades. Poética y poder», a Carles GUERRA, (comp.), *Nitrat*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014b (exposició monogràfica de Xavier Ribas), p. 170.

140. Xavier RIBAS, *Mud*, 2006, disponible en línia a <<http://www.xavierribas.com/>> (consulta: 21/01/2014).

141. Xavier RIBAS, *Mud*, 2006, disponible en línia a <<http://www.xavierribas.com/>> (consulta: 21/01/2014).

declarat oficialment fossa comuna, després que l'accident sepultés la major part dels seus habitants.<sup>142</sup>

## /6/

*El diumenge 22 de febrer de 2004 unes seixanta famílies gitanes, que havien estat expulsades prèviament d'un descampat del Poblenou, es van instal·lar en un solar buit del carrer de Santander propietat de la immobiliària Necso-Acciona. L'endemà, unes excavadores contractades per la immobiliària van començar a trencar i a aixecar el terra de formigó del solar amb la finalitat d'intimidat i expulsar els gitanos. Al cap d'uns quants dies van deixar una superfície contorsionada, com una mena de «mur horitzontal» per protegir l'espai. Aquest mètode dissuasiu demostra el valor econòmic de la violència i la destrucció aplicada al control de l'espai. El terra trencat, l'esquerda i els trossos de formigó aixecats com si fossin estel·les maies són el testimoni d'un desplaçament. La destrucció de l'espai comporta un embelliment per defecte obtingut mitjançant l'expulsió del territori dels que no n'han de formar part.<sup>143</sup>*

L'obra *Nòmades* (2008) (figura 21),<sup>144</sup> que també pertany a l'epígraf *Geografies concretes*, gira al voltant d'un buit no només espacial, sinó també temporal. Xavier Ribas fa palès l'interès per la visualització de la violència exercida sobre el territori, i

142. Felix VOGEL, «Xavier Ribas: *Muds*», *Pavillion* (Bucarest), núm. 10-11 (2007), p. 157, disponible en línia a <<http://www.xavierribas.com/>> (consulta: 21/01/2011).

143. Xavier RIBAS, *Nòmades*, Barcelona, 2008, disponible en línia a <<http://www.xavierribas.com/Contents/Exhibitions/Nomads.pdf>> (consulta: 21/01/2011) (full de sala exposició a ProjecteSD).

144. Aquesta obra ha estat publicada posteriorment a Xavier RIBAS, *Concrete Geographies: Nomads*, Barcelona, Bside Books, 2012.

concretament en l'espai urbà. Aquesta peça, presentada en forma d'instal·lació, consta de diversos elements: una imatge estreta de Google Earth d'una zona de Barcelona; un text que ens narra uns fets; trenta-tres fotografies en blanc i negre organitzades en forma de retícula, on fa visibles fragments d'un solar abandonat i en ruïnes, i un díptic fotogràfic en color d'un cel de tempesta.

Ribas va cartografiar, amb una mirada propera a l'arqueòleg, el solar destruït pels seus mateixos propietaris per evitar que continués l'ocupació per part d'un grup de gitanos romanesos. L'obra mostra l'empremta d'una agressió estratègica. La destrucció del sòl per part de l'autoritat amb la finalitat d'impedir la instal·lació d'una comunitat nòmada registra un clar exemple paradoxal de violència controlada i legitimada. És un dany significatiu i a la vegada autoinfligit pels mateixos propietaris per garantir el control de l'espai. La imatge estreta de Google Earth ens situa des d'una visió aèria als llocs dels fets el dia que l'autor va realitzar les fotografies. La graella de trenta-tres imatges mostra en detall un territori malmès, mentre que el díptic funciona com a contrapunt. Ribas ens proposa, d'aquesta manera, mirar la terra amb dignitat serena i humil, a més d'aixecar la vista cap al cel: aquell dia hi havia núvols de tempesta.

/7/

[...] *Las vallas de Ceuta y Melilla sugieren que la utopía de la aldea global, de un mundo perfecto basado en experiencias compartidas, derechos iguales y*

*acceso igual a la sociedad del bienestar, ha dejado de ser posible. En su lugar, el enclave, el espacio cerrado y la valla emergen como los nuevos paradigmas de la arquitectura y el urbanismo del siglo XXI, un síntoma de que el proyecto capitalista moderno no ha funcionado tan bien como se anunciaba.*<sup>145</sup>

Ribas reivindica l'experiència del lloc, s'implica amb l'espai, i el seu caminar s'entén com a experiència estètica i compromesa. Aquest posicionament pren força en els espais de trànsit o intersticis de les sèries que s'agrupen a *Geografies concretes*, sobretot en les sèries *Tanca fronterera de Melilla* (2009) i *Tanca fronterera de Ceuta* (2009). En aquestes dues sèries, Ribas recorre les tanques que fan de frontera a Ceuta i a Melilla, i és durant aquest transitar que ressegueix el contorn de l'espai i construeix una idea contemporània de territori determinada per l'actual enginyeria geopolítica. Són passejos de mar a mar per seguir les tanques perimetrals frontereres d'aquests dos enclavaments territorials d'Espanya i de la Unió Europea en sòl africà. En aquestes dues sèries, la violència resideix en la separació física del territori i en la manca de lliure mobilitat de la població.

145. Xavier RIBAS, *Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro?*, 2011, disponible en línia a <[http://www.xavierribas.com/Contents/Ceuta/Xavier\\_Ribas\\_CG\\_Cast.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Ceuta/Xavier_Ribas_CG_Cast.pdf)> (consulta: 14/03/2014).



20

21





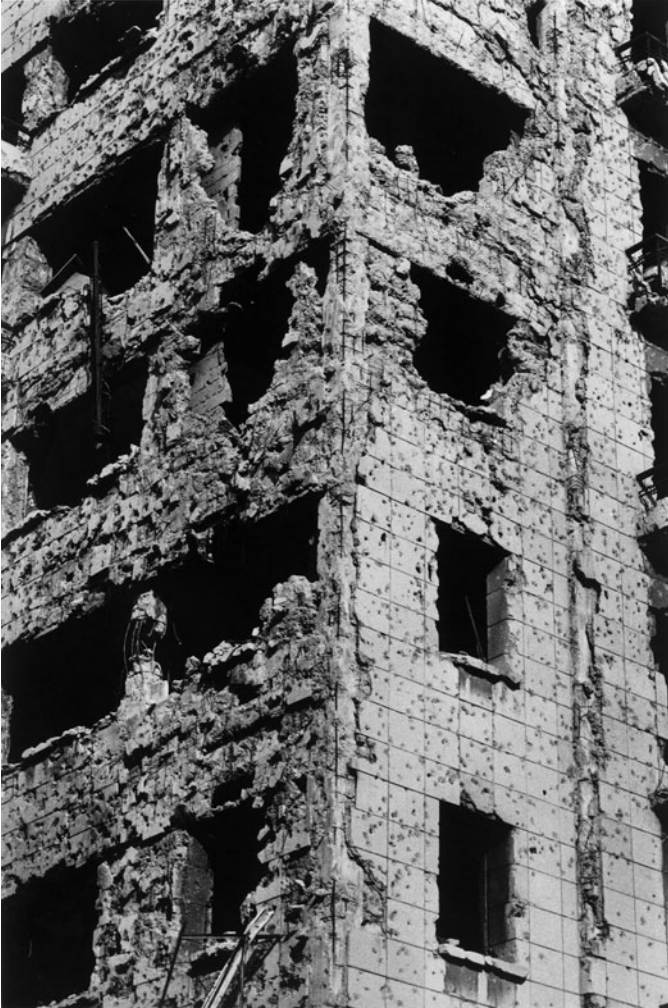


22



23







26



27



28



29



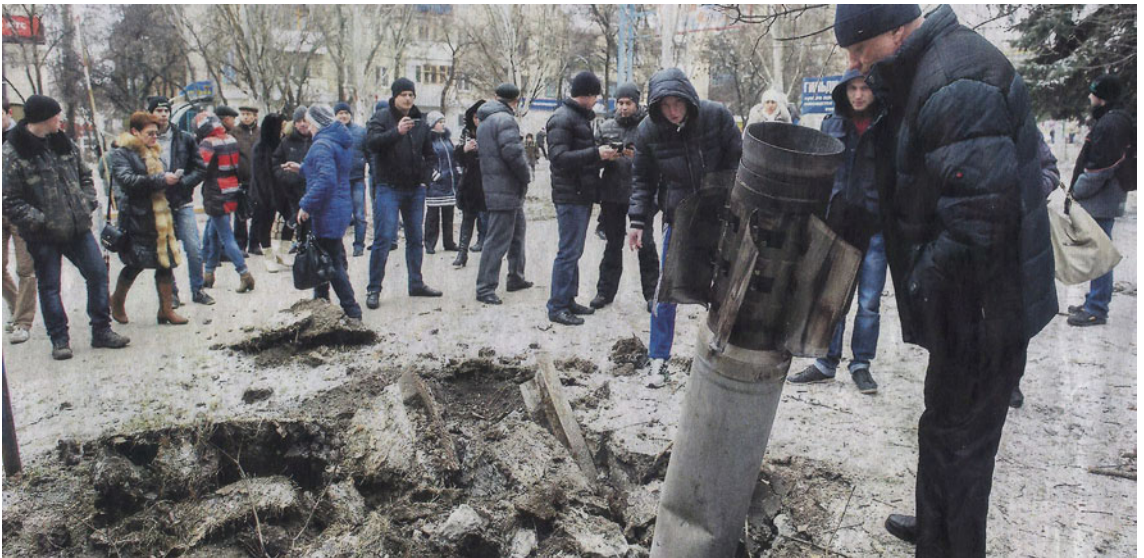
30



31



32



33







36



37



38

39





40

41



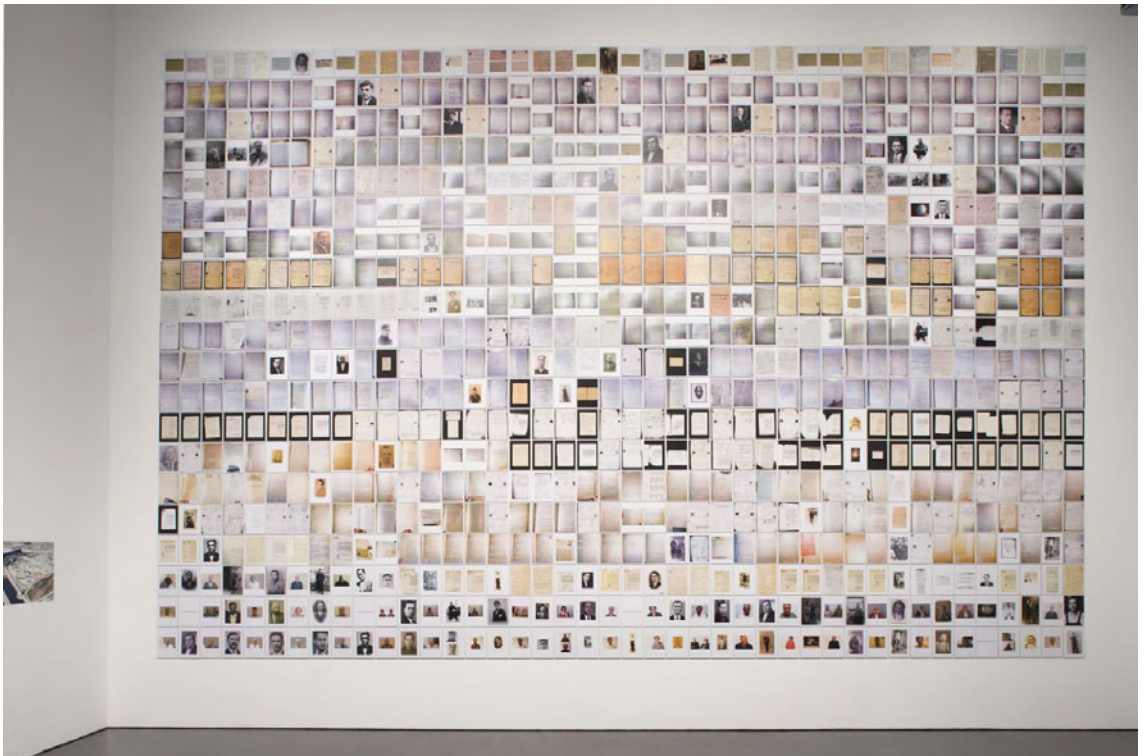
42



*Artillery shells and bullet  
found among the ruins of the  
in Buzdakar.*



43



44



45



46

47





48



49



50



51







54



55

*/Bloc 2. Rastres de violència/*



## CIUTAT FORADADA (II)

Les obres que hem vist en el bloc anterior, dedicat al solar i al descampat abandonat com a forats urbans, suggereixen situacions d'*entretemps* proporcionades per uns espais latents i en potència que són el resultat del sistema productiu de la ciutat. Malgrat que aquestes zones fan referència habitualment a racons invisibles, on es generen espais marginals pels individus que hi habiten o hi transiten, són el focus d'atenció tant de pràctiques artístiques urbanes com de diversos productes que participen de les visualitats contemporànies. Amb diferents graus d'intensitat, diverses propostes artístiques mostren indrets en estat de ruïna i d'abandó, de recuperació per part de la natura i de crisis mediambientals. En certa mesura, en totes es visualitzen indicis de violència com, per exemple, el control i el disseny dels plans urbanístics especulatius o les conseqüències de la crisi econòmica: són causes d'un tipus de violència que recau sobre el més vulnerable —com els individus que viuen al marge o els col·lectius estigmatitzats que són foragitats constantment dels seus assentaments ocasionals. Segurament els forats urbans, producte de l'especulació urbanística, no es podrien comparar amb els buits producte de la guerra, però en ambdós casos la violència pren cos a través dels vestigis i dels rastres d'una acció passada.

Si pensem en el concepte de *ciutat foradada*, el nostre imaginari ens pot portar a zones urbanes que han estat escenaris de conflictes armats i d'atacs terroristes persistents. Per exemple: una

ciutat foradada paradigmàtica de la mirada occidental ha estat Beirut, a causa de la representació visual de la ciutat durant i després dels diversos conflictes armats retransmesos en els mitjans de comunicació.<sup>146</sup> Diverses aproximacions des del món de l'art occidental també hi han tingut un ressò mediàtic. L'artista francesa Sophie Ristelhueber va fotografiar la ciutat de Beirut a inicis dels anys vuitanta (figura 25).<sup>147</sup> Ristelhueber recorda que durant l'estiu del 1982 les imatges de guerra a l'Orient Mitjà eren molt presents en la premsa internacional —va ser l'estiu que l'exèrcit israelià va envair el Líban i Beirut (Guerra del Líban de 1982); hi va haver bombardejos i molts combats de carrer. Per a Ristelhueber, Beirut representava la ciutat contemporània en ruïnes.<sup>148</sup> Al llarg de la seva trajectòria, l'artista s'ha interessat pels rastres físics en territoris en guerra, mentre s'allunya de les imatges dominants ofertes pels mitjans de comunicació. En aquest sentit, és

146. «Beirut, Qana, Bent Jbeil, Gaza, Khan Yunis, Ramallah, Cairo, nombres de ciudades y pueblos que cada vez más, en el imaginario colectivo, llaman a la memoria imágenes de guerra, de conflicto, de peligro, de miseria y al mismo tiempo de exotismo o de rareza. La búsqueda de la exterioridad, de lo estremecedor y de lo inquietante, de lo exótico y lo extravagante priman en la mirada occidental.» (Herman BASHIRON, «Oriente medio: La imagen contra el imaginario», a *Cultura y política: ¿Hacia una democracia cultural?: III training seminar de jóvenes investigadores en dinámicas interculturales* (desembre 2009), Barcelona, CIDOB, 2010, p. 153, disponible en línia a <[https://www.academia.edu/1280304/Oriente\\_Medio\\_La\\_imagen\\_contra\\_el\\_imaginario](https://www.academia.edu/1280304/Oriente_Medio_La_imagen_contra_el_imaginario)>)

147. Es va publicar posteriorment la monografia Sophie RISTELHUEBER, *Beyrouth, photographies*, París, Hazan, 1984.

148. «Je cherchais une ville ruinée, mais une ville contemporaine. Je n'avais pas du tout en tête la ruine romantique. Toutes les images qui correspondaient à une vision romantique, je les ai éliminées de la sélection.» (Catherine GRENIER, *Sophie Ristelhueber, la guerre intérieure*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 36)

representativa la sèrie fotogràfica *Fait*<sup>149</sup> sobre el paisatge desèrtic de Kuwait (figura 27), després de la Guerra del Golf (1990-1991). D'altra banda, el fotògraf Gabriele Basilico també té un parell de sèries dedicades a aquesta ciutat —*Beirut*, 1991 (figures 22 i 23), i *Beirut*, 2003 (figura 24)— que han estat reconegudes arreu. El contacte del fotògraf amb aquest indret va ser a través de la missió de la DATAR,<sup>150</sup> que tenia l'objectiu de documentar l'àrea central de la ciutat de Beirut després del període de guerra civil. Basilico recorda que a principis dels noranta la capital libanesa vivia un moment molt especial, després de més de quinze anys de guerra civil i en espera del renaixement i la reconstrucció urbanística; eren unes circumstàncies irrepetibles per documentar un drama que després de la reedificació deixaria de ser visible.<sup>151</sup> Però la realitat d'aquests darrers anys ha estat una altra, ja que a la renovació urbana de Beirut s'han sobreposat els conflictes armats viscuts, des de la Guerra Civil libanesa (1975-1991) fins avui.<sup>152</sup> Durant l'estiu

149. Sophie RISTELHUEBER, *Fait*, París, Hazan, 1992.

150. DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) va ser un projecte excepcional del Govern francès per registrar el paisatge contemporani de França i les seves colònies. Beirut va ser una de les ciutats més fotografiades després de la guerra en diferents missions. Els principals fotògrafs que van participar en la missió van ser: Fouad Elkoury, Robert Frank, Josef Koudelka, René Burri, Raimond Depardon i Gabriele Basilico. Vegeu <<http://www.datar.gouv.fr/>>.

151. Gabriele BASILICO, *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre fotografía*, Madrid, La Fábrica, 2008, p. 75.

152. Catherine David va dirigir el projecte *Representacions àrabs contemporànies*, organitzat i produït per la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa i la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento. Un projecte a llarg termini que plantejava les dimensions complexes del fet estètic en relació amb les situacions socials i polítiques actuals en diverses zones del món àrab. La primera part, el 2002, es va centrar en Beirut (Líban); la segona part, el 2003, en el Caire (Egipte), i la tercera

del 2006 es va desencadenar el conflicte bèl·lic entre el grup islàmic libanès Hezbollah i l'exèrcit d'Israel (conegut, avui, com la Guerra del Líban del 2006). Les notícies de bombardeigs foren constants durant diverses setmanes i les imatges terrorífiques reproduïdes en els mitjans de comunicació tornaven el Líban i la seva capital, Beirut, al passat de destrucció i misèria que ja havien viscut abans. Malgrat aquests fets que es repeteixen de manera monòtona, cal remarcar el treball realitzat per una generació d'artistes libanesos, cada cop més presents en exposicions i fires internacionals, que proposen contrarestar el seu punt de vista amb la mirada hegemònica occidental del conflicte araboisraelià — pròpia d'un imaginari colonial sobre allò exòtic i rar. Artistes com Walid Raad, Rabih Mroué, Ahlam Shibli o Akram Zaatari han centrat la seva obra en els conflictes bèl·lics i en la postguerra al Líban, fent referència a la història contemporània del món àrab. La majoria d'aquests artistes participa a l'Arab Image Foundation,<sup>153</sup> fundació creada el 1996, emplaçada a Beirut, per promoure la recerca històrica de la cultura visual del món àrab.

En un entorn més pròper, és evident que en la majoria de

---

part va tenir lloc el 2006, dedicada a l'Iraq. Posteriorment, el 2007, va comissariar l'exposició monogràfica dedicada al fotògraf iranià Bahman Jalali a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona. Amb motiu de l'exposició a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, es poden trobar dues publicacions dedicades a la ciutat de Beirut: Catherine DAVID (dir.), *Tamás: Representaciones árabes contemporáneas: Beirut/Líbano 1*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002; Paola YACOUB i Michel LASERRE, *Beirut es una ciudad magnífica. Cuadros sinópticos*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2003.

153. Per a més detalls de l'Arab Image Foundation, vegeu <<http://www.fai.org.lb>>.

ciutats europees es troben també indicis que fan referència a moments traumàtics del passat. Qualsevol turista pot topar amb murs d'edificis històrics foradats producte de l'impacte de projectils o rastres d'una explosió, que certifiquen una guerra passada o un atemptat terrorista; plaques que assenyalen i commemoren un accident malaurat o un atac premeditat, amb la voluntat de perpetuar el record de l'esdeveniment en el lloc on va sobrevenir. Són forats també urbans que habitualment engloben el sentit literal, per la seva fisicitat, i també el metafòric, per les seves circumstàncies. En el nostre context, per exemple, només cal acostar-se a la plaça de Sant Felip Neri de Barcelona, on a la paret de l'església encara es poden veure els reductes de la metralla d'una bomba llançada per l'Aviació Legionària italiana durant la Guerra Civil espanyola (figura 38).<sup>154</sup> Un altre cas és la iniciativa recent que reconeix els vilatans víctimes del nazisme del poble de Navàs (municipi del Bages), amb la col·locació de quatre llambordes commemoratives, conegudes com a *stolpersteine*,<sup>155</sup> a la plaça de

154. L'Aviació Legionària va ser una divisió expedicionària de la Força Aèria Italiana, enviada el 1936 per Benito Mussolini per tal de donar suport al bàndol nacional durant la Guerra Civil espanyola. Juntament amb el seu equivalent alemany, la legió Còndor, van participar en el conflicte fins al 1939. El 30 de gener de 1938 va esclatar l'artefacte on ara hi ha la plaça de Sant Felip Neri de Barcelona. Va provocar quaranta-dues víctimes mortals, la majoria nens que s'havien anat a refugiar al soterrani de l'església i que moriren a causa de la deflagració. A banda dels morts, també van quedar destruïdes totalment les cases adjacents a la plaça. Per a més detalls, vegeu <<http://barcelonabombardejada.cat/>>.

155. *Stolpersteine* significa 'pedra que fa ensopegar'. Forma part del projecte de l'escultor Gunter Demnig (Berlín, 1947), que vol retre homenatge a víctimes del nazisme. Es tracta de llambordes fetes de formigó i cobertes d'una fulla de llautó, on es graven les dades de cada persona, i que es col·loquen al paviment de davant dels edificis o llocs on les víctimes van viure o treballar



l'Ajuntament. Aquesta ciutat participa, així, en el projecte que l'artista alemany Gunter Demnig va engegar a mitjan anys noranta i que avui s'estén a diverses ciutats europees. De fet, si es visita qualsevol ciutat alemanya, és probable topar amb una d'aquestes llambordes. Amb les *Stolpersteine*, la percepció de l'indret és trastocada per les dades del veí o veïna empresonats, deportats o assassinats víctimes del nacionalsocialisme. Les llambordes omplen un forat en el paviment mentre vindiquen un buit, la memòria d'uns fets de la nostra història.

Hem de tenir present que el segle XX ha estat marcat per grans guerres, massacres, camps de concentració i deportacions en massa,<sup>156</sup> atrocitats han recaigut vers la població civil i també cap a zones urbanes, cosa que ha provocat nombrosos urbidis. Va ser durant la Segona Guerra Mundial quan es van veure multiplicades, especialment, les capacitats destructores de la guerra, amb el desenvolupament tecnològic vinculat al bombardeig aeri que, a part de destruir els objectius tàctics o estratègics, també va ser

---

lliurement abans de ser empresonades i deportades. Aquest projecte s'estén per diferents països d'Europa, especialment a Alemanya. Actualment, hi ha instal·lades unes 48.000 *Stolpersteine* a disset països d'Europa. El 9 d'abril de 2015, Navàs va ser el primer poble de l'Estat espanyol de col·locar-ne. Vegeu més detalls del projecte a <<http://www.stolpersteine.eu/>>.

156. L'Holocaust (1933-1945) dut a terme pel règim nacionalsocialista del Tercer Reich sobre els jueus i altres col·lectius humans «indesejables» és el genocidi més destacat del segle passat, però també en podríem recordar d'altres, com el que va patir la població armènia en l'actual territori de Turquia (1915), la Gran Purga (dècada de 1930) a la Unió Soviètica sota Stalin, les purgues massives a Cambodja perpetrades pels Khmers Rojos de Pol Pot (1971-1979), l'extermini de tutsis per part de grups extremistes hutu durant la Guerra Civil de Rwanda (1994) o la massacre de Srebrenica perpetrada per l'exèrcit serbi contra els bosnians (1995) —entre altres episodis de les guerres dels Balcans.

utilitzat per atacar reiteradament la població de l'altre bàndol. També hem de recordar que la Guerra Civil espanyola va servir per realitzar assajos de bombardeigs sobre nuclis urbans. La llista de ciutats devastades i reduïdes a runa per bombardejos és massa llarga, però les més emblemàtiques afectades per la Segona Guerra Mundial segurament són: Varsòvia, Rotterdam, Londres, Coventry, Colònia, Dresden, Hamburg i Berlín. Fins a arribar a la culminació de l'urbicidi, amb el bombardeig atòmic de les ciutats d'Hiroshima i Nagasaki.

Tornant al nostre context, com s'ha apuntat a través dels rastres en els murs de l'església de Sant Felip Neri de Barcelona, massa poblacions també van patir el terror de la Guerra Civil. La ciutat de Gernika va ser reconeguda internacionalment per ser víctima del bombardeig fet per la legió Còndor de la Luftwaffe, el 26 d'abril de 1937.<sup>157</sup> Com a recordatori dels combats entre els diferents bàndols de la Guerra Civil, han quedat poblacions devastades que avui resten en runes, com el poble abandonat de Belchite o el poble vell de Corbera d'Ebre, entre d'altres.

Pensar la ciutat foradada en relació amb aquests moments negres de la història moderna ens suggereix, per un costat, posar la mirada en la destrucció del sòl i en les ciutats en runes (figures 28, 29, 30 i 31) però, per l'altre, fixar-se en el subsòl i en la construcció

157. El bombardeig aeri sobre la població civil de Gernika va ser d'una intensitat desconeguda fins llavors. Amb motiu d'aquest fet, Pablo Picasso va pintar el *Guernica* (1937), per mostrar al món els horrors de la guerra i com a cartell de la República Espanyola per a l'Exposició Universal de París de 1938. Vegeu el web del Museo de la Paz de Gernika a <[http://www.museodelapaz.org/es/docu\\_bombardeo.php](http://www.museodelapaz.org/es/docu_bombardeo.php)>.

de la xarxa subterrània d'espais col·lectius destinats a protegir i aixopugar els ciutadans dels atacs indiscriminats dels bombardeigs. Barcelona va ser un referent en la construcció de refugis subterranis funcionals i d'urgència (figura 36). Aquest teixit de supervivència al subsòl —que, a part de la nova construcció dels refugis, també aprofitava infraestructures subterrànies destinades al transport o els magatzems subterranis de cases o fàbriques— és tractat en el reportatge *La ciutat foradada*.<sup>158</sup> Aquest document audiovisual es concentra en els bombardejos que va patir Barcelona; alguns supervivents donen testimoni de les vivències al voltant dels atacs aeris. Posa especial èmfasi en la mobilització popular per la construcció de refugis antiaeris, vuitanta-vuit a Gràcia i més d'un miler a tot Barcelona. Es pot dir que la quotidianitat suburbana de la ciutat de Barcelona estava guiada per l'esperança, ja que el refugi atorgava protecció, però al mateix temps per l'angoixa d'estar enterrat sota terra. Experiències en comú amb altres ciutats bombardejades.

Tenint en compte el meu interès per indrets d'abandó i ruïna, crec del tot pertinent fer referència a l'obra *Visita de Munchausen*,<sup>159</sup> de Francesc Torres. Aquesta peça consta d'una sèrie de fotografies sobre l'estat en què l'artista va trobar la ciutat vella de Belchite l'endemà de finalitzar el rodatge d'escenes de la

158. Martí SANS (dir.), *La ciutat foradada* (Barcelona, 1998), documental basat en un estudi elaborat per la historiadora graciense Pilar Frutos.

159. Francesc TORRES, *La visita de Munchausen*, Barcelona, Raïña Lupa, 2007c. Vegeu <http://www.rainalupa.com/wp-content/uploads/2012/04/lavisitademunchausen.pdf>.

pel lícula *The Adventures of Baron Munchausen*, dirigida per Terry Gillian el 1987. Torres mostra la ciutat de guerra entre la realitat i la ficció, entre les restes històriques del passat violent recent i l'*attrezzo* i el maquillatge utilitzats per caracteritzar l'escenari per a un film (figura 39). Aquesta experiència serveix a Torres per afirmar que «amb el temps totes les tragèdies acaben servint de decorat per a qualsevol broma».<sup>160</sup>

En aquest context, també és emblemàtic el poble vell de Corbera d'Ebre —declarat lloc històric protegit per la Generalitat de Catalunya l'any 1992—, que vol esdevenir un monument a la tolerància i, des del 1995, un museu a l'aire lliure amb una exposició permanent d'escultures inspirades en les lletres de l'abecedari —l'any 1988, en el 50è aniversari de la batalla de l'Ebre, es va inaugurar a la plaça de l'església de Sant Pere l'escultura de Joan Brossa anomenada *La Bota*. Recentment, la zona es va obrir al públic i forma part de la Ruta de la Pau,<sup>161</sup> i vol ser un testimoni més de l'efecte de les guerres.<sup>162</sup> A través d'aquests dos casos, s'introdueix la problemàtica que fa referència a la memòria històrica i, alhora, a una estetització de les ruïnes. Per una banda, allò que afecta la voluntat de no deixar caure en l'oblit uns fets i un llegat però, per l'altra, les estratègies que donin visibilitat a l'indret,

160. Francesc TORRES, «Si no puedes hacer nada, no deberías estar allí», a Antonio MONEGAL (comp.), *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós, 2007b.

161. L'anomenada *Ruta de la Pau* travessa els principals indrets on s'esdevingué la batalla de l'Ebre. Per a més detalls, vegeu <<https://www.feec.cat/ressenya/la-ruta-de-la-pau-gr-171/>>.

162. Vegeu <<http://www.poblevell.cat/ca/inici/inici.html>>.

amb projectes i dissenys més o menys espectaculars que assegurin la seva visita de manera controlada i segura. D'aquesta manera, s'evidencia un desplaçament de l'espai d'abandó i runa cap al sistema productiu, el qual està estretament relacionat amb el nombre de visitants i turistes del lloc.

Endinsar-se en les diferents cares de la ciutat foradada és fer referència tant a l'experiència quotidiana com a la seva representació visual. Una extensa llista de pel·lícules basades en urbicides, com també documentals i sèries televisives, forma part del nostre imaginari visual pel que fa a la seva representació. Durant la Segona Guerra Mundial, les ciutats europees van ser presents al cinema a través dels noticiaris. Anteriorment, durant la primera meitat del segle XX, el cinema va ser sovint utilitzat per retratar i accelerar la revolució urbana o, al contrari, per imposar les estructures opressives del poder a la ciutat.<sup>163</sup> I, en el període posterior de guerra, el cinema es converteix en el principal mitjà de la memòria visual, com també de la representació pel que fa a la reconstrucció urbana.

Les ciutats europees destruïdes després del 1945 van ser l'escenari dels films de Roberto Rossellini: *Roma, città aperta* (1945) i *Germania anno zero* (1948), en els quals es narren històries de vida dures i esquinçades, entre la ruïna i l'abandó, en el context de postguerra. La destrucció i les runes també són presents en pel·lícules recents que es contextualitzen en el període de guerra,

163. Stephen BARBER, *Ciudades proyectadas: Cine y espacio urbano*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 8.

com per exemple en *The pianist* (2001), de Roman Polanski, film que tracta l'Holocaust a través d'un músic jueu polonès que sobreviu la persecució, la deportació i la destrucció. En aquesta pel·lícula és representativa la seqüència que mostra el protagonista entre les restes de la ciutat de Varsòvia, devastada al final de la guerra. Un altre film és *Dresden* (2006), pel·lícula dirigida per Roland Suso Richter que, a través d'una història d'amor entre una infermera alemanya i un pilot britànic ferit, ens recrea el bombardeig que va patir la ciutat el febrer de 1945. De fet, aquesta pel·lícula s'inspira en el llibre *Der Brand* ('L'incendi'),<sup>164</sup> de l'historiador Jörg Friedrich, que ha esdevingut un clar referent de la literatura de l'urbicidi,<sup>165</sup> centrat en els bombardejos que van patir ciutats alemanyes els darrers anys de la Segona Guerra Mundial.

164. Jörg FRIEDRICH, *El incendio: Alemania bajo los bombardeos 1940-1945*, Madrid, Taurus, 2003b. El mateix autor té un recull d'imatges sobre aquests urbicidis de les ciutats alemanyes publicat a Jörg FRIEDRICH, *Brandstätten: Der Anblick des Bombenkriegs*, Munic, Propyläen, 2003a.

165. Eduardo MENDIETA, «La literatura del urbicidio: Friedrich, Nossack, Sebald y Vonnegut», *Eikasía: Revista de Filosofía* (Oviedo, Eikasía), núm. 52 (novembre 2013), disponible en línia a <<http://www.revistadefilosofia.org/52-01.pdf>> (consulta: 25/07/2015).

## EXPERIÈNCIES I REPRESENTACIONS A L'ENTORN DEL FORAT (II)

### *Esvoranc i memòria*

Els rastres de violència s'han trobat també, amb cares diverses, en el primer bloc. L'esvoranc sobtat del barri del Carmel en seria un cas, que ens convida a pensar en altres esfondraments que, com exposa Paul Virilio, evidencien la realitat creixent de l'accident més que quelcom de casual.<sup>166</sup> D'aquesta manera, es comparteix la idea que l'accident o la catàstrofe van de la mà amb la idea de progrés (tecnològic o armamentista) amb afectacions a escala local o d'altres de globals.

En el context europeu, un altre esfondrament va tenir gran repercussió mediàtica, a causa, en part, de les conseqüències polítiques que hi va haver en el seu context, com també pel seu caràcter simbòlic. L'esvoranc en qüestió és el que va afectar l'arxiu històric de la ciutat de Colònia (*Historische Archiv der Stadt Köln*) el 3 de març de 2009 (figura 8). Aquest arxiu històric era considerat el més gran d'Alemanya i contenia documents de més de mil anys d'antiguitat: actes, cartells, mapes i també l'obra completa del Nobel de Literatura Heinrich Böll,<sup>167</sup> que havia estat cedida a

166. Vegeu Paul VIRILIO, *L'accident originel*, París, Galilée, 2005. Paul Virilio va comissariar l'exposició «Ce qui arrive», que va tenir lloc a la Fondation Cartier de París (novembre 2002 - març 2003).

167. Recordem que Heinrich Böll va ser representatiu de l'anomenada *literatura de les runes* (*Trümmerliteratur*) dels anys posteriors de la Segona Guerra

l'arxiu per part de la seva família. Gran part del material va ser empassat i hi va haver dues víctimes d'edificis veïns que també s'hi van veure afectats. La causa exacta d'aquesta catàstrofe no es coneix; es creu que hi va tenir a veure la construcció de la nova línia de metro que s'estava duent a terme, però una esllavissada del subsòl va fer col·lapsar l'edifici de l'arxiu i d'altres de veïns.<sup>168</sup>

A partir de l'esvoranc, es fa referència a la destrucció del patrimoni cultural. Així, veiem que el trastorn i l'afectació —en el dia a dia dels ciutadans— d'un accident malaurat salten a una altra esfera que està relacionada amb la memòria col·lectiva. Inevitablement, aquesta situació pot concernir múltiples casos catastròfics —el cas de l'esfondrament de l'edifici de l'arxiu de Colònia o, entre molts d'altres, l'incendi que va afectar la biblioteca de Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek.<sup>169</sup> Però també és ineludible fer referència a accions violentes d'actualitat, premeditades i dirigides a l'eliminació de vestigis amb una voluntat de control sobre la memòria. Per exemple, tenim el cas de la destrucció per part dels talibans dels Budes de Bamiyan (2001) (figura 41), el de la crema de la biblioteca de Tombouctou per part

---

Mundial, fet que el podria relacionar amb la literatura de l'urbicidi a la qual he fet esment.

168. Per a més dades en aquest sentit, vegeu <[http://de.wikipedia.org/wiki/Historisches\\_Archiv\\_der\\_Stadt\\_K%C3%B6ln](http://de.wikipedia.org/wiki/Historisches_Archiv_der_Stadt_K%C3%B6ln)>

169. El 2 de setembre del 2004, l'Herzogin Anna Amalia Bibliothek va patir un incendi que va destruir i malmetre una part important del seu fons. Aquesta biblioteca havia estat catalogada com a patrimoni de la humanitat per la UNESCO el 1998. Vegeu <<http://www.anna-amalia-bibliothek.de/en/brand.html>> i <<http://whc.unesco.org/en/list/846>>.



de grups simpatitzants d'Al Qaida (2012) o les actuals imatges difoses per part de membres d'Estat Islàmic de la destrucció d'art preislàmic del museu de Mossul (Iraq) (2015), així com també la crema de llibres antics i manuscrits del mateix context. Aquestes accions violentes dirigides a l'eliminació de vestigis amb una voluntat de control sobre la memòria, com ens recorda Tzvetan Todorov, han estat presents al llarg de la història de la humanitat, però Todorov ens subratlla que és durant els règims totalitaris del segle XX quan es revela l'esforç per la sistematització del domini i el control de la memòria per mitjà de l'eliminació de les empremtes del passat.<sup>170</sup> Entre els diferents procediments que han estat utilitzats metòdicament pel poder totalitari per assegurar la seva superioritat en la guerra, Todorov anomena els següents: la desaparició del rastre, la intimidació, l'ús d'eufemismes i la mentida.<sup>171</sup> D'aquesta manera es desenvolupava, paral·lelament a la guerra dels exèrcits, la guerra de la informació i del control de la memòria.

L'artista nord-americà Michael Rakowitz també ens parla de conceptes com la *història* i la *destrucció*, així com del poder simbòlic de l'obra d'art, en la instal·lació *What dust will rise?* (2012)

170. «Los ejemplos de este esfuerzo por controlar la memoria son innumerables y muy conocidos. “Toda la historia del ‘Reich milenar’ puede releerse como una guerra contra la memoria”, escribe con razón Primo Levi; y lo mismo podría decirse de la Unión Soviética o de la China comunista.» (Tzvetan TODOROV, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, p. 139)

171. Tzvetan TODOROV, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, p. 139-141.

(figura 42).<sup>172</sup> Ho fa a través d'objectes que es destrueixen i neixen amb una nova forma després d'un acte traumàtic.<sup>173</sup> A la manera d'un museu d'història natural, hi trobem exposats en vitrines fragments dels Budes de Bamiyan, així com un tros de meteorit i restes de la zona zero de Nova York.

En els darrers anys, en el nostre context, la recuperació de la memòria històrica, com també d'històries de vida, ha estat en el focus mediàtic i en l'escena política. Recordem que han calgut trenta anys de democràcia a l'Estat espanyol per acabar legislant la Llei de la memòria històrica (2007).<sup>174</sup> Aquest fet, conseqüència del context polític, es va fer amb una pressió i un treball intens per part de múltiples col·lectius i associacions<sup>175</sup> que lluiten per la recuperació de la memòria històrica i pel reconeixement de les víctimes que van patir persecució o violència durant la Guerra Civil i la dictadura a l'Estat espanyol. Però encara ara, queda lluny

172. Obra presentada i produïda per a la 13a *dOCUMENTA* de Kassel, 2012.

173. Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV (comp.), *dOCUMENTA(13): Das Begleitbuch / The Guidebook*, catàleg exposició (3/3), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 110.

174. Llei de la memòria històrica (Llei 52/2007, de 26 de desembre), per la qual es reconeixen i amplien drets i s'estableixen mesures a favor dels qui van patir persecució o violència durant la Guerra Civil i la dictadura. Disponible en línia a <<http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/ca/memoria-historica-522007>>.

175. Com l'Associació per a la Recuperació de la Memòria Històrica de Catalunya (ARMHC), <<http://www.memoriacatalunya.org/>>; en l'àmbit estatal hi ha l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), <<http://memoriahistorica.org.es/>>, i en l'internacional trobem la International Coalition Against Enforced Disappearances (ICAED), <<http://www.icaed.org/>>.

una veritable voluntat de reconciliació que posi sobre la taula uns fets que han estat massa temps oblidats.

En el nostre context, nombrosos projectes artístics han participat i participen de recordar fets històrics, però jo em centraré en dues línies de treball que considero representatives. En primer lloc, un cas que és del tot oportú tractar en aquest estudi és el projecte de Francesc Abad sobre el Camp de la Bota. Pertinent, sobretot per l'indret on situa l'obra, que enllaça amb els forats urbans tractats en el primer bloc —l'espai en qüestió és un descampat oblidat, però carregat d'història, que ha estat reurbanitzat en el marc del Fòrum Internacional de les Cultures de Barcelona (2004) amb un rerefons espectacular. En segon lloc, m'atreuen els projectes que s'han focalitzat al voltant de l'exhumació de fosses comunes de víctimes de la Guerra Civil i de la dictadura a l'Estat espanyol. Concretament, em centraré en els realitzats per Francesc Torres i Javier Ayarza.

## *El Camp de la Bota. Francesc Abad*

*La cultura s'ha convertit només en un pretext per al progrés social i el creixement econòmic. I les pressions homogeneïtzadores exercides per la societat moderna i el seu conformisme, en una societat de consum. El nostre benestar està construït sobre l'oblit. Aquest oblit és una injustícia sobre la qual s'edifica el nostre present.<sup>176</sup>*

La zona que havia d'acollir les instal·lacions del Fòrum va afectar part del litoral de la ciutat de Barcelona: diversos barris del districte de Sant Martí fins a tocar amb el terme de Sant Adrià del Besòs. L'especulació urbanística i el procés de *gentrificació* de barris tocats per una desindustrialització van accelerar una expulsió dels veïns més pobres cap a altres zones més perifèriques. El pla urbanístic afectava un indret carregat de significat, el Camp de Bota. L'artista Francesc Abad va gestar, el 2004, el projecte que porta per títol l'homònim de la zona. Utilitzant el recurs de l'arxiu, l'artista va recollir dades i històries individuals al voltant d'un lloc que va acollir assentaments precaris i marginals des dels anys cinquanta, i que anteriorment havia estat escenari d'accions i usos militars destinats a la repressió i a la mort. Amb aquest projecte, l'artista té la voluntat d'ajudar a la recuperació d'una memòria històrica ignorada, invisibilitzada, i alhora reflexionar sobre els usos de la

176. Francesc ABAD, «Diagonal núm. 1 08019 Barcelona», 2004, disponible en línia a <<http://www.francescabad.com/campdelabota/>> (consulta: 24/07/2013).

cultura i la transformació de l'espai públic en una societat globalitzada.<sup>177</sup>

El resultat d'aquest treball encara en procés és un seguit d'elements que conformen l'arxiu, fet bàsicament a partir de testimonis, de recerca gràfica i documental sobre les persones afusellades al Camp de la Bota i, en general, sobre les víctimes de la repressió franquista (figura 44). Abad arxiva en un lloc web tota la informació obtinguda (documents oficials, informació gràfica i documents professionals, records i cartes de les famílies, entrevistes als familiars en vídeo...). Però també ha dirigit aquest material cap a altres formalitzacions, com exposicions i publicacions,<sup>178</sup> cosa que evidencia un procés de treball que està en constant construcció. Abad ha comptat amb la implicació ciutadana i d'organismes i entitats en la producció i recerca local. I tant en el lloc web del projecte com en l'exposició acollida en

177. El Camp de la Bota és l'indret on es van afusellar mil set-centes quatre persones entre 1939 i 1952 per part de la dictadura franquista. Vegeu <<http://www.francescabad.com/campdelabota/>>.

178. «L'any del Fòrum 2004, Francesc Abad presentà a Espais d'Art Contemporani de Girona i més tard al Centre d'Art la Panera de Lleida la primera edició de l'exposició, feta amb la col·laboració de l'Associació promemòria als Immolats per la Llibertat a Catalunya. Es van publicar els dossiers a les revistes *L'Avenç* (maig 2004) i *Quaderns d'Arquitectura* (2004). Francesc Abad va rebre aleshores el premi Ciutat de Barcelona d'arts plàstiques 2004 pel projecte «El Camp de la Bota». El gener de 2005 inicià al Prat de Llobregat un itinerari de dos anys per diferents sales d'exposicions i museus de les comarques de Barcelona. Es creà un equip de producció del nou projecte, amb l'Associació d'Amics de l'Art del Prat i l'Ajuntament del Prat de Llobregat, en col·laboració amb l'Oficina de Difusió Artística (ODA) i l'Oficina de Patrimoni Cultural (OPC) de la Diputació de Barcelona. També s'ha comptat amb el suport del Departament de Cultura i del Departament de Relacions Institucionals de la Generalitat de Catalunya, així com de la Fundación Arte y Derecho.» (Dades extretes del projecte, disponible en línia a <<http://www.francescabad.com/campdelabota/>>)

diversos municipis, convida el visitant a enriquir-ne els continguts aportant noves dades i informacions.

### *Exhumació de fosses comunes. Francesc Torres i Javier Ayarza*

Per a l'artista Francesc Torres, la guerra és inherent a la condició humana. A finals dels setanta, Torres va iniciar una línia de treball que perseguia la fita de «posar l'estètica en comunió amb un projecte ètic».179 Aquesta comunió la podem constatar per mitjà dels seus escrits, en què el seu esperit compromès i combatiu es posa clarament de manifest. Aquesta mirada crítica i polititzada també s'entreveu en la publicació *Visita de Munchausen*,180 o en dos dels seus treballs més recents: *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007) i *Memòria fragmentada: 11-S NY* (2011).

A finals dels anys noranta, Torres s'interessa per eliminar la distància entre les seves preocupacions com a ciutadà i com a artista.181 Inicia un nou projecte en el qual no abandona els continguts, en aquest cas l'exploració de la violenta història de la Guerra Civil espanyola i del seu llegat, però sí que deixa de banda els formats expositius que l'havien acompanyat fins al moment i la premissa d'haver de fer art. Les constants barreres del Govern de

179. Bartomeu MARÍ (comp.), *Francesc Torres: Da Capo*, catàleg exposició, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008, p. 15.

180. Francesc TORRES, *La visita de Munchausen*.

181. Francesc TORRES, «Si no puedes hacer nada, no deberías estar allí», p. 176.

la Generalitat per dur a terme la recerca a Catalunya el van portar a replantejar l'actuació en una fossa comuna de represaliats civils a la província de Burgos (2004). L'excavació enceta una memòria que durant llargs anys romangué enterrada, tant metafòricament com físicament. Torres va documentar el dolorós procés de desenterrar, identificar les víctimes i recollir les reaccions dels habitants de la comunitat de Villamayor de los Montes. Els relats dels familiars fan reparèixer els records del que va succeir i els seus desitjos frustrats durant dècades de localitzar els cossos i donar-los un enterrament digne. Les fotografies del procés d'excavació de la fossa comuna es recullen en el llibre publicat per Torres *Oscura es la habitación donde dormimos* (figura 46).<sup>182</sup> Si bé en aquest treball l'artista proposa traslladar l'espectador a les fonts del conflicte, a *Memòria fragmentada: 11-S NY* (2011) (figura 45) n'és un testimoni directe. Aquesta obra, que té format d'instal·lació, va ser presentada simultàniament a Barcelona, Londres, Madrid i Nova York, coincidint amb el desè aniversari de l'atemptat a les Torres Bessones. L'artista va fotografiar l'hangar 17 de l'aeroport JFK de Nova York per encàrrec del National September 11 Memorial & Museum. Aquest espai tancat al públic, que servia de magatzem temporal de les restes materials recuperades de la zona zero, es va transformar en un museu d'història innatural per la seva singularitat, de gran poder visual i emocional.<sup>183</sup>

182. Francesc TORRES, *Dark is the room where we sleep / Oscura es la habitación donde dormimos*, Barcelona, Actar, 2007a.

183. Francesc TORRES, *Memoria fragmentada: 11-S NY: Artefactos en el Hangar 17*, exposició, Madrid, CentroCentro, Palacio de Cibeles, 2011, full de

Javier Ayarza també està interessat a denunciar l'oblit que pateix la nostra història més recent.<sup>184</sup> En la seva publicació monogràfica *Terra* (2008)<sup>185</sup> s'agrupen dos projectes: *La siesta del fauno* i *La estrategia del avestruz*. Aquest darrer es focalitza, com en Francesc Torres, al voltant del procés d'exhumació de fosses comunes de víctimes de la Guerra Civil espanyola, en aquest cas a la província de Palència. En les sèries fotogràfiques que conformen *La estrategia del avestruz* (2007-2008) (figures 48 i 49), Ayarza captura i visualitza la situació que succeeix en el moment de l'excavació. En les imatges prioritza i valora les estones vivencials de recerca, espera i retrobament en relació amb les restes enterrades. Les fotografies deixen entreveure com el procés d'excavar les fosses comunes es du a terme amb un cert aire de quotidianitat per part dels descendents dels afusellats i desapareguts durant la Guerra Civil espanyola. Al mateix temps, l'obra també posa en evidència la retirada de l'Estat del procés de recuperació de víctimes del franquisme. Segons Alberto Martín, Ayarza estableix el seu

---

sala disponible en línia a [http://www.centrocentro.org/centro/exposicion\\_ficha/3](http://www.centrocentro.org/centro/exposicion_ficha/3) (consulta: 13/12/2011). Vegeu, també, Jordi MORELL, «Zona zero: Un itinerari a través d'obres de Francesc Torres i de The Atlas Group», *Revista Estudió* (Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigaçao e Estudos em Belas-Artes), vol. 3 (5) (2012), p. 343-348.

184. Javier Ayarza és llicenciat en filosofia i lletres, especialitat d'arqueologia, per la Universitat de Valladolid; és especialista en història i estètica del cine per la Universitat de Valladolid. Vegeu més detalls a [http://www.adacyl.org/category/javier\\_ayarza/](http://www.adacyl.org/category/javier_ayarza/).

185. Alberto MARTÍN, «Paisajes con historia ausente», a Javier AYARZA, *Javier Ayarza: Terra*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, disponible en línia a <http://www.adacyl.org/texto2-3/#more-2666> (consulta: 20/02/2014).



posicionament crític en «la decisió de no articular la seva aproximació a través d'una reconciliació entre memòria i història, sinó d'evidenciar la relació entre oblit i història».<sup>186</sup>

### *Zona zero*

Com ja he avançat a l'inici de l'estudi, en l'apartat «Imaginari visual», el terme *Zona zero* (*Ground Zero*) identifica a escala global l'espai devastat pels atacs de l'11 de setembre de 2001 a les Torres Bessones de Nova York. L'origen del terme, però, rau en el desenvolupament de la bomba atòmica (Manhattan Project) durant els assajos previs als primers atacs amb aquesta arma a Hiroshima i Nagasaki (1945) (figura 50). Així mateix, sovint ha denominat l'epicentre geogràfic o conceptual de desastres. En referència a terratrèmols, epidèmies i altres catàstrofes, la *zona zero* marca el punt amb més dany o destrucció; com més ens allunyem d'aquest punt central, l'impacte i el dany són menys evidents.

Durant els mesos d'estiu del 2011, a l'International Center of Photography de Nova York (ICP) va tenir lloc una exposició que ens remet a la zona zero original, la de la bomba atòmica d'Hiroshima. L'exposició *Hiroshima: Ground Zero 1945*<sup>187</sup> mostrava la desolació i la destrucció en seixanta imatges. Les fotos van ser

186. Alberto MARTÍN, «Paisajes con historia ausente», p. 8.

187. L'exposició «Hiroshima: Ground Zero 1945» va tenir lloc a l'International Center of Photography de Nova York, del 20 de maig al 28 d'agost de 2011. Per a més detalls, vegeu <<http://www.icp.org/museum/exhibitions/hiroshima-ground-zero-1945>>.

desclassificades en la dècada dels seixanta, abandonades i quasi destruïdes, fins que el 2006 es van sumar a la col·lecció de l'ICP. Per casualitat, aquesta exposició va tenir lloc poc després de la catàstrofe nuclear de Fukushima, al Japó.<sup>188</sup>

Hem de tenir en compte que després de llançar sobre Hiroshima la primera bomba atòmica<sup>189</sup> utilitzada en un conflicte armat, el Govern nord-americà va impulsar una estricta censura fotogràfica sobre l'estat de la ciutat. La bomba, dissenyada per fer implosió, va aniquilar a l'acte més de 70.000 persones i en va ferir greument unes 70.000 més. Les autoritats japoneses van estimar que un 70 % de les estructures físiques de la ciutat havien estat destruïdes. «No s'ha d'imprimir res que alteri directament o indirectament la tranquil·litat del públic», va anunciar el govern nord-americà un mes després de l'explosió.<sup>190</sup> D'aquesta manera, es volien evitar remordiments de consciència entre l'opinió pública. Recordem que acabaven de fer-se públiques les imatges de l'alliberament del camp de concentració d'Auschwitz i de la ciutat bombardejada de Dresden. Les autoritats ja havien entès el poder de la fotografia per deixar gravada la mort sobre la consciència humana.

188. L'accident nuclear de Fukushima va tenir lloc l'11 de març de 2011, com a conseqüència d'un terratrèmol i el posterior tsunami.

189. El 6 d'agost de 1945, la bomba *Little Boy* va ser llançada sobre Hiroshima. Tres dies més tard, el 9 d'agost, l'arma nuclear anomenada *Fat Man* va caure sobre la ciutat de Nagasaki, l'objectiu secundari d'aquest atac —ja que el blanc principal (Kokura) va ser descartat per males condicions climàtiques.

190. Barbara CELIS, «Hiroshima, 66 años de censura», *El País* (07/06/2011), disponible en línia a <[http://elpais.com/diario/2011/06/07/cultura/1307397602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/06/07/cultura/1307397602_850215.html)> (consulta: 07/06/2011).

En el moment del bombardeig, Hiroshima era una ciutat d'una certa importància industrial i militar. La ciutat era un centre de comunicació, lloc d'emmagatzematge i una àrea de reunió per a les tropes. Va ser una de les ciutats japoneses que va ser deliberadament preservada dels bombardejos aliats amb la finalitat de poder efectuar posteriorment una avaluació precisa dels danys causats per la bomba atòmica.<sup>191</sup>

A part de les fotografies preses per l'avió que acompanyava l'*Enola Gay* durant l'atac —el B-29 armat amb la *Little Boy*—, dos mesos després, el president Harry S. Truman va enviar a aquella ciutat arrasada un grup de set fotògrafs, integrants de l'anomenada *Survey Physical Damage Division*. L'equip estava format per enginyers i arquitectes encarregats d'analitzar els danys civils, econòmics i militars provocats per la bomba. Durant dos mesos es van dedicar a fotografiar i analitzar les restes d'edificis i d'infraestructures, que es van situar minuciosament en el mapa de la ciutat, per tal d'avaluar els danys segons la distància de l'epicentre de l'explosió.

Més de vuit-centes fotografies van ser publicades en l'informe secret titulat *The effects of the atomic bomb on Hiroshima, Japan* (1947),<sup>192</sup> el qual va ser un referent en la construcció urbana d'anys posteriors. Moltes de les construccions civils de defensa, en què l'acer i el ciment armat n'eren el material preferit i que s'utilitzaven

191. N'hi ha més detalls disponibles a <<http://atomicbombmuseum.org/index.shtml>>.

192. Part dels tres volums de l'informe es pot consultar en línia a <<https://archive.org/details/TheEffectsOfTheAtomicBombOnHiroshima>>.

en els soterranis de búnquers i refugis, són encara ara presents en el territori nord-americà.

Les fotos desclassificades als anys setanta es van conservar a casa d'un dels enginyers de la Physical Damage Division que elaborà l'informe.<sup>193</sup> Posteriorment, un incendi va estar a punt de destruir-les, es van llençar a les escombraries i es van rescatar per casualitat. L'any 2000 es va organitzar una exposició «modesta i ignorada»,<sup>194</sup> fins que el 2006 van passar a formar part de la col·lecció de l'ICP.

Aquesta exposició, «Hiroshima: Ground Zero 1945», a l'ICP és un recordatori, a través d'imatges governamentals, del poder devastador de la bomba atòmica, però alhora remet a altres situacions dramàtiques, pel que fa a bombardejos, explosions i catàstrofes nuclears, i fa al·lusió a les seves corresponents zones de devastació i mort.

193. «The photographs in this exhibition were in the possession of Robert L. Corsbie, an executive officer of the Physical Damage Division who later worked for the Atomic Energy Commission. An architectural engineer and expert on the effects of the atomic bomb, he used what he learned from the structural analyses and these images to promote civil defense architecture in the U. S. The photographs went through a series of unintended moves after Corsbie, his wife and son died in a house fire in 1967.» (Extret del dossier de premsa de l'exposició «Hiroshima: Ground Zero 1945» a l'International Center of Photography de Nova York, 2011. Disponible en línia a <[http://www.icp.org/sites/default/files/exhibition\\_pdfs/icp\\_hiroshima\\_press.pdf](http://www.icp.org/sites/default/files/exhibition_pdfs/icp_hiroshima_press.pdf)> (consulta: 26/09/2011))

194. Barbara CELIS, «Hiroshima, 66 años de censura».

## *Població civil i explosió*

*Les persones civils i les persones que no participen en els combats no han de ser objecte d'atacs i han de ser respectades i protegides en tot temps.*<sup>195</sup>

Després de l'experiència terrible de la Segona Guerra Mundial, es va arribar a l'acord, recollit en el Dret Internacional Humanitari, de respectar i protegir la població civil en situacions de conflicte. Malauradament, aquest principi s'ha vulnerat i es vulnera repetidament, ja que les tècniques de la guerra moderna van dirigides cap a «l'omnipresència de la mort i la permanent incertesa sobre els propers objectius»,<sup>196</sup> cosa que compromet societats senceres amb l'eliminació de les diferències entre civils i militars.

La població civil pateix reiteradament les conseqüències de la violència armada —ja siguin els anomenats *danys col·laterals* com les estratègies de prevenció d'atacs— i, a més, el material bèl·lic és present en bona part de les societats contemporànies i marca el pols i el ritme de vida de la seva quotidianitat. Possiblement, un dels interessos més importants vinculats amb els conflictes sigui

195. El Dret Internacional Humanitari (DIH) recull les «normes internacionals destinades a limitar els efectes dels conflictes armats per raons humanitàries». El Conveni de Ginebra del 1949 va ampliar l'abast del DIH a la protecció de les persones civils. Posteriorment, en els protocols addicionals de 1977 i 2005 s'han anat afegint un seguit de convenis i protocols sobre àmbits específics, com l'ús d'armes químiques, les mines antipersones, les bombes clúster o la protecció dels nens en els conflictes armats, entre d'altres. Vegeu-ho en el web del Comitè Internacional de la Creu Roja, <<http://www.icrc.org/spa/war-and-law/overview-war-and-law.htm>> (consulta: 11/11/2013).

196. Fabrizio GALLANTI, «Wars under new signs», a Lukas EINSELE, *One Step Beyond*, catàleg d'exposició, Rotterdam, Witte de With, 2005, p. 161.

controlar la població, i la manera com es fa té a veure amb la biopolítica i la gestió de la vida per part d'un poder sobirà.

L'escalada armamentista es materialitza en diferents conflictes d'arreu del món. La conseqüència de l'augment d'odi entre persones, del col·lapse de les estructures estatals i de la lluita pels controls dels recursos energètics i naturals amplia la disponibilitat d'armes, la proliferació del terrorisme i la propagació dels anomenats *conflictes asimètrics*.

Els artefactes explosius són dispersats de diverses maneres en les societats en conflicte. Tant pot ser que aquests siguin fruit de l'acció dels governs, com és el cas de les mines, els atacs aeris o les bombes de dispersió, com de guerrilles o grups terroristes que molts cops actuen mitjançant la detonació de cotxes bomba o d'altres mètodes similars. El problema radica en l'arbitrarietat, ja que qualsevol de les detonacions afecta d'una manera indiscriminada sense distingir objectius militars de vianants, cosa que permet un domini absolut dels qui les activen sobre la vida dels altres.

L'*explosió* és l'instrument principal de la guerra disseminada i, com s'ha apuntat, adopta múltiples formes que esquincen qualsevol possibilitat de desenvolupament d'una vida pacífica.

/1/

En la visita de la DOCUMENTA(13) de Kassel (2012) em van atraure una sèrie de fotografies, bastant discretes formalment, que mostraven uns paisatges estranys: plantacions d'arròs dins les quals hi havia una zona perfectament circular inundada, buida de tot cultiu. *Bomb ponds* (2009) (figura 51) és el nom de la sèrie de fotografies en qüestió, de l'artista cambodjà Vandy Rattana. Els «paisatges» recollits en aquesta sèrie rastregen les deu províncies de Cambodja més bombardejades per l'exèrcit dels Estats Units durant la dècada del genocidi (1964-1975).<sup>198</sup> Els diferents cràters dels estanys, com també d'altres zones del territori, són fruit d'aquests atacs, tal com suggereix el títol de la sèrie.<sup>199</sup>

197. Aquest apartat revisita el tema tractat en la comunicació Jordi MORELL, Marta NEGRE i Joaquim CANTALOZELLA, «Mines, bombes i altres agressions sobre el territori», *Actes del I Simposi Internacional Topografies de l'invisible: Estratègies crítiques entre art i geografia*, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts (en premsa).

198. Les intervencions a Indoxina per part dels Estats Units van ser especialment violentes tant a Laos com a Cambodja. En aquest darrer estat, els bombardejos van ser d'una intensitat sense precedents: entre 1964 i 1975 l'exèrcit nord-americà va deixar caure 2.756.941 tones de bombes a Cambodja, país políticament neutral, cosa que no es va reconèixer oficialment fins al 2000, quan Bill Clinton ho va fer públic durant un viatge al Vietnam. D'aquesta manera, s'inaugurava el que s'anomenaria la *dècada del genocidi*, que donaria pas al govern despòtic dels Khmer Rojos (Kampuchea Democràtica, KD) i, posteriorment, al règim de Heng Samrin, imposat pel Vietnam.

199. El reconegut fracàs de l'operació *Tro* (Operation *Rolling Thunder*, 1965) per part de la Força Aèria i de l'Armada dels Estats Units, que tenia la intenció de destruir sistemàticament el Vietnam del Nord, va ser predit per Alexander Seversky l'any 1942: «La guerra total desde el aire contra un país subdesarrollado es prácticamente inútil; una de las características curiosas del

Les fotografies de Rattana són un exemple d'una tipologia d'imatges silencioses, són els rastres d'uns fets passats i, en conseqüència, podem dir que no són unes imatges *mudes*.<sup>200</sup> El silenci dels paisatges que s'entreveuen contrasta amb el sorollós record que ressona dins les ments dels qui conviuen en aquest territori.<sup>201</sup>

Cal dir que les atrocitats humanes van ser el denominador comú d'un llarg període de terror que va restar encobert, tot i les evidències que s'anaven publicant en diferents mitjans de difusió.<sup>202</sup> La conseqüència, a part de les víctimes humanes, va ser un territori devastat, sembrat d'immensos cràters testimonis de la barbàrie.

És cert que les imatges capten un silenci, però aquest no és tan sols afectiu, sinó que també es podria considerar polític, ja que dóna constància d'una estratègia recurrent del poder. El silenci, per tant, és una forma de violència diferent de la que es va originar amb les explosions i la guerra, però al cap i a la fi humiliant i

---

arma más moderna es que resulta más efectiva cuanto más civilizado y moderno es su objetivo.» (Sven LINDQVIST, *Historia de los bombardeos*, Madrid, Turner, 2002, apart. 329).

200. Glòria PICAZO, «Paisatge després de la batalla», a Glòria PICAZO (comp.), *Paisatge després de la batalla*, catàleg d'exposició, Lleida, Centre d'Art la Panera, 2004, p. 46.

201. «A silence made from a mighty sound is still a sound.» (Lauren QUINN, «Vandy Rattana's Bomb Ponds Exposes Cambodia's Secret Scars», *The Huffington Post: Arts & Culture* (15/04/2011), disponible en línia a <[http://www.huffingtonpost.com/lauren-quinn/vandy-rattanas-bomb-ponds\\_b\\_846496.html](http://www.huffingtonpost.com/lauren-quinn/vandy-rattanas-bomb-ponds_b_846496.html)> (consulta: 11/11/2013))

202. Per a una detallada relació del conflicte i la seva visibilitat pública, vegeu N. CHOMSKY i E. S. HERMAN, «Las guerras de Indochina: Laos y Camboya», a N. CHOMSKY i E. S. HERMAN, *Los guardianes de la libertad*, Barcelona, Alianza, 1990, p. 272-339.



degradadora. Rattana es va interessar pel tema en adonar-se que durant els darrers trenta anys, fins i tot en les mateixes escoles de Cambodja, no s'havien explicat ni s'explicaven els fets produïts pels bombardejos, cosa que comporta una important llacuna de coneixement per a totes les generacions joves del seu país.

/2/

The Atlas Group<sup>203</sup> és una fundació d'investigació imaginària, creada per Walid Raad i establerta el 1999 a Beirut, dedicada a indagar i documentar la història contemporània del Líban, i en concret a l'anàlisi de la censura i dels conflictes de la guerra civil (1975-1991).<sup>204</sup> El projecte oscil·la entre la ficció i la realitat utilitzant l'arxiu com a eix central del seu discurs. S'hi cataloguen situacions aparentment banals i quotidianes i s'hi recreen històries que serveixen per desvetllar la memòria d'una societat.

En el quadern de Raad, que pertany a la carpeta A,<sup>205</sup> *Let's be honest the weather helped* (1998)<sup>206</sup> (figura 52) conté imatges

203. L'arxiu de The Atlas Group és disponible en línia a <<http://www.theatlasgroup.org/>>.

204. Cal recordar la ciutat de Beirut com una ciutat anunciadora de les guerres «moleculars», entre comunitats d'una metròpolis, a més de pel fet de ser una de les ciutats més fotografiades després de la guerra, tal com hem esmentat anteriorment en l'apartat «Ciutat foradada (II)».

205. L'arxiu de The Atlas Group es classifica, principalment, en tres seccions: A, FD i AGP. En la secció A hi ha documents cedits per tres persones, entre les quals el mateix Walid Raad. La carpeta FD està formada per

fotogràfiques en blanc i negre intervingudes amb cercles de colors i notes de l'artista. Raad narra que després d'un bombardeig solia recollir bales i metralla incrustades en murs, cotxes i arbres. L'artista anotava amb precisió l'emplaçament de les troballes per fotografiar-les. La imatge es convertia en un mapa amb punts de colors col·locats sobre els forats, colors que seguien fidelment el codi concebut per fabricants de diferents països per marcar els seus cartutxos i projectils. Després de vint-i-cinc anys, s'adonà que els quaderns catalogaven els vint-i-tres països que havien armat les milícies i els exèrcits que havien lluitat al Líban o els havien venut municions.

D'altra banda, la recerca sobre l'ús de cotxes bomba en les guerres del Líban dóna forma a una part important de l'arxiu del grup. Per exemple, la trobem a *My Neck Is Thinner Than A Hair* (2003-) (figura 53),<sup>207</sup> en què s'examinen les múltiples dimensions de les guerres i s'investiguen els esdeveniments públics i privats, els discursos, els objectes i les experiències al voltant dels 245 cotxes bomba que van ser detonats durant el període de la guerra civil (1975-1991). Aquest material serveix per analitzar la dimensió sociològica, política, econòmica i psicològica de la guerra de

---

documents trobats i AGP, per documents produïts per The Atlas Group. Disponible en línia a <<http://www.theatlasgroup.org/>>.

206. Aquest document de l'arxiu A de The Atlas Group el trobem disponible en línia a <<http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>>.

207. Investigació en curs que pertany a l'arxiu AGP de The Atlas Group. Disponible en línia a <<http://www.theatlasgroup.org/data/TypeAGP.html>>.

guerrilles i el seu impacte catastròfic en la societat i al barri on detonaven els cotxes.

Cal dir que el cotxe bomba és un dels artefactes més representatius dels conflictes asimètrics,<sup>208</sup> conegut com «la força aèria dels pobres».<sup>209</sup> Acostuma a ser un vehicle que passa inadvertit en gairebé qualsevol enclavament urbà. Mike Davis afirma:

Lo que está desatando las mutaciones más significativas en el troquelado de la ciudad y el estilo de vida urbano no son las amenazas apocalípticas de los ataques nucleares o del bioterrorismo, sino el azote incesante de los que atentan con coches bomba en el corazón moral y físico de las ciudades.<sup>210</sup>

Les darreres dècades han estat marcades per la manera abrupta de l'increment de les detonacions de cotxes bomba en zones urbanes. L'Iraq va ser l'epicentre global d'aquests atacs durant l'ocupació dels Estats Units:

Si las minas terrestres siguen siendo el dispositivo más eficaz para combatir a los vehículos blindados de Estados Unidos, los coches bomba son las armas predilectas para masacrar a civiles chiítas frente a

208. Cal recordar que la guerra asimètrica és aquella que oposa la força armada d'un estat amb la de combatents de menys recursos. Pot prendre forma de terrorisme o de guerra de guerrilles, tot i les seves singularitats, i es distingeix de les guerres convencionals perquè els atacs són imprevisibles.

209. Mike DAVIS, *El coche de Buda. Breve historia del coche bomba*, Mataró, El Viejo Topo, 2009, p. 16.

210. Mike DAVIS, *El coche de Buda. Breve historia del coche bomba*, p. 19.

mezquitas y mercados, provocando así un círculo interminable de guerra sectaria.<sup>211</sup>

Els vehicles bomba són armes silents que reuneixen una gran capacitat d'atac sorpresa i d'eficiència destructiva —els atacs de l'11-S en són una variant que manté els mateixos principis.

L'estratègia arxivística permet a Raad donar veracitat als documents enregistrats —bibliografies, material auditiu, fotografies, vídeos, textos o imatges d'instal·lació— i alhora centrar l'atenció en microhistòries que transcorren en paral·lel a les grans batalles. En aquest sentit, la proposta de l'artista no se centra únicament en el binomi ficció/no-ficció, sinó que vol fer emergir el que queda ocult darrere dels grans anunciats, és a dir, el que ell anomena *documents històrics*, que són les fantasies que emergeixen del material de les memòries col·lectives.<sup>212</sup>

### /3/

El projecte *One Step Beyond - The Mine Revisited (OSB)* (2001-2005) (figura 54), de l'artista alemany Lukas Einsele, fa una revisió

211. Mike DAVIS, *El coche de Buda: Breve historia del coche bomba*, p. 18.

212. «Furthermore, we have always urged our audience to treat our documents as “hysterical documents” in the sense that they are not based on any one person’s actual memories but on “fantasies erected from the material of collective memories.» (Alan GILBERT, «Walid Ra’ad», *BOMB Magazine*, núm. 81 (tardor 2002), entrevista disponible en línia a <<http://bombsite.com/issues/81/articles/2504>> (consulta: 20/11/2013))

dels efectes de les mines terrestres<sup>213</sup> residuals de conflictes passats. L'artista se centra, principalment, a Cambodja, l'Afganistan, Angola i Bòsnia-Hercegovina, principals regions on hi ha escampats aquests tipus d'artefactes que, reconeguts com a instruments de guerra, tenen la peculiaritat que continuen originant víctimes anys després del conflicte, un cop s'ha establert certa pau. Per aquesta raó, són identificades com una crisi humanitària a causa de l'enorme arsenal dispersat arreu del món. Es pot afirmar que les mines terrestres creen veritables murs invisibles per als habitants de la zona, són el límit real i temut pels habitants, un límit invisible escampat pel territori.

Dejan Babalj és un jove de Sarajevo que amb divuit anys va trepitjar una mina mentre jugava amb uns amics a prop de l'antiga línia de foc. El seu testimoni, recollit en el projecte d'Einsele, explica el record de l'instant de la detonació just després del moment de fer un altre pas, com l'experiència de qui posa el peu en un forat sense adornar-se'n. El buit que substitueix l'explosió és la vivència que és incapaç de recordar. Intervals similars també són presents en altres narracions d'afectats, i es troben llacunes comunes en la insospitada experiència de l'explosió. Einsele ens diu que el seu projecte té a veure amb allò que resta invisible: les històries que registra, documenta i agrupa parlen de quelcom que

213. «Mines terrestres» engloba diversos subgrups d'artefactes explosius, els més destacats dels quals són les mines antitancs i les mines antipersones. Aquí es fa referència, sobretot, a les mines antipersones de manera genèrica, malgrat les múltiples variants (explosives o de pressió, de fragmentació, etc.).

ja no figura en el terreny, però sí que es manté en el record i en el subconscient col·lectiu d'aquestes societats.

El resultat d'aquesta investigació és una col·lecció de relats personals que, juntament amb retrats, assajos, estadístiques informatives i imatges documentals, es juxtaposen amb les descripcions tècniques de models de mines, les seves detonacions i els seus països d'origen. OSB és una proposta global que situa la mirada en aquestes bombes i en les seves víctimes, i para també una atenció especial en el procés de «neteja» que l'equip humà efectua, així com en projectes de rehabilitació i d'educació sobre les mines. Les seves imatges, textos i dibuixos construeixen situacions que desdibuixen els límits del que és proper i llunyà, del que és personal o forà, singular o comú, i deixen que sigui l'espectador qui construeixi la narrativa relacionant-ne lliurement les parts.

Considero pertinent recordar que les mines terrestres s'utilitzaven per assegurar fronteres en disputa i restringir el moviment enemic en temps de guerra, però en els darrers anys les mines han estat emprades, cada cop més, per terroritzar la població civil local en un intent d'aïllar-la i obligar-la a romandre en la seva comunitat. Aquesta situació es veu agreujada amb l'ús continuat de les bombes de dispersió (o clúster) —utilitzades en pràcticament tots els conflictes armats dels darrers quaranta anys—, les quals van carregades de submunicions que s'escampen en àmplies àrees i afecten directament els civils. Generalment, aquesta submunició és de caiguda lliure, de manera que factors no

controlables com el vent poden provocar que es dispersin i impactin fora de l'objectiu. Molts d'aquests artefactes explosius no detonen de la manera prevista, cosa que causa un impacte brutal sobre el medi ambient. A part dels civils morts i ferits ocasionats, la presència d'aquestes armes fa que l'agricultura es converteixi en una activitat perillosa i obstaculitza la reconstrucció i el desenvolupament d'infraestructures vitals, com rutes, ferrocarrils i estacions generadores d'energia. D'altra banda, la remoció de municions sense esclatar és una tasca difícil, perillosa i costosa. La seva utilització, però, no ha estat rebutjada per tots els estats, tot i que se n'ha evidenciat un descens de l'ús, tant per la seva ineficàcia en els conflictes asimètrics actuals com per l'indeterminat abast del poder destructiu d'aquestes armes.<sup>214</sup>

*The many moments of an M85 - Zenon's arrow retraced* (2009-) (figura 55) és el darrer projecte de Lukas Einsele focalitzat en els efectes i «els instants»<sup>215</sup> de la submunició M85, disseminada pel

214. En la Convenció sobre Municions de Dispersió de 2008 s'estableix el marc general per abordar els problemes associats a aquestes armes. Prohibeix la utilització, la producció, l'adquisició, l'emmagatzematge, la retenció i la transferència de municions clúster. A més, també disposa que els estats han de destruir les seves reserves d'aquest tipus d'arma i els comprometen a netejar les àrees contaminades amb la submunició sense esclatar. (Vegeu el web del Comitè Internacional de la Creu Roja, <<http://www.icrc.org/spa/war-and-law/weapons/cluster-munitions/overview-cluster-munitions.htm>> (consulta: 11/11/2013).)

215. Quant a la paradoxa de la fletxa de Zenó, a la qual Einsele fa referència en el títol de l'obra: «war is not the result of obvious evil but of personal, commercial, political, and societal interests, not only interests in general, but of individuals. And the trajectory of M85 consists of so many small segments... The resulting material of the project shall help to change our conception, our actions, and, at least symbolically: the (seemingly) inevitability of the detonation of M85. By zooming into the parts and dimensions of the trajectory, by looking at it, in every detail, we might find —and see, and feel— the

Líban i Israel. La M85 és un artefacte petit i cilíndric propulsat des de terra per mitjà d'una munició clúster, com ara projectils d'artilleria, morters o coets. Einsele en destaca la característica de ser l'única de la seva categoria que disposa d'un mecanisme d'autodestrucció.<sup>216</sup> Aquest mecanisme té la finalitat d'evitar efectes indiscriminats, com també riscos a la població civil. Conferint a la M85 una certa «legalitat» dins les lleis internacionals, ha estat utilitzada en combat pel Regne Unit a l'Iraq el 2003 i per Israel contra el Líban el 2006.

L'obra d'Einsele documenta la trajectòria de la M85 a través de les persones involucrades en cada etapa de l'itinerari, i fa un trajecte des del lloc on va explotar —o no, tal com suggereix l'artista— fins a l'origen de la seva fabricació. Amb el suport d'organitzacions humanitàries, com la MAG,<sup>217</sup> va contactar amb veïns, combatents d'Hezbollah, desminadors i metges que

---

moments when Zenon's arrow stands still on its long way, when it becomes visible as that what it is: another cruel and futile product of man». (Lukas EINSELE, *The many moments of an M85 - Zenon's arrow retraced*, Kiel, Muthesius Kunsthochschule, 2009, disponible en línia a <<http://www.muthesius-kunsthochschule.de/de/netzwerk/radius-of-art/artists-in-residence/lukas-einsele/index.php>> (consulta: 11/11/2013).)

216. El *mecanisme d'autodestrucció*, juntament amb el *mecanisme d'autodesactivació*, són elements incorporats recentment en diversos tipus de municions que les fa «legals» sota les lleis internacionals (Convenció sobre Municions de Dispersió de 2008; vegeu nota 214). Però aquests sistemes no sempre funcionen correctament i fan incrementar la sensació d'incertesa davant aquests artefactes. (Vegeu Kolin KING *et al.*, *M85: An analysis of reliability*, Noruega, Norwegian People's Aid, 2008, disponible en línia a <<http://www.landmineaction.org/resources/resource.asp?resID=1086>> (consulta: 20/11/2013).)

217. Mines Advisory Group (MAG). Vegeu <<http://www.maginternational.org/>>.



treballaven a la zona afectada del sud del Líban, així com també amb les víctimes. Després, Einsele va expandir la seva recerca a persones de diversos àmbits i d'altres països involucrats en el desenvolupament, la producció i la distribució de la M85. La voluntat era fer visible les relacions entre les persones i l'artefacte dins dels seus contextos. En les entrevistes amb l'autor s'entreveu la falta de consciència o l'interès professional d'enginyers i treballadors. És a dir, la manca d'escrúpols d'una indústria armamentista i d'uns interessos polítics que conflueixen en la fabricació de productes tecnològics de control i mort.

Les zones minades i les zones contaminades per submunició participen de les relacions socials i espacials a la manera pròpia d'una ocupació colonial. Com ens diu Mbembe, és una qüestió d'apoderar-se del control físic i geogràfic:

La inscripción de nuevas relaciones espaciales («territorialización») consiste finalmente en producir líneas de demarcación y de jerarquías, de zonas y enclaves; el cuestionamiento de la propiedad; la clasificación de personas según diferentes categorías; la extracción de recursos y, finalmente, la producción de una amplia reserva de imaginarios culturales [...].<sup>218</sup>

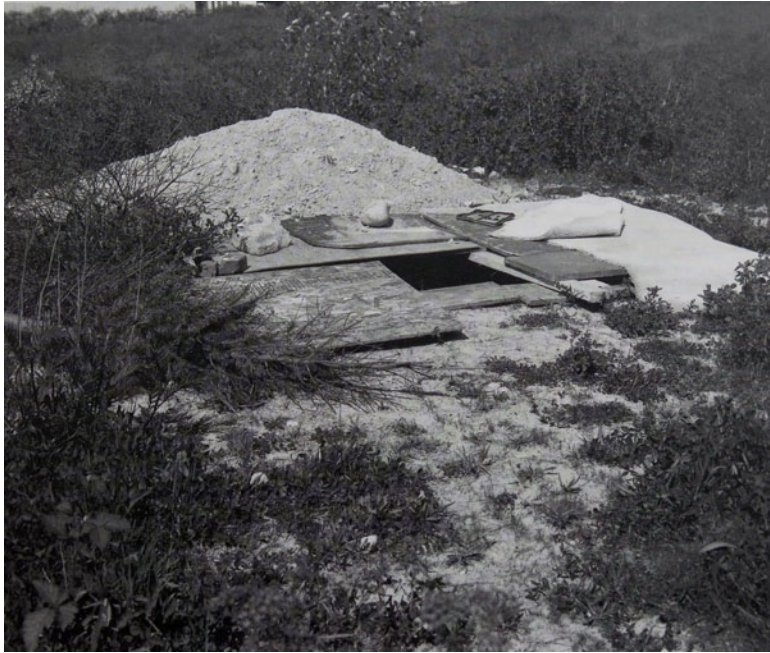
L'ocupació colonial no és només sinònim de control, vigilància i separació, sinó que també ho és d'aïllament. Com s'ha apuntat, en el cas de les zones afectades per mines o altres residus

218. Achille MBEMBE, *Necropolítica*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 43.

explosius, hi ha una fragmentació del territori que inhabilita l'accés entre zones, amb l'objectiu clar d'impossibilitar desplaçaments. D'aquesta manera, es creen els límits transdimensionals dins d'un mateix territori. Viure sota l'ocupació contemporània és experimentar permanentment la «vida en el dolor».<sup>219</sup> Els camps de mines evidencien una topografia reprimida per la crueltat i dominada per una incertesa que està enterrada en el sòl. El «dolor», juntament amb el «terror», es tornen sentiments centrals dels qui habiten aquests indeterminats camps de mort i mutilació.

219. Achille MBEMBE, *Necropolítica*, p. 72.





56



57



58

59



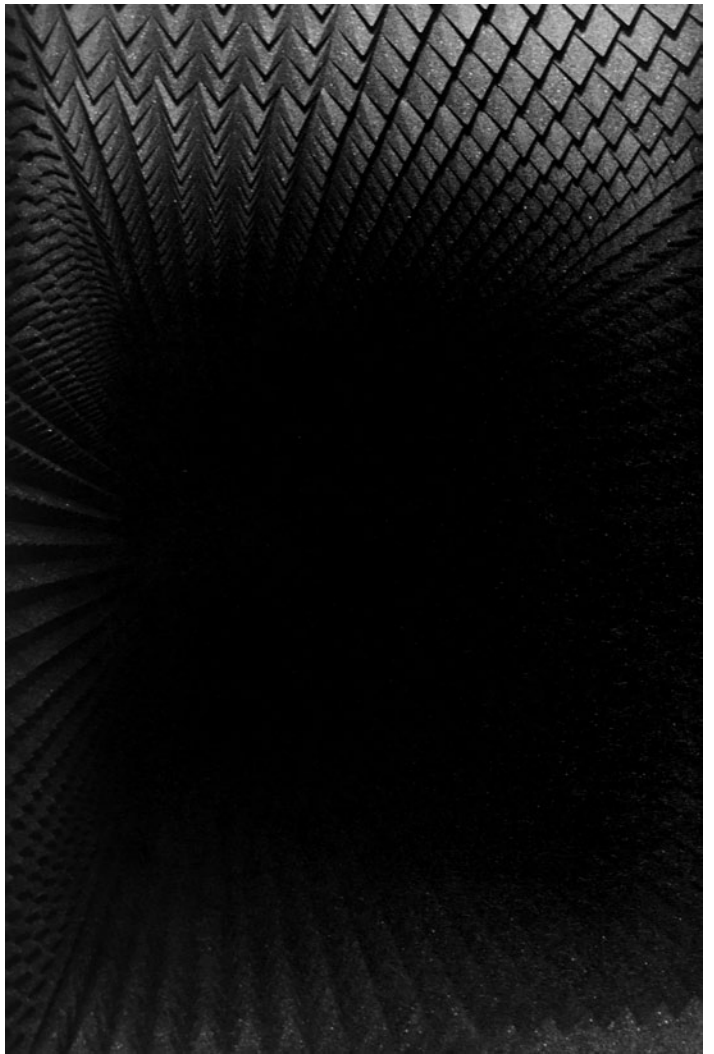


60



61

62





63



64



65



66



67



68





69



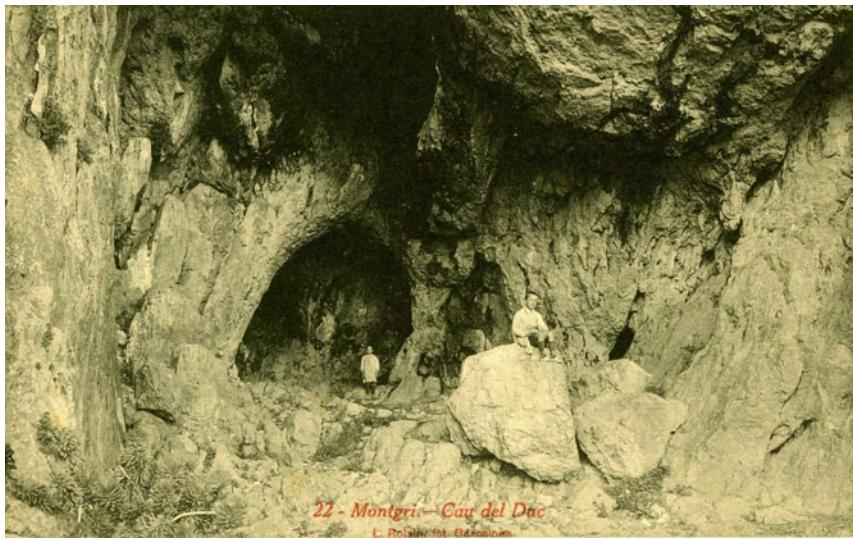
70



71



72



22 - Montgri. - Cau del Duc  
L. Roisin, fot. Girona

73

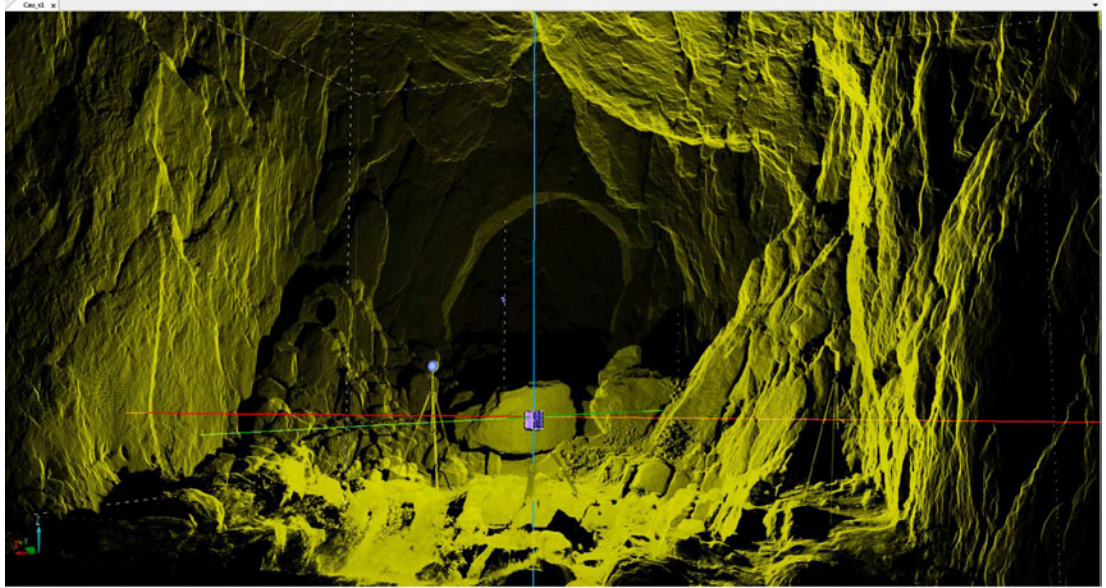


11 - Montgri. - Cau del Duc (desde dins)  
L. Roisin, fot. Barcelona

74



75

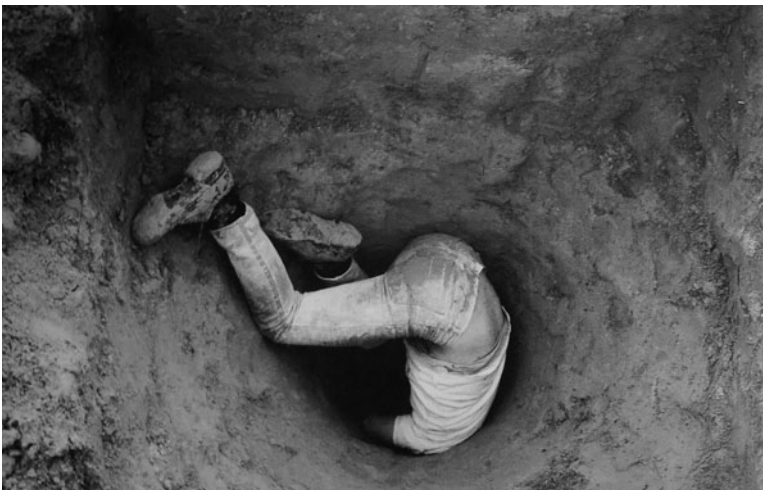




78



79



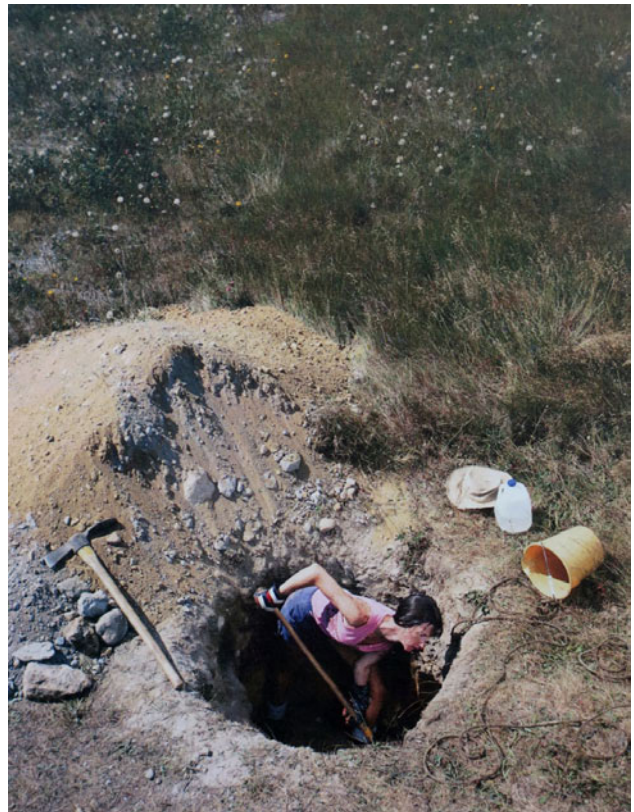
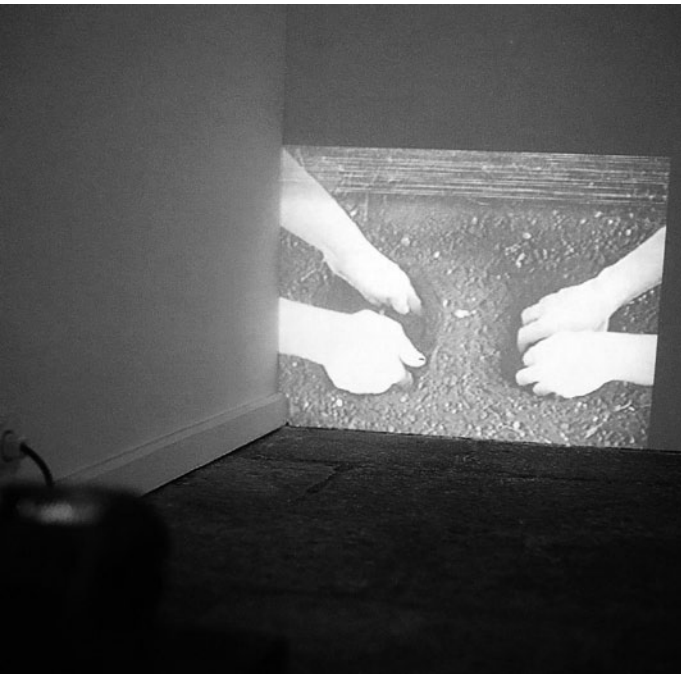
80



81

83

82





84



85



86

87







88



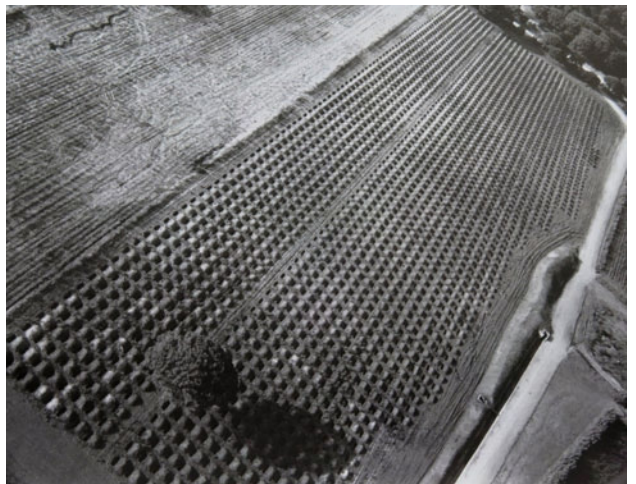
89



90



91



92



93

94





95

96



Leave it alone, it might really be a bomb.



97

98



*/Bloc 3. Cos i forat/*



## COS EN UN FORAT

*Encontrándose dentro del foso, era como si estuviera fuera de él.*<sup>220</sup>

Si pensem el cos com un receptacle i ho relacionem amb el concepte de *forat*, s'engega una discussió dialèctica entre el dins i el fora.<sup>221</sup> Aquesta discussió pot desencadenar una mena de *mise en abîme*, que produeix imatges d'espai dins d'espai, de cos dins de cos, i que esdevé una situació de simultaneïtat entre interior i exterior. Cos i forat ens remetent, per un costat, a una mena de joc de nines russes de multinivells i, per l'altre, a una metàfora que fa referència a la mateixa existència humana.

Georges Perec escriu que viure és passar d'un espai a un altre fent el possible per no colpejar-se.<sup>222</sup> De fet, el llibre *Especies de espacios*, de Perec, a través de l'experiència vivencial i la quotidianitat, ens interpel·la sobre la relació del cos amb l'espai. Aquest espai és fractal i està format per «trossos petits d'espais», encara que, segons l'escriptor, l'objecte principal del llibre no és el buit, sinó més aviat el que hi ha al voltant o a dins. Destaco les reflexions que en fa en el capítol dedicat a l'apartament,

220. Abe KÔBÔ, *La mujer de la arena*, Madrid, Siruela, 1989, p. 199.

221. Vegeu el capítol IX, «La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera», a Gaston BACHELARD, *La poética del espacio*, Ciutat de Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 2005.

222. «En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse.» (Georges PEREC, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 25)



especialment quan Perec pensa en la cambra inútil: «una pieza inútil, absoluta y deliberadamente inútil».<sup>223</sup> Posant al límit el llenguatge, exposa la impossibilitat de parlar del buit sense fer referència a alguna cosa. Perec remarca que no pensava en espais inutilitzables, ni inutilitzats, sinó simplement en els que fossin inútils.<sup>224</sup> En aquest sentit, pensar el forat és fer referència a una multitud de forats, els quals inevitablement evoquen el buit, com també fan referència al que hi ha al seu voltant o a l'interior, amb fortes càrregues simbòliques a causa de la seva utilitat o la seva raó de ser. Per això també he estat temptat de pensar en un forat realment inútil.

La persona dins un forat és metàfora de determinades situacions existencials i és recurrent en obres literàries, cinematogràfiques o en peces d'artistes de diferents disciplines. Un exemple n'és la novel·la *La mujer de la arena*,<sup>225</sup> d'Abe Kôbô, que ens ofereix una al·legoria de l'existència mentre reflexiona sobre l'alienació de l'ésser humà. L'escriptor narra la història d'un entomòleg que vaga pel desert a la recerca d'insectes per a la seva col·lecció, amb la voluntat de ser reconegut almenys per la seva tasca. El protagonista és acollit en un poblat i passa la nit en una

223. «[...] No se trata de un trastero, no era una habitación suplementaria, ni un pasillo, ni un cuchitril, ni un recoveco. Habría sido un espacio sin función. No habría servido para nada, no habría remitido a nada.» (Georges PEREC, *Especies de espacios*, p. 59)

224. A més, aquest espai inútil evoca a Perec l'experiència de «no pensar en res», és a dir, de no pensar en res concret de manera atenta, sinó experimentar una mena de *gap* mental, potser entre un estat d'embadaliment o simplement de distracció. (Vegeu Georges PEREC, *Especies de espacios*, p. 60.)

225. Abe KÔBÔ, *La mujer de la arena*. També en trobem la versió cinematogràfica, *Suna no onna*, del director Hiroshi Teshigahara (Japó, 1964).

estranya casa situada a l'interior d'un forat on viu una dona. L'endemà, l'entomòleg s'adonarà que ha caigut en una trampa i que, retingut sota la seva voluntat, haurà d'ajudar la dona a cavar i sostreure l'arena que contínuament condemna la casa a ser sepultada. L'ambient asfíxiant bé donat tant per l'absència d'aigua en el relat com per l'atmosfera arenosa, que evoca la soledat metafísica i el destí de l'home.

El forat com a trampa, com el que habiten els protagonistes de *La mujer de la arena*, remet a la impossibilitat de fuga. Aquesta metàfora recorda les paraules de Sloterdijk quan afirma que l'home és una forma de vida aporètica, sense sortida, que sent, a la vegada, que ha de fer alguna cosa amb si mateix per suportar aquesta falta de sortida. I adverteix que «si existir significa caer en la trampa, también significa habitar la trampa como mundo».<sup>226</sup>

La trampa també és present en el conte *La guarida*, de Kafka. L'escriptor descriu, des de la perspectiva d'un animal, com es forma un sistema subterrani de passadissos que recorden una presó de màxima seguretat, amb l'obsessió del perfeccionisme agònic. Aquí el cau és, alhora, un refugi segur i un espai d'amenaça d'un possible atac extern. Perquè pensar el cos dins un forat pot evocar la sensació de benestar i de refugi, però també d'ansietat i d'opressió, de sepultura i d'empresonament. Per tant, sensacions oposades es barregen: la protecció i la seguretat amb la claustrofòbia, l'angoixa en un espai tancat, la manca de mobilitat i

226. Peter SLOTERDIJK, *Extrañamiento del mundo*, p. 59.

de llibertat. El fet d'*estar en un forat* fàcilment ens pot remetre a les presons i a altres espais de confinament on es reté la persona contra la seva voluntat: des de la cel·la, la cambra o el *zulo*,<sup>227</sup> a altres formes de reclusió col·lectives o en massa:

He terminado la guarida y parece que ha quedado bien. Desde fuera sólo se puede ver un gran agujero, pero éste, en realidad, no conduce a ninguna parte; después de un par de metros se levanta una pared rocosa natural. No quieropreciarme de haber ideado esa artimaña, son los restos de uno de los muchos intentos de excavación frustrados. Tras meditar sobre ellos, creí finalmente que sería ventajoso no tapar el agujero. Hay algunas artimañas tan finas que terminan matándose a sí mismas, eso lo sé mejor que nadie, y también resulta audaz llamar la atención con este agujero, pues se puede pensar que aquí hay algo digno de ser investigado. Pero no me conoce quien cree que soy cobarde y que mi obra es producto de mi cobardía. A la distancia de unos mil pasos se encuentra, oculta por una capa de musgo que se levanta, la entrada de la guarida.<sup>228</sup>

227. *Zulo* (de Peuskera *zulo*, 'forat') fa referència a les cambres, habitualment de dimensions reduïdes, que servien d'amagatall il·legal per a coses o persones segrestades.

228. Franz KAFKA, «La guarida», a *Cuentos completos (textos originales)*, trad. de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2000, p. 385.

## EXPERIÈNCIES I REPRESENTACIONS DEL COS EN RELACIÓ AMB EL FORAT

### *Cos reclus*

Situacions límit, cruces i absurdes tenen lloc al voltant de forats, tal com hem vist anteriorment amb la novel·la d'Abe Kôbô o el conte de Kafka, i esdevenen al·legories existencials sobre la persona. Fàcilment en trobem exemples que narren o mostren situacions paradigmàtiques en la literatura, el cinema i en obres d'artistes contemporanis. A més, sovint es retroalimenten o es referencien les unes amb les altres. Per exemple, una obra que recorda el cau del personatge kafkià és *The Burrow* (2004) (figura 56), de Jeff Wall. A part del títol homònim al de la novel·la, aquesta fotografia «documental» de Wall mostra un forat excavat en un solar o descampat abandonat, que ha estat marcat i protegit per uns taulons de fusta, de manera que es crea un rectangle negre al centre. No sabem la funció del forat ni el seu origen, però el títol evoca l'hàbitat d'alguna criatura.<sup>229</sup>

*The Well* (1989), *The Drain* (1989) i *The Flooded Grave* (1998-2000) són tres obres més de Jeff Wall en què també és present el forat. Aquestes tres darreres van participar en l'exposició «Unter der Erde. Von Kafka bis Kippenberger»,<sup>230</sup> en la qual el conte de

229. Michael NEWMAN, *Jeff Wall: Obras y escritos*, Barcelona, Polígrafa, 2007, p. 140.

230. «Unter der Erde. Von Kafka bis Kippenberger», exposició comissariada per Marion Ackermann, Kathrin Beßen i Florence Thurmes, a la

Kafka serveix com a punt de partida per tractar l'interès pel món subterrani en obres d'artistes de diferents contextos. Les comissàries exposen que el fet de descendir cap al món subterrani —en búnquers, soterranis, coves, grutes i túnels— ha tingut a veure amb les utopies i antiutopies del segle XX.<sup>231</sup> En aquest punt es podrien afegir les emblemàtiques exploracions del subsòl que va realitzar Gordon Matta-Clark, per exemple a la ciutat de Nova York, recollides en la pel·lícula *Substrait: Underground Dailies* (1976), o les «expedicions peripatètiques»<sup>232</sup> per les clavegueres de París aplegades al film *Sous-sol de Paris* (1977) (figura 59).

Una altra representació del cos reclòs en la producció de Jeff Wall és l'obra *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue* (1980) (figura 58), en la qual recrea l'espai subterrani on es retira el personatge anònim afroamericà de la novel·la de Ralph Ellison *El hombre invisible* (1952):

---

K21 Ständehaus, dins el marc de la Quadriennale Düsseldorf 2014, amb obres dels artistes següents: Christoph Büchel, Thomas Demand, Max Ernst, Peter Fischli i David Weiss, Roni Horn, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Kris Martin, Henry Moore, Matt Mullican, Bruce Nauman, Gregor Schneider, Thomas Schütte i Jeff Wall.

231. A finals del segle XIX va sorgir un interès creixent pel món subterrani, cosa que va esdevenir un gènere literari popular. Les investigacions psicològiques de S. Freud, com també les interpretacions de l'inconscient a través dels somnis de C. G. Jung, van tenir un gran impacte en artistes de les primeres dècades del segle passat. A més, les experiències traumàtiques de les guerres mundials i l'ús d'espais subterranis com el búnquer també van ser crucials.

232. Gloria MOURE (comp.), *Gordon Matta-Clark*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Polígrafa, 2006, p. 284.

Mi hoyo es cálido y luminoso. Sí, muy luminoso. Dudo que en toda Nueva York haya un lugar más iluminado que este hoyo en el que vivo, y al decirlo no excluyo Broadway, ni tampoco el Empire State Building en una noche soñada por un fotógrafo.<sup>233</sup>

La singularitat d'aquesta cambra és la seva lluminositat, encara que en la fotografia de Wall és representada per la gran quantitat de bombetes de tot tipus que pengen del sostre, on només unes quantes emeten llum. I és que en la novel·la de l'home invisible, per contrarestar la seva invisibilitat en la societat reivindica la llum que li dóna forma.<sup>234</sup>

Tots aquests treballs ens recorden que pensar el cos reclòs (o dins un forat) pot evocar sensacions oposades. Des d'una perspectiva més agosarada, la major part de l'obra de l'artista alemany Gregor Schneider<sup>235</sup> gira al voltant de cambres que evocuen també la reclusió de la persona, malgrat que hi traspuen fortes sensacions inquietants, d'ansietat i d'opressió. Ell mateix descriu el seu treball com a «construcció d'habitacions», però la referència principal (sobretot en els primers treballs) no és tant l'espai, sinó la paret: la paret és a la vegada límit, presó i cova.<sup>236</sup> Cal recordar que l'artista va fer de la seva casa familiar —heretada

233. Ralph ELLISON, *El hombre invisible*, Barcelona, Lumen, 1966, p. 14; citació extreta de Michael NEWMAN, *Jeff Wall: Obras y escritos*, p. 230.

234. «[...] Sin luz, no sólo soy invisible, sino que carezco de forma. Y no tener conciencia de la propia forma equivale a vivir en la muerte.» (Ralph ELLISON, *El hombre invisible*, p. 14)

235. Gregor Schneider va participar en l'exposició «Under der Erde. Von Kafka bis Kippenberger».

236. Gregor SCHNEIDER, *Punto muerto: Gregor Schneider*, catàleg d'exposició, Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, 2011, p. 71.

a la seva ciutat natal el 1985 (Rheydt, regió del Baix Rin)— el suport i el punt de partida de la seva obra artística. Durant els quinze anys posteriors, Schneider va reconstruir radicalment la seva anomenada *Haus u r*,<sup>237</sup> de la qual gairebé només quedà la façana de la seva arquitectura original. L'artista va transformar completament l'interior de l'edifici en una estructura laberíntica, amb habitacions dobles, parets giratòries, portes trampa, forats i finestres falses. A més, va fer que les habitacions estiguessin insonoritzades (figures 61 i 62). D'aquesta manera, es realça l'experiència física de l'espai, al mateix temps que la càrrega psicològica interior. Per a l'espectador, aquest aïllament de la informació sensorial externa evoca un seguit d'associacions i temors:

Volviendo a la paradójica relación biunívoca casa-prisión, parece indudable que Schneider no sólo siente cierta predilección por la idea (ficticia) de encerrar un cuerpo vivo, como en el caso de *u r 8*, Habitación muerta completamente aislada (1989-1991), sino también de infligirle un castigo desmesurado. En dicha obra la configuración formal se establecía como una cámara acorazada en la que se observaban distintas capas de plomo, lana de roca u hormigón, así como los amenazantes pinchos de la gomaespuma insonorizadora, lo que daba lugar a lo que en acústica se denomina *habitación muerta* o

237. Des de la primera presentació de *Haus u r* al pavelló alemany de Venècia de 2001, on va ser guardonat amb el Lleó d'Or a la millor participació nacional, Schneider ha concebut aquestes habitacions com escultures que es poden introduir en contextos expositius i que fan que l'espai que envolta la galeria o el museu desaparegui. L'artista documenta els espais que construeix amb fotografies.

*cámara anecoica*, un lugar tan sumamente aislado que no deja escapar ningún sonido por fuerte o desgarrador que éste sea.<sup>238</sup>

A «Punto muerto», exposició individual al Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid (CA2M), Schneider va realitzar la instal·lació *Dead End* (2011) (figura 60). Per a aquest treball, l'artista va anul·lar les entrades habituals del centre i va elaborar un entramat de tubs que funcionaven com a túnels o corredors. El visitant, a la manera d'un viatge subterrani, podia transitar per l'interior dels tubs, que connectaven cinc cambres repartides entre els dos edificis del CA2M. Aquests espais recreaven obres que l'artista havia realitzat anteriorment a la casa de Rheydt: *Kinderzimmer II* (2008), *Darkroom* (2008), *Liebeslaube* (1995), *Wet Cell* (2008) i *Cold Storage Cell* (2007).

### ***Persona sota terra***<sup>239</sup>

Diferents productes culturals ens mostren situacions en què el cos es troba reclòs o atrapat en espais reduïts i asfixiants. Aquestes ficcions o representacions conviuen amb la realitat i el dia a dia

238. David MORIENTE, «Claustrofilias», a Gregor SCHNEIDER, *Punto muerto*, p. 162.

239. Aquest punt fa referència a l'article de Jordi MORELL, «Persona sota terra. Revisitant obres de Santiago Sierra i de Steve McQueen en l'aniversari dels 33 miners d'Atacama», *Revista Estúdio* (Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes), vol. 2 (4) (2011b), p. 106-112.



que ens mostren els mitjans de comunicació i, en ocasions, se n'autoalimenten.

Per exemple, la pel·lícula *Buried* (2010), dirigida per Rodrigo Cortés, ens ofereix una experiència límit del cos. El seu protagonista passa enterrat viu vuitanta dels noranta minuts del llargmetratge, amb un mòbil com a única font lumínica i amb un contacte insuficient amb l'exterior. El film dóna pistes del drama que viu el protagonista, Paul Conroy (protagonitzat per Ryan Reynolds), en què destaca la falta d'oxigen com el pitjor obstacle per sobreviure, en una cursa a contra rellotge.

Aquestes escenes ens traslladen a records mediàtics, com els *zulos* de la dècada dels noranta. Els *zulos* esdevenen un món a part, hermètic i sense referència cartogràfica. Espais de gran pressió corporal i psíquica on han estat recloses persones amb finalitats polítiques, com és el cas de José Antonio Ortega Lara, funcionari de presons segrestat durant 532 dies.

Tornant a les produccions cinematogràfiques, faig referència a *There Will Be Blood* (2007), del director Paul Thomas Anderson, que presenta l'ambient fosc i profund d'una excavació petrolera i les relacions de poder que impliquen els pous de petroli de Califòrnia a principis del segle XX. En els primers minuts del film, domina la negror de les imatges i el silenci estrident de la maquinària, que serà trencat per l'accident laboral que pateix un miner amb conseqüències tràgiques.

De fet, i deixant a part el terreny de la ficció, aquests desastres són habituals en aquests tipus de treballs. En els darrers

anys, un dels més coneguts va ser l'accident que es va produir el 5 d'agost de 2010, quan un grup de treballadors de la mina de San José de Xile, situada al nord de la ciutat xilena de Copiapó, va romandre atrapat durant setanta dies a uns 700 metres de profunditat. La situació inicial d'incomunicació de les víctimes, en un espai sepultat i suspès en el temps, feia inevitable atribuir el rol de cadàver als miners. Al seu voltant, es va organitzar un rescat accelerat per assegurar-ne la supervivència. «Estamos bien en el refugio los 33», deia el primer missatge, escrit en vermell en una fulla de quadern, que van fer arribar els miners després de lligar-lo a una de les sondes, i que més tard va fer públic el president, Sebastián Piñera (figura 63). El missatge fou seguit d'una explosió mediàtica que va convertir l'accident en un espectacle, entre el *reality show* i la telesèrie, encavallat en la realitat i la ficció, mogut per l'empatia envers la dissort dels miners i el clar oportunisme polític.<sup>240</sup>

A la 54a Biennal de Venècia (2011), l'artista eslovac Roman Ondák va presentar la instal·lació *Time Capsule* (2011), en la qual l'espectador es trobava al davant d'una rèplica de la *Fénix 2*, la càpsula que va ser utilitzada en el rescat laboriós dels trenta-tres miners a través d'un pou perforat per a l'ocasió (figura 64). A través d'aquest artefacte, l'artista volia remetre a l'espectador les experiències d'aïllament reals viscudes pels miners i els quaranta minuts de trajecte de retorn cap a la superfície, encara que, de fet,

240. Recentment, s'ha estrenat la producció cinematogràfica *The 33* (2015), dirigida per Patricia Riggen, basada en aquests fets.

el context de la mina s'articuli al voltant d'un descens feixuc a l'interior del subsòl i d'un treball nocturn, precari, que evoca fins i tot el treball forçat i el càstig.

### ***Steve McQueen: Caribs' Leap / Western Deep***

*Caribs' Leap / Western Deep* (2002) són el nom de les dues pel·lícules de la instal·lació de Steve McQueen encarregada per Artangel i Documenta. Van ser exposades, juntament amb altres treballs de l'artista britànic, a la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2003-2004). Les dues obres funcionen com a «poemes simfònics» i es relacionen entre elles a partir de crear contrastos: interior-cavernós-lineal i exterior-oceànic-circular. Constitueixen mons a part, l'un tancat en si mateix i l'altre obert a l'infinit. Els dos films cartografien un lloc que no es pot captar en la seva globalitat i al·ludeixen al «viatge» com a itinerari psíquic.<sup>241</sup>

A *Western Deep*, ens transporta al fons de la mina de Tautoma, a prop de Johannesburg (Sud-Àfrica), una de les mines d'or més profundes del món. A *Caribs' Leap* (figura 67), l'artista parteix d'un fet històric: l'«alliberació» de l'illa de Grenada, el 1651, mitjançant el suïcidi massiu dels seus habitants, que salten al buit des d'un penya-segat com a manifestació de resistència a la invasió colonial.

241. Jean FISHER, *Steve McQueen: Caribs' Leap / Western Deep*, catàleg d'exposició, Londres, Artangel; Kassel, Documenta; Barcelona, Fundació Antoni Tàpies; Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2002, p. 4.

Les obres destaquen pel fet de provocar una experiència extremament visual a l'espectador, el que causa la ceguesa de qui ho mira, tant per saturació com per absència de llum: l'obscuritat de *Western Deep* (figura 68) es confronta amb la blancor enlluernadora del cel mostrat a *Caribs' Leap*. La claustrofòbia de *Western Deep* es contraposa a l'expansió oceànica de *Caribs' Leap*.<sup>242</sup>

A *Western Deep*, McQueen submergeix l'espectador en un espai fílmic que sembla apel·lar a escenes de ficció i de terror. L'ambient és fosc i sorollós, els sons són pesats i confosos, i els cossos estan sotmesos a un treball repetitiu i a llargues esperes, que remetent a la dominació colonial i al treball esclau com a maneres extremes de violència. McQueen presenta un infern vivent del qual els miners només poden escapar traslladant-se a un altre lloc mitjançant la imaginació.<sup>243</sup>

L'experiència de les obres de McQueen és més sensorial que òptica, en part per l'estratègia del format de l'exposició. L'escala de projecció és àmplia en relació amb les dimensions de l'espai de visió, cosa que produeix una proximitat incòmoda amb la pantalla. D'altra banda, trobem les pel·lícules estructurades en episodis que construeixen un retrat de la situació que les allunya de la narració. Les obres qüestionen l'experiència del temps cronològic lineal, tot i que en les dues se segueix una mena d'itinerari. A *Western Deep*, el trajecte és un descens cap a i a través d'un espai sense mesura temporal, i en aquest fet rau la seva

242. Jean FISHER, *Steve McQueen: Caribs' Leap / Western Deep*, p. 9.

243. Jean FISHER, *Steve McQueen: Caribs' Leap / Western Deep*, p. 6.

alienació: els homes caminen, treballen i esperen apàtics. Els moments estan marcats —l'ascensor que descendeix, el batec ràpid dels timbres vermells— i evoquen l'ordre interminable de la màquina o, més exactament, el mecanisme de poder que resideix ocult, no sobre la superfície, sinó sota terra. El cos pateix el pas del temps i ens en revela la durada<sup>244</sup> a través del cansament i de les esperes, tal com ho fa l'espectador.

### *Santiago Sierra*

Els títols de les peces de Santiago Sierra remarquen i fan transparent el procés de producció de la seva obra. A *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche* (Limerick, Irlanda, 2000) i a *Persona en un hueco bajo tierra de 300 × 500 × 300 cm* (Hèlsinki, Finlàndia, 2001) (figura 66), l'artista ens proposa de manera clara i contundent la utilització del cos i del seu temps com a mercaderia: la persona introduïda en el maleter d'un vehicle, estacionat a les portes de la inauguració de la IV Biennal EV+A, a la qual es pagaren uns quaranta dòlars, i l'indigent col·locat en un forat sota terra, entre el museu i el parlament d'Hèlsinki, durant dues setmanes a raó de quatre hores diàries i set dòlars l'hora, documenten la violència dels cossos encabits en espais tancats, les relacions de poder i el context de vulnerabilitat i precarietat dels participants que accepten treballs amb una mínima remuneració.

244. Jean FISHER, *Steve McQueen: Caribs' Leap / Western Deep*, p. 7.

Sierra explica, amb claredat molesta, la mecànica repetitiva de l'exploració laboral, la mercantilització del cos, la submissió humana al destí del capitalisme i l'alineació dels individus per l'economia.<sup>245</sup>

Un tema persistent i recurrent en la seva obra és l'associació del treball amb la dominació i el càstig, tal com plantegen les accions *Grupo de personas cara a la pared y personal cara a la pared* (Londres, Galeria Lisson, 2002) o *Mujer con capirote de cara a la pared* (Venècia, 2003) (figura 65); aquesta darrera, realitzada en el context de la Biennial de Venècia al pavelló espanyol i duta a terme, sense presència de públic, l'1 de maig de 2003, en la commemoració del Dia del Treball. Concretament, l'acció va consistir en el fet que, durant una hora, una dona d'avançada edat va romandre asseguda davant d'un mur, immòbil i en silenci, amb un capirote negre al cap.<sup>246</sup>

Fins aquí, la nostra visió hi podria estar més que acostumada, però com assenyala Octavi Comeron no triga a aparèixer una obertura de l'angle de visió,<sup>247</sup> i és a partir d'aquest moment que les obres suposen una càrrega ofensiva i humiliant, quan la mirada de l'espectador comença a incloure en les obres la dimensió política del procés de producció que s'hi ha dut a terme i

245. Rosa MARTÍNEZ, *Santiago Sierra: Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*, catàleg d'exposició, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, 2003, p. 16.

246. Rosa MARTÍNEZ, *Santiago Sierra: Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*, p. 24.

247. Octavi COMERON, *Arte y postfordismo. Notas desde la fábrica transparente*, Madrid, Trama, Fundación Arte y Derecho, 2007a, p. 74-75.

que inclou l'artista (Sierra insisteix que ell no aspira a cap redempció del sistema), les institucions que participen en els projectes i el mateix espectador com a part d'un sistema que queda en evidència, i que situa tothom en el lloc de l'opressor. Malgrat això, sorprèn la posició dels personatges de les accions: després de finalitzar el seu treball, després d'aixecar-se del tamboret i recollir la remuneració, la dona recordava, amb indiferència, que per a ella allò era «un final de jornada com qualsevol altre».<sup>248</sup>

248. Rosa MARTÍNEZ, *Santiago Sierra: Pabellón de España: 50ª Bienal de Venecia*, p. 24.

### CAS D'ESTUDI 3. NITRATS DE XAVIER RIBAS

Com s'ha apuntat abans en el capítol dedicat als «Solars i descampats abandonats», és especialment en el treball de Xavier Ribas on trobem de manera reiterada vestigis i rastres del context periurbà que tenen quelcom en comú: el teixit urbà, com a «espai sedimentat» de memòria i temps,<sup>249</sup> i la condició social contemporània. La seva fotografia mostra situacions, però la seva lectura va més enllà del que és visible o de les aparences.

Recordem que en les primeres sèries fotogràfiques, Ribas indaga especialment en les empremtes que deixa el mateix habitat,<sup>250</sup> però serà en el grup *Concrete Geographies* (2003-2009)<sup>251</sup> on s'anuncia que els rastres també són producte d'estratègies, institucionals o privades, que operen sobre l'espai. Constata, d'aquesta manera, l'interès que té l'autor, al llarg de la seva trajectòria, per la representació d'espais físics o de memòria, i en certa manera de violència.

Ribas ens parla de violència, però sap molt bé que aquesta, a vegades, s'explica millor a partir de la seva absència. Ell ho fa a

249. Alberto MARTÍN, «Xavier Ribas. *Sanctuary*», *Camera Austria International* (Graz), núm. 98 (2007), disponible en línia a <<http://www.xavierribas.com/>> (consulta: 21/01/2011).

250. Destaca en aquest punt la sèrie *Sundays* (1994-1997) o les sèries de l'epígraf *Sanctuary* (1998-2002), per exemple: *Flowers* (1998-2000), *Stones* (2000), *Thresholds* (2001-2002) i *Sanctuary* (2002), entre d'altres. Per a més detalls, vegeu <<http://www.xavierribas.com/>>.

251. *Concrete Geographies* (2003-2009) agrupa sèries com *LC* (2002-2003), *Invisible Structures* [1] (2006), *Invisible Structures* [2] —aquesta sèrie també és coneguda sota el títol *Mud—* (2006), *Nomads* (2008), *Melilla Border Fence* (2009) i *Ceuta Border Fence* (2009), entre d'altres. Per a més detalls, vegeu <<http://www.xavierribas.com/>>.



través de vestigis i de rastres producte de l'especulació urbanística, en el cas de *Nòmades*; d'una catàstrofe natural, en el cas de *Fang*, o a través dels residus d'un habitat que es troba a la perifèria, si retrocedim cap a les primeres sèries. També la violència és visible quan l'autor ressegueix la frontera de Ceuta i Melilla, quan aquesta recau en la separació física del territori i en la manca de lliure mobilitat de la població. Aquesta preocupació s'intensifica i es posa clarament de manifest en *Nitrat* (2010-2014),<sup>252</sup> el seu darrer projecte, que investiga l'àmbit de les explotacions d'aquest mineral al desert d'Atacama, a Xile:

Como la mesa de madera que baila, imaginada por Karl Marx en *El capital*, todas las mercancías son cambiantes. Parecen metamorfosearse. Pero el salitre cambia materialmente. Su poder como sustancia y su valor como mercancía residen en su capacidad para cambiar de estado material a inmaterial, para transformarse y ser transformador. El salitre o nitrato de Chile es un nitrato sódico que, una vez procesado, se puede usar como fertilizante y para fabricar explosivos. Es el elemento nitrógeno, que constituye el 80 % de la atmósfera de la Tierra, en esta forma compuesta que puede acelerar o destruir la vida.<sup>253</sup>

252. Sota l'epígraf *Nitrate* (2010-2014) trobem les obres següents: *A History Of Detonations*, *Desert Trails*, *Caliche*, *I Write Your Names On My City Walls*, *Three Moves Are As Bad As A Fire*, *A The Far Silence Of Brooding Star Time*, *Northiana*, *Gibbsiana* i *From The High-Rises Like Rain*. Per a més detalls, vegeu <<http://www.xavierribas.com/>>.

253. Louise PURBRICK, «Tráfico de nitrato», a Carles GUERRA (comp.), *Nitrat*, exposició monogràfica de Xavier Ribas, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014b, p. 29. Text disponible en línia a <<http://www.macba.cat/ca/expo-ribas-nitrat>>.

En el seu darrer treball, presentat en una exposició monogràfica al MACBA,<sup>254</sup> Ribas desplega, com suggereix Carles Guerra (comissari de l'exposició), un dispositiu documental que va més enllà del mateix gènere fotogràfic. En la majoria d'obres vinculades a *Nitrat* s'integren imatges d'arxiu, dades, relats, notícies, inventaris, llistes i objectes.<sup>255</sup> A través d'aquesta «heterogeneïtat» s'entreu quelcom complex, a mesura que, i aproximant-nos prudentment a Foucault,<sup>256</sup> el dispositiu és en si mateix la «xarxa» que s'estableix entre els diferents elements.

254. Carles GUERRA (comissari), *Xavier Ribas: Nitrat*, exposició monogràfica, del 5 de juny al 12 d'octubre de 2014, organitzada pel Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) i coproduïda amb el Museu de la Universitat de Navarra (Pamplona), en col·laboració amb The Bluecoat (Liverpool).

255. «[...] la mayor parte de las obras vinculadas a *Nitrato* integran la imagen fotográfica junto a imágenes de archivo, datos, relatos, noticias, inventarios, listados e incluso objetos, una prueba de que el dispositivo documental adopta cualquier forma excepto la de un género fotográfico que tienda a consolidar su significado.» (Carles GUERRA, «El despliegue del dispositivo documental», a Carles GUERRA (comp.), *Nitrat*, p. 13)

256. El comissari de l'exposició ens cita Giorgio Agamben, el qual resumeix el terme *dispositiu* en el pensament de Foucault en els tres punts següents: «a) És un conjunt heterogeni, que inclou potencialment qualsevol cosa, tant elements lingüístics com no lingüístics, al mateix nivell: discursos, institucions, edificis, lleis, mesures policials, proposicions filosòfiques, etc. El dispositiu en si mateix és la xarxa que s'estableix entre aquests elements. b) El dispositiu té sempre una funció estratègica concreta i s'inscriu sempre en una relació de poder. c) Com a tal, és el resultat de l'encreuament de relacions de poder i de relacions de saber.» (Giorgio AGAMBEN, «Què és un dispositiu?»)

L'origen d'aquest projecte és la troballa per part de Ribas de l'àlbum fotogràfic *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* i de la correspondència que s'ha conservat entre les seves pàgines.<sup>257</sup> Aquest fet va desencadenar l'inici d'una recerca de caire acadèmic<sup>258</sup> duta a terme per l'artista, juntament amb la historiadora Louise Purbrick i el fotògraf i doctorand Ignacio Acosta, els tres vinculats a la Universitat de Brighton. D'aquesta manera, podem dir que les obres i els documents que formen part del projecte *Nitrat* s'han condensat en paral·lel en el treball acadèmic realitzat aquests darrers anys (2009-2014). Per un costat, la investigació s'ha centrat al voltant de la història natural d'aquest mineral vinculada a processos industrials de producció en un context històric d'expansió colonial, concretament el que incumbeix el llegat de la inversió britànica en les mines de nitrat de Xile (1870-1920) i la seva implicació en el tràfic global. Per altre costat, el treball també fa referència a la fotografia industrial, que vacil·la entre el discurs de l'art i la lògica del capital. Segons Ribas, la funció de l'àlbum abans citat estava vinculada a la mobilització de capital financer i a la inducció de fluxos d'inversió. Així,

257. L'àlbum està ubicat al Museu Universitat de Navarra. Xavier Ribas ha col·laborat diverses vegades amb aquesta institució, especialment en relació amb l'arxiu fotogràfic de què disposa aquesta. Recordem que les sèries sobre la frontera de Ceuta i Melilla també van sorgir d'un encàrrec que pretenia revisar i interpretar els àlbums i les fotografies de l'arxiu d'aquesta universitat per part de diversos fotògrafs.

258. Vegeu més detalls d'aquesta recerca acadèmica a <<http://arts.brighton.ac.uk/projects/traces-of-nitrate>>.

s'equipara la circulació global de la fotografia amb la circulació del capital i de les mercaderies. Carles Guerra ens recorda l'anàlisi precursora que va fer Allan Sekula al voltant de la representació del treball, com a «elements d'una economia simbòlica», i aquest advertia del risc i de la problemàtica d'una eventual recepció postromàntica d'aquest tipus de fotografies.<sup>259</sup>

### /3/

*Desert Trails* (2012) (figura 71) és una de les obres de Ribas que participa en el projecte *Nitrat*. Consta de trenta-tres fotografies en blanc i negre col·locades al mur en forma de retícula. La mirada fragmentada que tenim del territori a través de la retícula ens recorda la mirada de l'arqueòleg i, com hem vist anteriorment, és una estratègia que Ribas ha utilitzat en altres treballs. En aquest cas, les imatges cartografien un territori desolat de roques, descrivint la morfologia del terreny i mostrant pistes de l'evolució cap a l'estat d'abandó actual. Es tracta d'una extensió àmplia del desert d'Atacama, concretament on els treballadors removien el sòl i trencaven la crosta per extraure la matèria (*caliche*), que un cop processada esdevindria el salnitre. La inactivitat i el silenci

259. Carles GUERRA, «El despliegue del dispositivo documental», p. 15. Concretament, es fa referència a Allan SEKULA, «Photography Between Labour and Capital», a Benjamin H. D. BUCHLOH i Robert WILKIE (ed.), *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and The University College of Cape Breton Press, 1983, p. 193-268.

eloqüents de l'obra de Ribas són indicis de la migració del capital cap a una altra banda. El contrapunt d'aquesta peça és una fotografia que acompanya la retícula d'un solar al centre de la població. Ribas informa que es tracta de la seu de la Unión de Trabajadores Ferroviarios a Santiago de Xile, on es va homenatjar Luis Emilio Recabarren, dirigent sindical i fundador del Partido Obrero Socialista (POS), que es va suïcidar el 19 de desembre de 1924.<sup>260</sup>

#### /4/

Purbrick ens recorda que el desenvolupament de la indústria del nitrat al desert d'Atacama no va tenir lloc fins que les companyies britàniques van prendre el mercat de l'Amèrica del Sud i, a mitjan segle XIX, van començar a fornir el terreny buit que permetés l'explotació del mineral.<sup>261</sup> És en aquest context quan el desert es va capitalitzar. Però, a més, l'altre fet rellevant que va contribuir a l'alteració del desert va ser la transformació del

260. Louise PURBRICK, «Tráfico de nitrato», p. 29-38, disponible en línia a <<http://www.macba.cat/ca/expo-ribas-nitrato>>.

261. «Antony Gibbs & Sons, exportadores de guano peruano, eran en 1865 socios de Tarapacá Nitrate Company. Tenían el capital, y lo prestaron, para crear las denominadas oficinas salitreras de la pampa del siglo XIX, fábricas en el desierto. Se tendieron vías ferroviarias por todo el desierto para obtener el caliche y procesarlo, y para llevar el nitrato resultante a los puertos; se importaron herramientas, maquinaria, sacos de yute. Se transportó agua para elaborar el salitre y agua para que los obreros del salitre pudieran saciar su sed. En una tierra vacía, sin nada excepto minerales explosivos en abundancia, era preciso abastecerse de todo. Antofagasta Nitrate & Railway Company constituye un claro ejemplo de ello.» (Louise PURBRICK, «Tráfico de nitrato», p. 29)

salnitre: de la seva extracció de mineral a producte químic, de *caliche* a mercaderia.<sup>262</sup> Recordem que el salnitre o nitrat de Xile és un mineral que s'utilitzava, principalment, com a fertilitzant natural, però més tard també va ser un element clau en la fabricació d'explosius, i perquè això fos possible va ser necessari un altre procés de transformació.<sup>263</sup> D'aquesta manera, el desert d'Atacama va passar de ser un paisatge nacional a incorporar-se en una geografia del capitalisme europeu. Dins aquest context, l'obra de Ribas fa visibles les històries que giren al voltant del nitrat: el fet de ser considerat el mineral detonant de la Guerra del Pacífic, l'explotació colonial manifesta en la seva extracció, el monopoli capitalista que se'n fa, les reivindicacions de moviments obrers a les mines o els conflictes relacionats amb la Primera Guerra Mundial de fons.

*Las rocas esparcidas por las explosiones se partían mediante palancas o se cuarteaban con zapapicos para separar el caliche, que luego se levantaba y arrojaba o bien se llevaba y dejaba caer en los carros para su traslado hasta la fábrica. Después se alzaban los carros para dejar que el caliche cayera en las*

262. «[...] La transformación de la materia provocó un cambio en la historia: un realineamiento de fronteras en América del Sur y de las relaciones económicas mundiales.» (Louise PURBRICK, «Tráfico de nitrato», p. 30)

263. «[...] Cuando los sacos salían de los puertos de Chile en el Pacífico o llegaban al Canal de la Mancha, el nitrato se encontraba en una forma lista para usarlo como fertilizante; sus cristales blancos podían simplemente introducirse de nuevo en la tierra. Pero liberar su furor más explosivo requería otra transformación. El nitrato debía mezclarse con cantidades iguales de ácido sulfúrico y destilarse mediante el proceso antiquísimo de la retorta, un sistema de recipientes y tubos en bucle donde se recogía el ácido nítrico necesario para la producción de dinamita, nitroglicerina, y del nitrotolueno imprescindible para la fabricación de TNT (trinitrotolueno).» (Louise PURBRICK, «Tráfico de nitrato», p. 37)

*tritadoras preparadas para los procesos de saturación y ebullición. El residuo de los tanques de cocción, el ripio, se cargaba con palas en otros carros y luego se arrojaba en escombreras, al tiempo que el nitrato disuelto y cristalizado de los secaderos se desmenuzaba mediante barras y picos. Los finos cristales resultantes se introducían con palas en sacos, que se cargaban en los vagones del tren, ya listos para su traslado a los puertos.*<sup>264</sup>

/5/

La sèrie *Caliche Fields* (2010)<sup>265</sup> (figura 72) consta de fotografies en color presentades linealment en dues fileres: a la inferior, panoràmiques del desert d'Atacama; a la superior, imatges del mateix context però de braços d'homes subjectant pedres,<sup>266</sup> *caliche*. Aquestes imatges ens remetent a la força de treball i, per tant, a l'obrer. Ribas té molt present el treballador de les salnitres que va haver de conviure amb un doble procés d'explotació i violència: un per part dels empresaris estrangers i l'altre per part de l'aparell repressor de l'estat autòcton. En l'obra *And the For Silence of Brooding Star Time* (2013),<sup>267</sup> Ribas presenta una sèrie d'imatges sobre l'obrer i la vida a les salnitres, mitjançant l'arxiu fotogràfic

264. Louise PURBRICK, «Tráfico de nitrato», p. 33.

265. Carles GUERRA (comp.), *Nitrato*, p. 88-89.

266. Probablement, la imatge contraposada a la del forat seria la pedra. Aquesta pot evocar la concentració de la matèria i, a més, suggereix el rastre, la buidor que ha deixat del seu emplaçament original. Aquí ens acostaríem, en certa manera, a les pedres descontextualitzades de Smithon, els *non-sites*, obres qualificades d'*arqueologia metafísica* en què Smithson proposava reintegrar els conceptes de «temps» i «espai» en el discurs de l'obra d'art.

267. Carles GUERRA (comp.), *Nitrato*, p. 90.

(negatius i diapositives de vidre) realitzat per Mabel Loomis Todd<sup>268</sup> durant la seva estada a l'Oficina Alianza l'estiu de 1907.

Ribas revisa un espai de gran poder simbòlic, malgrat les transformacions que ha patit en les darreres dècades, vinculat al moviment obrer de les salnitres i al fet dramàtic que va succeir el 21 de desembre de 1907 a l'Escola Santa María a Iquique, on l'exercit del Govern va massacrar un gran nombre de treballadors i familiars que es trobaven en vaga general. El díptic *Twenty-Eight Points* (2010)<sup>269</sup> consta d'un text i d'una imatge en què es veu un forat al sòl. L'autor ens apunta que es tracta d'una prospecció a una de les aules de l'escola unes setmanes abans de la seva demolició, el gener de 2011, en què es poden veure restes de l'edifici del segle XIX. La fotografia va acompanyada de la llista de vint-i-vuit queixes i reivindicacions presentades a Iquique el 1904 per part d'una delegació de treballadors al ministre de l'Interior. Una altra obra que es focalitza en aquest lloc és *I Write Your Names on My City Walls* (2010), projecció en doble canal que mostra els dos costats del carrer adjacents a l'Escola Santa María dues setmanes abans de la seva demolició. Durant trenta-cinc minuts, la projecció captura la vida quotidiana del barri. Aquest film es

268. Mabel Loomis Todd (1856-1932) va ser testimoni tant del procés d'extracció del salnitre com de l'observació astronòmica de Mart que va tenir lloc des del desert d'Atacama. L'arxiu fotogràfic de Mabel Loomis Todd, localitzat a la biblioteca de la Universitat de Yale, també és present en l'exposició de Ribas en l'obra *And the For Silence of Brooding Star Time* (2013).

269. Carles GUERRA (comp.), *Nitrat*, p. 116-119.



complementa amb la llista dels darrers grafits polítics que apareixen en els murs de l'escola recopilats per Ribas.<sup>270</sup>

*A medida que los sacos de nitrato comienzan su viaje y se alejan de la oficina, la sustancia empieza a adquirir su forma de mercancía: una representación de la materia en torno a la cual circulan tarifas, impuestos, pagos, acciones; se convierte en el sujeto de una espiral de intercambios, pierde su sustancia, y deja de ser un objeto industrial.<sup>271</sup>*

## /6/

El tràfic de nitrat es va interrompre a l'inici de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Els aliats van aïllar Alemanya dels mercats mundials de subministraments essencials com el nitrat; el bloqueig va afectar la producció d'aliments. Purbrick ens recorda que el nitrat era el fertilitzant predilecte dels agricultors alemanys, al mateix temps que servia per a la producció d'armament. Aquesta escassetat de nitrat natural va fer decantar l'economia de guerra alemanya cap a la dependència de formes sintètiques.<sup>272</sup> En canvi, el nitrat es va convertir en l'ingredient principal d'explosius del govern de coalició britànic. Això va fer que el desert d'Atacama fos

270. Carles GUERRA (comp.), *Nitrat*, p. 120-121.

271. Louise PURBRICK, «Tráfico de nitrato», p. 34.

272. «Fritz Haber había desarrollado, hacia 1909, un proceso de laboratorio de síntesis de amoníaco: nitrógeno e hidrógeno se combinaban a altas presiones y temperaturas. En 1913, Carl Bosch inventó las estructuras industriales para la producción comercial del proceso de Haber; BASF abrió una planta de síntesis de amoníaco en Oppau.» (Louise PURBRICK, «Tráfico de nitrato», p. 36-37)

sotmès a una explotació més intensiva fins que va finalitzar la Primera Guerra Mundial i el Ministeri de Municions del Govern britànic es va posicionar cap al processament de nitrats sintètics, per tal d'assegurar-se el subministrament d'explosius en futurs conflictes. Aquest fet va provocar el declivi de la indústria del nitrats de Xile.

/7/

Després d'unes imatges del desert, amb la sensació d'abandó i d'improductivitat que evoca la migració del capital, Ribas canvia de context en la sèrie fotogràfica *From the High-Rises Like Rain* (2013).<sup>273</sup> A través d'onze fotografies, l'artista posa la mirada a la City de Londres. Com comenta el comissari de l'exposició, aquesta sèrie funciona de contrapunt de les obres anteriors, cosa que retorna l'espectador al lloc d'origen on es generen les dinàmiques del capital. Ribas acompanya les imatges amb extenses dades del registre oficial de la Borsa de Londres de 1908, amb la xarxa d'empreses implicades en l'explotació del nitrats. Però, a més, Ribas, en aquesta sèrie, fa referència a espais que van

273. Ribas, sobre la sèrie *From the High-Rise Like Rain* (2013), ens diu que són fotografies capturades a les rodalies de St. Mary Axe i a Bishopsgate, a la City de Londres, on les companyies salnitres esmentades en l'anuari de 1908 de la Borsa de Londres tenien les seves seus. L'Exèrcit Republicà Irlandès (IRA) va col·locar bombes de fertilitzants a la Borsa de Londres el 20 de juliol de 1990, davant del Baltic Exchange el 10 d'abril de 1992 i al Hong Kong and Shanghai Bank, a Bishopsgate, el 24 d'abril de 1993. Vegeu Carles GUERRA (comp.), *Nitrats*, p. 140.

ser objecte d'atemptats per part de l'IRA durant la dècada de 1990.<sup>274</sup> L'anècdota és que la policia britànica, en el moment d'atribuir les explosions a l'IRA, utilitzava l'expressió «rastres de nitrat», ja que els artefactes explosius eren fabricats amb fertilitzants:

El efecto dinámico de los fertilizantes de nitrato sobre la tierra se compactó en el proyectil para convertir las cosechas abundantes en una árida tierra baldía. El nitrato transformaba otro paisaje, creaba otro desierto. La mayor parte del tráfico de nitrato terminó aquí, en los cráteres del frente occidental.<sup>275</sup>

/8/

En la sèrie *A History of Detonations* (2013), Ribas enllaça paisatges geogràficament allunyats però històricament connectats: vincula els camps de nitrat remots amb els districtes financers metropolitans. Per portar-ho a terme, relaciona imatges de procedències diverses per tal que participin en l'espai discursiu del dispositiu documental que proposa *Nitrat*. Per exemple, mostra la postal publicitària de nitrat de Xile, on es veu una explosió sobre el

274. «De las once fotos que componen la serie *From the High-Rises Like Rain* solo una de ellas contiene una referencia directa a los atentados: se trata de una placa conmemorativa en recuerdo de las tres personas que murieron en el atentado con bomba de 1992 atribuido al IRA. Otro indicio que posiblemente recuerde esos acontecimientos sería el edificio de Norman Foster construido sobre la antigua sede del Baltic Exchange, destruida por el atentado del mismo año.» (Carles GUERRA (comp.), *Nitrat*, p. 17)

275. Louise PURBRICK, «Tráfico de nitrato», p. 38.

terreny (1920); les fotografies de la NASA enviades per la sonda *Viking 1* des de la superfície de Mart (1976); imatges de la Primera Guerra Mundial, com per exemple un vaixell alemany col·locant una mina al mar Bàltic (1915), o la vista aèria d'un paisatge bombardejat al Front Occidental (1918); imatges dels atacs de l'IRA a Londres (1973 i 1993); retalls de premsa relacionats amb el president Salvador Allende (1973); a més de fotografies realitzades per Ribas que fan referència a avisos de la presència de mines antipersones als voltants de l'Oficina Chacabuco (2011),<sup>276</sup> o sobre l'àlbum *Oficina Alianza and Port of Iquique* (1899), entre d'altres.

## /9/

Concloent aquest capítol dedicat a Xavier Ribas, voldria remarcar el mètode de treball que utilitza, caracteritzat per l'encreuament d'àmbits d'estudi i, en certa manera, per la superació del marc disciplinari que és la fotografia.<sup>277</sup> Ribas ha anat desplaçant el focus d'interès des del qual aborda l'anàlisi i el

276. Ribas, sobre aquesta imatge: «El 1971 el president electe Salvador Allende declarà les ruïnes de Chacabuco Monument Històric Nacional en memòria dels obrers del salnitre. El 1973 el general colpista Augusto Pinochet va convertir Chacabuco en un camp de detenció per a presoners polítics. Aquesta decisió va ser part d'una campanya no declarada d'agressió al paisatge històric del moviment obrer xilè». Vegeu Carles GUERRA (comp.), *Nitrat*, p. 26.

277. «[...] un cruce que va desde la Antropología o el Urbanismo hasta la Geografía, la Microhistoria o la propia Filosofía de la Historia [...]. Es importante señalar esta dinámica para no caer en la tentación de recluir la recepción de su obra en los estrictos límites del campo fotográfico.» (Alberto MARTÍN, «Espacialidades. Poética y poder», p. 167)

coneixement de l'espai. El transcurs de la seva producció, com sintetitza Alberto Martín, està «format per etapes intermèdies des de la poètica al poder, des de l'espai antropològic fins a l'espai com a producte social, polític, ideològic i estratègic».<sup>278</sup>

En definitiva, aquest darrer projecte de Ribas també centra la mirada a uns rastres de violència que són presents tant en l'espoliació de recursos naturals, com també en l'explotació de l'individu socialment i laboral, i d'una manera més evident en l'ús d'artefactes explosius vinculats a guerres i atacs terroristes.

278. Alberto MARTÍN, «Espacialidades. Poética y poder», p. 168.

## *Forat-cova*

Cercant les primeres referències que tenim del cos en relació amb el forat, caldria, inevitablement, fer referència a les necessitats bàsiques de la vida i a la gestió del cos més enllà d'aquesta. Les cavitats naturals d'un terreny, com les coves o cavernes, les grutes i els avencs, formats per processos geològics, han donat aixopluc i refugi tant a animals com a éssers humans, al mateix temps que han estat utilitzats com a espais funeraris per resguardar cossos sense vida.

Cal dir que les coves, des de finals del segle XIX, han captivat els espeleòlegs, que han explorat pràcticament tots els orificis terrestres coneguts amb voluntats científiques —més endavant, s'expandirà cap a fins esportius o turístics. La cova se'ns representa com a mite originari, relacionat amb un tipus d'imaginari de tradició romàntica. En aquest sentit, el documental *Cave of Forgotten Dreams* (2010), del director Werner Herzog, ens acostava a la cova de Chauvet, al sud de França. Herzog i el seu equip documenten els rastres de cultura i vida —pintures rupestres, rastres fossilitzats i empremtes i marques d'animals— de diferents períodes en el seu entorn natural. Una particularitat del documental és que ens mostra un paisatge prohibit, o si més no restringit al públic. El director i el seu equip van aconseguir tenir accés exclusiu per gravar dins de la cova, descoberta el 1994 i considerada una de les més significatives de l'art prehistòric; per evitar-ne la degradació, s'hi va prohibir l'accés. Aquesta decisió va

tenir en compte l'error usual de convertir un indret en lloc d'interès turístic massiu poc després de la seva descoberta, amb les evidències demostrades en altres coves i grutes d'interès, com per exemple les coves de Lascaux o d'Altamira.

La tecnologia de les tres dimensions i altres enginys van permetre a l'equip d'Herzog captar unes imatges amb gran profunditat i, amb una construcció pausada, rastrejar l'espai interior de la cova. L'espectador del film esdevé en part explorador, encara que sigui des de la butaca confortable del cinema.

Pel que fa referència a l'exploració del territori i de les situacions que sorgeixen entre natura i cultura, la cova i la tecnologia també són presents en la darrera exposició de l'artista Esteve Subirah. A «Perdre les formes. Segon exercici» (2012),<sup>279</sup> l'artista presentava un grup de peces que, entre altres coses, propiciaven relacions mentals o emocionals amb un paisatge i territori molt propers i familiars per a ell. La *Forma núm. 10* (2012) (figura 75) és el resultat d'un «exercici» —com defineix el mateix artista— al voltant del Cau del Duc. Aquest indret assenyalat és una cova, un forat fet a partir de l'erosió de la roca calcària al massís del Montgrí. A part del seu valor històric i de troballes arqueològiques, és un lloc emblemàtic per als habitants dels pobles del voltant, amb múltiples històries i llegendes. L'artista es va traslladar, durant el juny de 2012, amb tècnics especialistes i

279. Esteve SUBIRAH, *Perdre les formes. Segon exercici*, catàleg d'exposició, Torroella de Montgrí, Capella de Sant Antoni, 2012. Vegeu <[http://www.estevesubirah.com/v3/perdre\\_les\\_formes\\_2\\_0.php](http://www.estevesubirah.com/v3/perdre_les_formes_2_0.php)>.

«aparells d'última generació» per obtenir una digitalització de l'interior del Cau del Duc (figura 76). A continuació, mitjançant un motlle, construeix una peça compacta de ferro de tot l'interior de la cova. A l'exposició acompanyava l'escultura —que ens recorda pel seu emplaçament les pedres rares exhibides en qualsevol museu de ciències naturals— amb una graella d'imatges del procés de digitalització de l'espai en negatiu i un parell de postals de principis del segle passat sobre el lloc en qüestió (figures 73 i 74).

L'experiència *in situ* al Cau del Duc d'Esteve Subirah, amb la producció d'imatges i volums del procés presentats a l'exposició, té la voluntat d'entendre l'espai i els seus límits, a més d'inserir-se a base de rumors en la memòria personal. La seva forma amorfa solidifica, encara que sigui a escala, l'espai buit de la cova.<sup>280</sup>

L'exposició d'Ibon Aranberri «Organigrama»,<sup>281</sup> vista a la Fundació Antoni Tàpies, proposava establir relacions i confrontacions entre diverses sèries de treballs realitzats per l'artista, amb la voluntat d'estimular la resignificació d'obres passades i d'altres fetes a propòsit per a l'exposició. D'aquesta manera, juntament amb treballs com *Mar del Pirineo* (2006) i *Política hidràulica* (2004-2010) —dues sèries reconegudes d'Aranberri que indaguen les infraestructures hidràuliques a la península Ibèrica, desenvolupades de manera intensiva les primeres dècades del segle

280. Vegeu l'article de Jordi MORELL, «Pedres Rares: Pedra-volàtil de Jordi Mitjà & Pedra-cova d'Esteve Subirah», *Revista Cromà* (Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes), vol. 1 (2) (2013), p. 117-123.

281. «Ibon Aranberri. Organigrama», exposició comissariada per Nuria Enguita, va tenir lloc del 28 de gener al 15 de maig de 2011 a la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona).



passat i sobre les alteracions físiques en el paisatge ocasionades per les obres d'enginyeria—,<sup>282</sup> hi trobem (*Ir.T.nº513*) Zuloa. *Extended Repertory* (2003-2008) (figura 77). Aquest treball recull la documentació científica, històrica, arqueològica i fotogràfica que l'artista ha recopilat al voltant de la cova d'Iritegi (Guipúscoa). Aquesta cova va ser intervinguda físicament i simbòlicament per Aranberri amb el tancament de l'entrada amb una estructura plana i opaca, on hi ha un petit orifici que serveix de pas tant d'entrada com de sortida per a la colònia de ratpenats que hi habita. Per a Aranberri, l'espai de la cova pot ser imaginat clos des de l'obscuritat interior, i des de l'exterior ens proposa una discontinuïtat en el paisatge natural. A part del treball específic *in situ*, i com a acte de presentació, es va organitzar una excursió col·lectiva a la cova. Així, el vídeo documental de l'esdeveniment,<sup>283</sup> juntament amb dibuixos, mapes i fotografies, formen part del desplegament heterogeni de l'obra.

282. «Enfront del modelatge del relleu com a procés natural dilatat en el temps, aquests actes de cultura provocaran irrupcions brusques i violentes que tindran efectes indelebles sobre el paisatge i la memòria. Primer seran les grues excavadores les que s'introduiran en el paisatge i començaran a soscavar-lo. Les seguirà més endavant l'arribada de l'aigua, que inundarà i, aquesta vegada sí de manera inexorable, esborrarà la memòria dels llocs.» (Miren JAIO, «Figura fora de camp», programa de mà exposició «Ibon Aranberri. Organigrama», Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2011, disponible en línia a <[http://www.fundaciotapies.com/site/spip.php?article6795&var\\_recherche=Zuloa](http://www.fundaciotapies.com/site/spip.php?article6795&var_recherche=Zuloa)>.

283. «El passeig en grup a través d'un paisatge inexplorat representa la possibilitat de la trobada comunitària. En una peregrinació proposada per l'artista, un grup de gent surt un matí d'hivern amb l'objectiu de visitar una cova de gran valor arqueològic i biològic que s'ha tancat amb una planxa de ferro negre. La clausura de la cova i, en conseqüència, del jaciment, ha estat una decisió, com qualsevol decisió presa des de la perspectiva de l'art, arbitrària.» (Miren JAIO, «Figura fora de camp»)

Però, a part d'aquestes cavitats naturals, hi ha altres forats a tenir en compte, amb intencions similars, que han estat desenvolupats amb unes finalitats més o menys concretes. Si bé podríem pensar en caus, llodrigueres i amagatalls, també les excavacions al subsòl produïdes per l'home han servit tant per refugiar-se de forces adverses —els bombardeigs aeris— com per aconseguir matèries primeres. Així mateix, han estat espais per allotjar el cos dels difunts. En la història de la humanitat trobem un gran assortiment de sepultures i tombes. Són espais bàsicament comuns, des de les tombes antropomorfes megalítiques fins a les que omplen els cementiris actuals, però tenen diferències que rauen en els ritus i que depenen de les creences escatològiques. Finalment, entre altres funcions, també trobem cavitats creades per a fosses comunes, que inevitablement ens evoquen fets inhumans del nostre temps.

### *Cavar*

*Pollard tiene 42 años. Es un hombre delgado con bigote que nació en Pittsburg y cumplió servicio como soldado raso en el Batallón 352 de Ingenieros en Birmania durante la Segunda Guerra Mundial. Es un operador de maquinaria de grado 10, lo que significa que gana 3,01 dólares por hora. Uno de los últimos en atender a John Fitzgerald Kennedy, quien fuera el presidente número 35 de este país, fue un obrero que cobra 3,01 por hora y dijo que cavar su tumba era un honor.*<sup>284</sup>

284. John Fitzgerald Kennedy va ser enterrat el novembre de 1963. Jimmy Breslin, en aquella època periodista del *New York Herald Tribune*, va narrar

Per a l'enterrador que va preparar la tomba de J. F. Kennedy, va ser un honor fer el forat. El senyor Pollard se sentia orgullós d'haver cavat aquell forat que acolliria el cos assassinat del popular president dels Estats Units.<sup>285</sup>

Potser en l'àmbit dels professionals de les funeràries, un personatge a tenir en compte és Thomas Lynch, poeta i assagista nord-americà i expropietari d'una funerària a Michigan, que va escriure *El enterrador*,<sup>286</sup> un llibre que tracta el tema de la mort, dels morts i de l'ofici d'enterrar a través de la seva experiència a la funerària. Encara que ell no cava tombes, sí que ens convida a mirar dins el forat. En aquest mateix context, un altre cas amb força punts en comú, encara que el format sigui molt diferent, és la popular sèrie de televisió *Six Feet Under* (2001-2005), que tracta sobre el dia a dia de la família Fisher, que regenta la funerària Fischer & Sons a Los Angeles. El títol de la sèrie evoca irònicament la profunditat del cos enterrat, però per al director de la sèrie, Alan Ball, també fa referència metafòricament a les

---

la història des del punt de vista de l'enterrador. Text disponible a Jimmy BRESLIN, «Cavar la tumba de JFK fue un honor», trad. de Diego Salazar, *Letras Libres*, núm. 71 (agost 2007), disponible en línia a <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/cavar-la-tumba-de-jfk-fue-un-honor>> (consulta: 21/02/2015).

285. Per cavar la tomba no va utilitzar el pic i la pala, sinó una excavadora, que des de fa temps facilita molt aquest tipus de feina.

286. Thomas LYNCH, *El enterrador. La vida vista desde el oficio fúnebre*, Bogotà, Alfaguara, 2004.

emocions i als sentiments que es mouen sota la superfície de la vida quotidiana.<sup>287</sup>

A l'obra *The Flooded Grave* (1998-2000) (figura 57) de Jeff Wall, que he citat anteriorment, veiem una tomba rectangular excavada en un cementiri. Quan mirem a l'interior, l'espectador hi troba un paisatge marí: «Donde esperaríamos ver una tumba o un ataúd nos encontramos con una imagen de vida exhuberante.»<sup>288</sup> Wall, en la imatge, fa visibles espais incompatibles, com si es tractés d'una metàfora. Amb aquesta imatge, juntament amb l'obra *The Burrow* (figura 56), se'ns mostren els indicis d'una excavació i funcionen de contrapunt de l'acte de cavar. L'acció és present en una altra obra de Wall, *The Well* (figura 83), en la qual trobem en la fotografia una dona a l'interior d'un forat que cava un pou, que és deduït pel títol de la imatge.

Cavar, l'acte, com també el resultat, el forat, són molt presents en pràctiques artístiques de les darreres dècades. I és que dur a terme un forat és evocar temps immemorials, fent conèixer el fet més animal i el desenvolupament tècnic més sofisticat. És una acció primària que ha acompanyat l'evolució humana. Aquesta acció repetida incansablement ens remet al cau kafkià que sempre es repensa, sempre és incomplet, però també a la història d'Abe Kôbô, en la qual els protagonistes estan condemnats a cavar i sostraure l'arena que els amenaça. Les dues històries fan referència

287. Alan BALL, *Six Feet Under: The Complete Series - "In Memoriam" featurette* (DVD), HBO Home Video. Vegeu-ne més detalls a <<http://www.hbo.com/six-feet-under/index.html>>.

288. Michael NEWMAN, *Jeff Wall: Obras y escritos*, p. 143.

a la figura de Sísif, l'heroi absurd, tant per les seves passions com pel seu turment, símbol del treball inútil i sense esperança.<sup>289</sup>

Sísif és la figura del treball inacabable, que es renova cíclicament una vegada i una altra, i ha esdevingut un element d'atracció (contradictòria), en el qual molts artistes s'han interessat d'una manera o altra. Albert Camus, en el llibre *El mite de Sísif*,<sup>290</sup> analitza la idea d'absurd mentre proposa un trencament amb l'existencialisme que havia tingut fins al moment. En aquest sentit, trobem l'absurditat en qualsevol esforç humà per trobar un sentit a l'univers, fet que acabarà fracassant irremeiablement.<sup>291</sup>

Walter de Maria va realitzar diverses obres que evoquen la noció d'absurditat, com la figura de Sísif. Per exemple, l'obra titulada *Boxes for Meaningless Work* (1961), que consistia en dues caixes de fusta d'aspecte minimalista i les instruccions d'ús següents: «Traslladar coses d'una caixa a l'altra, una vegada i una altra, una vegada i una altra, etc. Ser conscient que el que estàs fent no té sentit.»<sup>292</sup> Una altra obra de De Maria, i més en referència al

289. Els déus havien condemnat Sísif a l'infern a fer rodolar i empènyer incessantment una pedra enorme pendent amunt per un vessant costerut, però abans d'arribar al cim de la muntanya la pedra sempre tornava a caure pel seu pes rodant cap avall, i Sísif havia de tornar a començar des del principi. Vegeu HOMER, *L'Odissea*, cant XI, trad. de Carles Riba, Barcelona, Magrana, 1993.

290. Albert CAMUS, *El mite de Sísif. Assaig sobre l'absurd*, Barcelona, Edicions 62, 1987.

291. Recordem que les arrels de la filosofia de l'absurd es troben en el pensament del filòsof danès Søren Kierkegaard (Copenhague, 1813-1855).

292. «Transfer things from one box to the next box back and forth, back and forth, etc. Be aware that what you are doing is meaningless.» (<<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1001>>)

nostre tema, era cavar un forat i omplir-lo cíclicament. En relació amb l'activitat, el més important, deia l'artista, és «anar amb compte que l'activitat escollida sigui massa agradable, ja que el mínim plaer possible suposa el propòsit del treball». (En aquest cas, veiem un sentit completament diferent del que mostrava l'enterrador de JFK.)

Trobem punts en comú, i es retorna a l'acció de cavar, en un vídeo, *Sense Títol* (1998) (figura 82), de la parella d'artistes Helena Cabello i Ana Carceller, on podem veure, des d'una visió zenital, dues mans de persones diferents que excaven dos forats a la terra i que, fent servir la terra que ha extret l'altre, després, els tapen.<sup>293</sup> L'acció es va repetint cíclicament i sembla que tot torna a ser com abans, però la terra ha canviat de lloc i canviarà una vegada i una altra d'ubicació, si anem fent aquesta tasca. El sentit poètic rau en el desplaçament de terres, en l'absència i en la renovació, cosa que evoca el treball en equip i la vida en comú habitual en les obres de les dues artistes.

Lara Almarcegui va realitzar un forat en un solar d'Amsterdam. Quan Almarcegui parla de l'obra *Cavar* (Amsterdam, 1998) (figura 78), no dubta a explicar el seu interès per l'acció: l'acte de cavar en si mateix.<sup>294</sup> Almarcegui no cercava un resultat,

293. L'obra forma part de la col·lecció d'art contemporani de La Caixa. La fitxa de l'obra es troba disponible en línia a <<https://coleccion.caixaforum.com/ca/obra/-/obra/ACF0765/Sintitulo>>.

294. «Me propuse cavar en un solar vacío de Amsterdam. Me interesaba la acción, estar cada día en ese lugar simplemente cavando, sin saber en qué momento terminaría. Durante un mes extraje algunos restos del edificio anterior, pero sobre todo, saqué agua y tierra. Cuando el agujero medía unos dos metros y medio, y cada vez me resultaba más difícil entrar en él, y el derrumbe

s'interessava pel procés i l'experiència absurda d'una acció, encara que gens innocent pel context urbà. Sense saber quan s'interrompria el treball, el projecte es va donar per acabat quan un dia es va trobar el forat tapat per les excavadores. Les fotografies de l'acció són els documents que queden del treball de l'artista.

Per la seva part, el col·lectiu artístic austríac Gelitin va cavar i omplir un forat gegant a la platja de Coney Island. L'acció *The Dig Cunt* (2007) (figura 79) es va repetir durant set dies. Els membres del grup descriuen el treball de la manera següent:

Anem a cavar un forat a la sorra, de set hores d'excavació, a la tarda el tornem a tapar i hi saltem per damunt. Cansats i sense armes, anem a agafar el tren de tornada a Manhattan, per descansar per al dia següent. L'endemà, altre cop agafem el tren cap a Coney Island i cavem un forat per després tapar-lo de nou.<sup>295</sup>

Per al col·lectiu, el forat esdevé un monument antifàlic, en contraposició als habituals monuments públics erectes. D'aquesta manera, no amaguen les clares referències a artistes dels anys seixanta com Robert Smithson, Michael Heizer o Claes Oldenburg. Especialment, es fa referència a l'obra *Placid Civic*

---

era más inminente, llegaron unas excavadoras al descampado, allanaron la zona y cubrieron el agujero. Y así di por acabado el proyecto.» (Lara ALMARCEGUI, «Demoliciones, huertas urbanas, descampados»)

295. GELITIN, *The Dig Cunt* (2007), Coney Island (Nova York, EUA). Forma part dels sis projectes per a la ciutat de Nova York, a *Creative Time*. Més informació a [http://www.gelitin.net/projects/dig\\_cunt](http://www.gelitin.net/projects/dig_cunt) i <http://creativetime.org/programs/archive/2007/performance/gelitin.html>.

*Monument* (1967) (figura 81),<sup>296</sup> de Claes Oldenburg, al Central Park de Nova York, una rasa que remet a la tomba, realitzada per un excavador. Aquest treball, definit per Smithson com *anti-monument*, s'emmarcava en un context intens i convuls, a causa de l'assassinat del president, la Guerra del Vietnam i les creixents protestes i mobilitzacions ciutadanes.

Hem de tenir en compte que l'ús d'eines i utensilis tecnològics és important a l'hora de fer un forat. Smithson hi fa referència a l'article sobre els *earthworks*,<sup>297</sup> i parla de la preferència que tenen certs artistes per les eines comunes, les pales, i pels artefactes per a l'excavació d'aspecte groller, també pels tractors i pels aparells d'excavació, les broques, els trepants i els explosius que poden produir pous i terratrèmols.<sup>298</sup>

Aquesta fascinació es veu palesa en l'alteració de l'escorça terrestre que provoquen les intervencions artístiques de Michael Heizer. Un exemple clar és l'obra *Double Negative* (1969/1970) (figures 85 i 86), que concretament es tracta de dues enormes rases d'un quilòmetre i mig realitzades per aplanadores al desert de Nevada (Estats Units). Però Heizer també altera el teixit urbà en l'obra *Bern Depression* (1969) (figura 86), instal·lada a l'exterior de la Kunsthalle de Berna (Suïssa), en el marc de l'exposició «Live in

296. *Placid Civic Monument* (1967), de Claes Oldenburg, consta de nou fotografies en blanc i negre que documenten l'acció.

297. Vegeu Robert SMITHSON, «Una sedimentación de la mente. Proyectos terrenos», *Artforum* (setembre 1968). Aquest article ha estat recollit i traduït al castellà a Damián ORTEGA (ed.), *Robert Smithson. Selección de escritos*, p. 115-130.

298. Damián ORTEGA (ed.), *Robert Smithson. Selección de escritos*, p. 116.



Your Head. When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information».<sup>299</sup> L'obra va consistir a colpejar vint vegades el paviment del carrer amb una bola de demolició, cosa que va provocar un accident al terreny artificial.

Però, potser, dins la tradició d'artistes que treballen a partir del forat, Gordon Matta-Clark en sigui el més paradigmàtic i el que s'interessa més clarament per intervenir en el teixit urbà allunyant-se del Land Art. L'artista actua sobre edificis, habitualment construccions abandonades, en ruïna o a punt de ser demolides, en les quals obre orificis, talla i disseca la seva arquitectura. Per dur a terme l'obra *Conical Intersect* (1975) (figura 87), realitzada a la Biennal de París, Matta-Clark va intervenir en un parell d'edificis del segle XVII del carrer de Beaubourg que en aquells anys estaven afectats pel pla de renovació urbanística del barri de Les Halles (París). L'artista detalla la proposta en el text següent:

Se practicó un hueco de forma cónica y se retiró su contenido de las estructuras, de modo que su base en la fachada norte tuviera un diámetro de cuatro metros que iba disminuyendo al travesar la cubierta y la buhardilla del edificio adyacente. El eje central del hueco debía situarse en un ángulo de 35 grados desde el centro del Beaubourg. Todo ello para que los transeúntes pudieran echar un vistazo través del hueco.<sup>300</sup>

299. «Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information», exposició comissariada per Harald Szeemann, Kunsthalle de Berna (Suïssa), del 22 de març al 27 d'abril de 1969.

300. Fragment del text de Gordon Matta-Clark «Etant d'Art pour Locataire» (París, 1975), recollit en el catàleg d'exposició Gloria MOURE (comp.), *Gordon Matta-Clark*, p. 183.

Un cas de forat horitzontal realitzat a l'espai íntim és el que tracta el vídeo *Melancholia* (2013) (figura 90), de l'artista brasiler Marcelo Salum. El vídeo ens mostra de manera literal l'enderroc d'una paret a l'interior d'un habitatge. L'acció comença a l'altre costat de la paret i el so, producte dels cops i la caiguda de runa, és especialment rellevant. Segons l'artista, aquest treball analitza les relacions contradictòries que s'associen amb la sensació de la malenconia.<sup>301</sup> Per fer-ho, utilitza un llenguatge a través del vídeo, que ens presenta una situació real sense els subterfugis de la representació, però l'artista, que fa l'acció, va amb roba interior i guants de goma que provoquen l'estranyament de qui el mira, en una situació esperpèntica.

Retornant a l'acte de cavar com a activitat que remet al treball genèric, és pertinent recordar l'obra *Honest Labor* (1979) (figura 89), de Chris Burden, en la qual, com a resposta a una invitació universitària per realitzar una conferència, l'artista es va posar a cavar una rasa en un descampat de manera solitària en horari laboral. D'aquesta manera, tractava el treball com a fonament de l'economia política, com a mesura del valor de les coses.<sup>302</sup>

Aquesta obra de Burden ens serveix d'enllaç amb l'obra *3.000 huecos de 180 × 50 × 50 cm. cada uno* (2002) (figures 91 i 92),

301. Vegeu el web de l'artista a <<http://www.marcelosalum.com/index.php?/trabalhos/melancholia/>>.

302. «[...] todo hacer deviene trabajo al dejar de considerarlo como unidad autónoma y pasar a observarlo en la red de sus relaciones con todo el ámbito de lo económico y lo social.» (Octavi COMERON, *La fábrica transparente: Arte y trabajo en la época postfordista*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament de Pintura, 2007b, p. 48)

de Santiago Sierra. Però, com en la majoria de projectes seus, l'artista contracta treballadors per utilitzar el seu cos i el seu temps de manera crua a canvi del salari mínim. En aquest cas, jornalers immigrants van realitzar tres mil forats en uns camps de la província de Cadis.<sup>303</sup>

Amb un sentit molt diferent del treball de Sierra, trobem l'acció *Cuando la fe mueve montañas* (2002) (figura 93), de Francis Alÿs, en la qual el joc i el rumor són els catalitzadors que engeguen una acció que involucra una comunitat. L'energia col·lectiva serà el motor principal de la producció. L'11 d'abril de 2002, Alÿs va convocar cinc-centes persones als afores de Lima (Perú); les féu formar en filera al costat d'una duna de cinc-cents metres de diàmetre i traslladar-la amb pales a una distància de deu centímetres del seu emplaçament original.

Una altra obra que gira al voltant del treball és *Geòrgia & altres qüestions* (2009) (figures 94 i 96), de Xavier Ristol. L'obra consta de fotografies, un vídeo i un text teatralitzat.<sup>304</sup> El material resultant documenta l'acció de cavar un forat i les situacions que es

303. «En un terreno situado frente a las costas de Marruecos se excavaron 3.000 huecos de las medidas indicadas y con las caras perpendiculares y paralelas entre si. El trabajo fue llevado a cabo por un grupo que oscilaba entre 20 y 7 jornaleros según el día. Se trataba de trabajadores africanos, mayoritariamente senegaleses y en menor medida marroquines, más un capataz español. Las labores se hicieron a pala durante un mes y cobraron el salario estipulado por la administración española para jornaleros, es decir, 54 € por ocho horas de trabajo.» (Santiago SIERRA, *33.000 huecos de 180 × 50 × 50 cm. cada uno*, Dehesa de Montenmedio, Vejer de la Frontera (Cadis), juliol de 2002. Dades disponibles en línia a <[http://www.santiago-sierra.com/200209\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php)>)

304. Xavier RISTOL, *Geòrgia & altres qüestions: Obra escrita en tres actes*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, CONCA, Generalitat de Catalunya, 2009.

generen entre l'autor i els dos obrers —immigrants i legals georgians. Per a l'obra, Ristol demanà als dos obrers de cavar una fossa en un descampat al costat d'una antiga fàbrica en desús. A partir d'aquest moment els obrers

[...] es representen en un assaig d'excavació arqueològica absurda que no sembla portar enlloc. Es deixen dirigir donant lloc a una simulació de la seva realitat laboral. A mesura que el temps i que les converses se succeeixen, troben xatarres amb les quals especulen i que els permeten remetre's a històries personals i col·lectives. Mentrestant, van sorgint comentaris, fortuïts i casuals, que acaben per mostrar les seves desigualtats socials i polítiques.<sup>305</sup>

Els fets de cavar i d'enterrar serveixen a Núria Güell, en l'obra *Resurrecció* (2013) (figura 95), precisament per posar al descobert uns fets. La peça consta d'un arxivador amb fotocòpies de fotografies de diferents exhumacions —que l'espectador es pot endur— i es relaciona amb la projecció d'un vídeo d'una acció que representa l'acte de fer un forat i el d'enterrar uns objectes. La gravació causa suspens i intriga. Les propostes de Güell furguen els límits de la legalitat. En aquesta ocasió, l'artista crea una societat amb noms de guerrillers catalans assassinats per les tropes franquistes, i amb una targeta de crèdit a nom d'un d'aquests personatges realitza una compra d'objectes de la Fundación Nacional Francisco Franco que no ha arribat a pagar —com si es

305. Joaquim CANTALUZELLA, «Cuestiones sobre la alteridad en el trabajo de Xavier Ristol», *Revista Estúdio* (Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes), vol. 3 (5) (2012), p. 170-175. (La traducció és de l'autor de la tesi.)

tractés d'una mena de confiscació de la mercaderia d'ideologia franquista per a la milícia, la qual farà desaparèixer en una cuneta.<sup>306</sup>

El treball de Güell posa en tensió l'acte de cavar des de dues perspectives antagòniques. Per un costat, el gest d'enterrar fa referència al fet d'ocultar, fer desaparèixer objectes o cossos.<sup>307</sup> Per altre costat, desenterrar evoca els crims comesos que han estat invisibilitzats i les exhumacions de fosses comunes de la Guerra Civil espanyola.

Cal dir que l'acció d'enterrar-se és una activitat present en obres artístiques dels anys setanta, habitualment de caràcter performàtic i conceptual. Per exemple, el treball *Self burial* (*Television Interference Project*) (1969) (figura 97), de Keith Arnatt, una *performance* en la qual l'artista indaga en la desmaterialització de l'art,

306. «Reviviendo las identidades de 6 guerrilleros catalanes se ha creado una asociación registrada con sus nombres. Cinco de ellos fueron asesinados por las tropas franquistas. A través de una tarjeta de crédito registrada a nombre de Salvador Gómez Talón, uno de los maquis asesinados en 1939, esta milicia ha incautado cajas de la mercancía que la Fundación Nacional Francisco Franco (FNFF), “sin ánimo de lucro”, vende para promocionar y glorificar la figura del dictador franquista. Los pagos de los pedidos fueron devueltos y no cobrados por la FNFF y la mercadería fascista desaparecida en las cunetas. Tras la Dictadura Franquista, en 1977 empezó la “transición española” aprobando la ley del indulto que amnistiaba también a los torturadores y asesinos. Este mismo año se fundó La Fundación Nacional Francisco Franco, una institución privada que hace apología explícita al fascismo ensalzando la figura y la obra del dictador español. La FNFF hasta el 2004 ha gozado de financiación pública. Aún hoy los más de 20.000 cuerpos de republicanos robados de sus tumbas para rellenar las criptas del Valle de los Caídos, siguen enterrados junto a sus verdugos.» (Text que acompanya l'obra *Resurrecció* (2013), disponible en línia al web de l'artista, <<http://www.nuriaguell.net/>>.)

307. En aquest sentit, una obra a tenir en compte de finals dels anys seixanta és *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968), de Sol LeWitt.

ahora que l'autor també desapareix, en aquest cas entre la terra. L'obra consta d'una sèrie de nou fotografies en què es veu Arnatt en diferents posicions dins la terra fins a desaparèixer. Aquestes imatges estàtiques van ser emeses per la televisió alemanya WDR 3 al llarg d'una setmana, durant dos segons i en diferents franges horàries, intervenint l'emissió habitual del mitjà de la cultura de masses per excel·lència.

En el context català, l'artista Fina Miralles també va realitzar una acció en què el seu cos es planta a terra. En l'obra *Dona-Arbre* (1973) (figura 98), Miralles s'enterra fins a mitja cama en un camp llaurat, cosa que evoca el fet de brotar del cos, de la dona, en un camp fèrtil. Aquesta imatge està en consonància amb les reivindicacions dels anys setanta, en què conflüen el feminisme i les preocupacions mediambientals, bases de l'actual discurs creixent ecofeminista.<sup>308</sup>

308. Àngels VILADOMIU, «Dona-Arbre de Fina Miralles», *Revista Estúdio* (Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes), vol. 2 (4) (2011), p. 180.



*/Conclusions/*





## ENTRETEMPS I FORATS URBANS

Una manera d'aproximar-nos a la complexitat urbana ha estat fer-ho a través dels «forats urbans», els quals proposen una metàfora del món contemporani en què la seguretat i l'estabilitat són una il·lusió que fàcilment pot ser trencada. En el primer bloc de l'estudi s'han destacat les seves múltiples cares: els buits producte del creixement urbanístic i de la decreixença vinculada a canvis de models de producció o a crisis econòmiques; l'esvoranc que sorgeix sobtadament, i els indrets en obres, dedicats, per exemple, a l'esponjament de zones urbanes denses i a acollir grans esdeveniments o infraestructures vinculades a la mobilitat. Les relacions entre el forat urbà, l'indret i la situació, i la persona es posen de manifest des de diferents àmbits com a activadores de la mobilització ciutadana i de les protestes veïnals, tot plegat per generar un espai crític amb la gestió urbana, amb les dinàmiques especuladores, i amb la finalitat de repensar l'espai comú. També s'ha plantejat el forat com a símptoma de l'experiència urbana de qui habita i transita entre la misèria i el drama, entre la desigualtat social i la ruïna, entre els solars i els descampats abandonats, entre la deixalla i les plantes ruderals.

Els forats urbans representen, principalment, un estat de canvi entre quelcom que va ser en un lloc i quelcom que esdevindrà en aquest punt. Són indrets en suspensió, d'*entretemps*, i que alteren el contínuum de la trama urbana, acostant-se en certa manera a un desfasament: en el sentit de manca de coincidència en

el temps, en l'espai, entre dos fets o dues situacions. Aquesta bretxa temporal està estretament relacionada amb l'experiència de la persona davant una situació estranya. Cal afegir que tal desconcert sorgeix quan alguna cosa sembla, o està, fora de lloc (recordem els blocs erràtics descrits per Sloterdijk). D'aquesta manera, per a algunes persones els forats urbans poden causar estranyament, però per a d'altres esdevenen un fet comú, quotidià i, per tant, familiar.

Les obres de Lara Almarcegui i de Xavier Ribas ens mostren diversos aspectes de forats urbans. En un anar i venir entre l'estranyament i la familiaritat, Almarcegui ens acosta a uns solars i descampats abandonats, llocs intermedis de temps discontinu i de sensacions abstractes. A través de les seves estratègies artístiques, ens desvela la potencialitat, com també la fragilitat, d'uns espais al marge. La particularitat d'aquests indrets rau en el fet d'escapar-se, encara que sigui momentàniament, de l'excés de disseny i control que impera en la ciutat; són espais de «llibertat» sempre expectants. Les propostes de Ribas també habiten l'*entretemps*, i representen espais físics o de memòria que es mouen entre la historicitat i la biografia, la consciència històrica i l'experiència personal.<sup>309</sup> Si bé Ribas en les primeres sèries rastreja els indrets més «antropològics» —especialment en la sèrie *Diumenges*—, en les sèries posteriors va dirigint l'atenció sobre els indicis de situacions passades i s'interessa més a mostrar allò invisible de les fotografies. Continuant la seva indagació en el teixit

309. Alberto MARTÍN, «Xavier Ribas. Sanctuary».

urbà, els rastres agafaran cada cop més protagonisme fins a desvelar situacions de certa violència, com per exemple la que opera en el cas del solar que mostra en l'obra *Nòmades* o en el terreny que cobreix el poble sepultat en la sèrie *Fang*.

## **RASTRES DE VIOLÈNCIA**

El segon bloc d'aquest estudi s'ha acostat a diversos rastres de violència, relacionats en particular amb la guerra, i és que la violència i la guerra són concurrents en el dia a dia quan simultàniament es relacionen el passat, el present i el futur, ja sigui pels recordatoris de les guerres del segle passat, pels múltiples conflictes bèl·lics d'actualitat dels quals som espectadors a través dels mitjans de comunicació, o bé per les constants amenaces de futures accions terroristes a escala global. Viure sota el terror i la por és un fet constant en discursos que justifiquen intervencions bèl·liques dels darrers quinze anys a l'Orient Mitjà, tant si es fa referència a «la guerra contra el terrorisme» (estratègia dissenyada i aplicada pel govern de George W. Bush per expandir el poder d'estat) o al degoteig constant d'àmbit global d'accions de destrucció i mort per part de grups armats islamistes. D'aquesta manera, és comprensible considerar-se producte d'un o de diversos conflictes, sigui per conseqüència directa o indirecta. Per a la majoria dels artistes presents en el segon bloc, la guerra ha format part de les seves vides i ha modelat la seva manera de veure

el món, i per aquesta raó també ha donat contingut a gran part del seu treball artístic.

Les obres d'Abad, Torres, Ayarza, Raad, Rattana i Einsele són com epicentres que assenyalen punts, a la manera de *zones zero*. Apelen, totes elles, a la memòria individual i col·lectiva per tal que determinats fets no caiguin en l'oblit, i alhora es posicionen en el present des dels seus respectius contextos. Ho fan fent ús de diferents estratègies narratives vinculades a pràctiques artístiques postconceptuals: l'arxiu, la selecció, la documentació, el muntatge i la ficció. Així, s'allunyen de l'habitual i reiterada iconografia sobre la violència representada en els mitjans de comunicació i interpel·len un context teòric complex pel que fa a la representació de la violència de les darreres dècades.

Aquest tipus de mirada la podem constatar en el treball sobre les mines terrestres d'Einsele, que s'allunya del fotoperiodisme o del reportatge<sup>310</sup> i aposta per un treball de documentació que pretén donar testimoni actiu d'un desastre humà que, tot i la seva presència o «popularitat»<sup>311</sup> dels darrers anys, és consignat i homogeneïtzat per part dels circuits de

310. Com per exemple les fotografies de víctimes de guerra de Chris Steele-Perkins, Steve McCurry o Abbas, vistes en l'exposició «Battleground/Afghanistan», al Heidelberg Kunstverein dins del 5. Fotofestival Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg: Grenzgänge. Magnum. Trans-Territories, 2013. Dades de l'exposició disponibles en línia a <<http://www.fotofestival.info/>>.

311. Destaca la campanya contra les mines terrestres i els seus efectes de Heather Mills i Paul McCartney a principis del 2000. Pel lícule com *No man's land* (2001), del director Danis Tanović, han contribuït a popularitzar aquest tipus d'explosius.

difusió.<sup>312</sup> La sèrie fotogràfica *Bomb ponds* de Rattana és un altre cas que també certifica uns fets cruels —els atacs aeris de l'exèrcit nord-americà a Cambodja i la posterior dècada del genocidi—, però ho fa a través d'unes imatges silencioses que evoquen uns llocs impregnats de memòria històrica.

D'altra banda, el rastreig d'empremtes com també d'amnèsies històriques ens qüestiona els processos de construcció de la memòria històrica i de la identitat col·lectiva, la necessitat humana d'oblidar i el deure de recordar. Totes aquestes qüestions són de gran actualitat en el nostre context i les veiem representades, en el cas de Francesc Abad, al voltant del Camp de la Bota, o en els projectes de Torres i d'Ayarza, que segueixen els treballs d'exhumació de diverses fosses comunes de la Guerra Civil espanyola.

Una estratègia comuna entre els artistes presents en aquest bloc és l'ús habitual de l'arxiu, un dels sistemes més emblemàtics en la construcció oficial de la memòria. Tenint en compte que, com ens recorda Didi-Huberman, una característica de tot arxiu són les seves llacunes —és a dir, «la seva naturalesa foradada»<sup>313</sup>—, aquests artistes aposten per una aproximació subjectiva i, d'aquesta

312. «El mercado de las imágenes está canalizado, la oferta visual se enrarece, se repite y se uniformiza.» (Clément CHÉROUX, «¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?», a Georges DIDI-HUBERMAN (coord.), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 40)

313. Didi-Huberman també ens adverteix que s'ha d'anar amb compte de no identificar allò de què disposem, per molt proliferant que sigui, amb els fets i gestos d'un món que no ens entrega més que alguns vestigis; «Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada» (Georges DIDI-HUBERMAN (coord.), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 16).

manera, relativitzen la presumpta objectivitat dels discursos dominants. Walid Raad és molt conscient d'aquest fet i s'hi recrea a través de situacions aparentment banals i quotidianes, que donen forma a The Atlas Group, amb una voluntat clara de desvetllar la memòria d'una societat, cercant despertar entre el seu públic un compromís de tipus emocional i polític.

En definitiva, tots aquests treballs funcionen més enllà dels seus contextos, que fan referència i fàcilment poden generar ressonàncies en les memòries privades dels espectadors.

## **COS I FORAT**

En el tercer bloc s'indaga, entre situacions literals i d'altres de metafòriques, en la relació de la persona amb el forat. Es fa èmfasi, per una banda, al cos reclòs i que es troba suspès en un interval temporal i, per altra banda, a l'acte de cavar com a emblema del treball, així com de l'absurd. La literatura, el cinema i l'art tracten aquests fets des de múltiples vessants, que esdevenen al·legories existencials sobre la persona.

Malgrat les sensacions oposades que pot evocar la reclusió d'un cos (protecció o confinament i sepultura), l'obra de Gregor Schneider ens remet a cambres amb fortes càrregues psicològiques. Entre la presó i la cova, ens emplaça a sensacions d'ansietat i d'opressió que també fan referència a situacions reals extremes, com són segrestos i reclusions en *zulos* —llocs hermètics i sense

referències cartogràfiques— o bé treballs d'exploracions mineres i accidents laborals, com el cas mediàtic dels trenta-tres miners d'Atacama.

La majoria d'aquests llocs, habitualment soterrats, els imaginem asfixiants en relació amb el cos i ens evoquen la mort en vida. Talment com en un *mise en abîme*, la imatge de la persona sota terra al·ludeix a diferents sentits d'opressió. Des de l'individu reclòs en un espai reduït i claustrofòbic fins a la violència del treball, la resignació per part de l'individu i la seva dominació: formes fonamentals d'instrumentalització de la subjectivitat.

El projecte *Nitrat* de Xavier Ribas continua centrant la mirada cap a uns rastres de violència i fa referència als blocs anteriors. Però a part de les referències en el desenvolupament i en l'ús d'artefactes explosius vinculats tant a guerres com a atacs terroristes, trobem una violència que recau en el territori, amb l'espoliació de recursos naturals, i que ens remet a l'exploració de l'individu socialment i laboral.

D'altra banda, a través de les obres presentades de Steve McQueen i Santiago Sierra, es qüestiona l'experiència del temps cronològic lineal. El cos és qui revela el temps, mostrant-lo a través del seu cansament, les seves esperes i la tensió constant que suposa l'expectativa que «alguna cosa ha de succeir». Sense esdeveniment no hi ha temps i sense temps no hi ha vida ni història. Per això, el temps d'una espera no és un consum de temps, sinó un fer temps, és un temps que no compta, que està fora d'un mateix. Paradoxalment, aquest temps d'espera no es



deixa perdre, sinó que esdevé «treball immaterial», en tant que activitat productiva vinculada al coneixement (activitats culturals) i a la comunicació. Aquesta noció intenta caracteritzar de manera genèrica les noves formes de treball del capitalisme contemporani i alhora evidencia la reducció de l'espai de no treball, explicada per alguns autors amb el terme *workfare*.<sup>314</sup> En aquest sentit, és explicatiu el succés dels trenta-tres miners d'Atacama, que van convertir la seva reclusió en productes de consum, com és la publicació d'un llibre que un dels miners ha escrit sobre la seva experiència o la pel·lícula filmada en paral·lel mentre es trobaven encara sota terra. Casualment, s'ha estrenat una nova producció cinematogràfica que gira al voltant del rescat d'un cos dins un pou, *Un día perfecto* (2015), del director Fernando León de Aranoa, però en aquest cas es tracta d'un cos sense vida que porta a l'extrem la idea de «treball immaterial», de temps d'espera, al qual feia referència més amunt. La situació esdevé esperpèntica i alhora violenta, ja que un cadàver és llançat a l'interior d'un pou amb la intenció de corrompre l'estat de l'aigua. La història és emplaçada en una zona en conflicte i narra la missió «impossible» d'un grup de cooperants que tracten d'extreure el cos i resoldre la situació.

En les darreres parts del bloc, s'ha fet referència a tres obres que posen la mirada a coves en l'entorn natural. Les coves d'Herzog, Subirah i Aranberri qüestionen la separació entre cultura i naturalesa. Tant en el film d'Herzog sobre la cova de Chauvet

314. Octavi COMERON, *La fábrica transparente: Arte y trabajo en la época postfordista*, p. 66.

com en el projecte sobre el Cau del Duc de Subirah, els artistes fan ús d'artefactes tecnològics de darrera generació per aconseguir l'enregistrament i l'anàlisi minuciosa i rigorosa de les cavitats. A la cova d'Iritegi, Aranberri proposa una alteració de l'espai natural amb el tancament de l'orifici d'entrada, sense cap finalitat pràctica ni com a mesura de protecció. Recordem que a la cova de Chauvet sí que ha estat restringida l'entrada al públic. Les tres propostes, amb processos laboriosos i específics, han propiciat relacions mentals o emocionals amb els indrets en qüestió. Aquestes conviden a pensar que les coves condensen temps, història, però també proposen rumors en llocs on conviuen múltiples vivències, individuals i col·lectives.

Finalment, recordant l'ambivalència que pot suggerir la persona fent un forat, s'ha fet una deriva entre un seguit d'obres artístiques clarament performàtiques o de caràcter conceptual, en què el fet de cavar, perforar, enterrar o desenterrar esdevenen pràctiques comunes entre artistes de diferents generacions i contextos, alhora que s'evidencien significats i intencions diversos. Per exemple, en la rasa de Claes Oldenburg trobem evocacions a la sepultura d'un cos, i esdevé símbol de l'antimonument commemoratiu en la situació convulsa de finals dels seixanta a l'Amèrica del Nord. Els artistes Keith Arnatt i Fina Miralles s'enterren en dues obres, però mentre Arnatt indaga la desaparició de l'autor i altera la programació televisiva, Miralles fa referència a preocupacions mediambientals i a reivindicacions de la dona en el context espanyol dels anys setanta.

El fet de cavar sense cap finalitat aparent que no sigui el mateix cavar el trobem en el col·lectiu Gelitin i en Lara Almarcegui. Les dues propostes giren al voltant de fer un forat sense cercar uns resultats concrets, cosa que mostra la importància tant del procés com de l'experiència absurda de l'acció. Però ambdues propostes no són gens innocents, ja que les seves intervencions generen discontinuïtats en el dia a dia dels veïns del solar o dels usuaris de la platja. Habitualment, aquestes accions produeixen desconcert, són generadores de rumors o, simplement, tenen una voluntat de provocar, de manera crua o bé poètica, els seus espectadors.

També dins un context urbà i amb la voluntat d'alterar la seva trama, Gordon Matta-Clark realitza obertures i alteracions de l'arquitectura. Així mateix, l'acció d'enderrocar un mur present en l'obra de Marcelo Salum ens suggereix la introspecció de l'autor i l'alteració del seu espai més íntim.

D'altra banda, tant la idea de joc com la del rumor són els catalitzadors que impulsen la proposta de Francis Alÿs, una acció absurda que involucra una comunitat de persones per cavar i moure una duna. En l'obra de Xavier Ristol, una excavació en un solar també és generadora de situacions, però en aquest cas són entre l'autor i els dos obrers en situació il·legal que realitzen la feina. Durant el procés de treball, afloren comentaris i especulacions amb relació a la feina proposada per l'artista, com també sobre les desigualtats socials i polítiques entre els altres dos actors implicats.

Amb unes intencions més crítiques en els seus contextos sociopolítics, les obres vistes de Chris Burden i Santiago Sierra giren entorn del treball i del treballador. Si en l'acció de Burden és el mateix artista qui cava i el seu cavar és condicionat per l'horari laboral, en Sierra el treball recau en immigrants contractats per utilitzar el seu cos i el seu temps per realitzar uns forats de manera crua a canvi del salari mínim.

En darrer lloc, el fet de cavar en l'obra de Núria Güell posa en tensió dues perspectives antagòniques: el gest d'enterrar i ocultar i el de desenterrar i fer visible. Ho fa de manera física enterrant objectes de caràcter simbòlic, però també ho fa metafòricament pel que fa a qüestions avui encara no resoltes de fets traumàtics de la Guerra Civil espanyola i de la repressió franquista.

En definitiva, per a tots aquests artistes, *cavar* significa una acció entre absurda i reivindicativa que pot fer emergir uns fets o activar unes situacions que semblen sedimentades tant en el terreny com en la mateixa societat.







100



101









104



105







Zona en procés de reurbanització a prop de la BASF a Ludwigshafen el 24 de març de 2014



Recordo la tranquil·litat d'aquest espai. Hi havia un petit grup de treballadors en una zona propera, però no vaig haver de donar explicacions a ningú del que feia en el terreny. Aquestes vies de tren, ara en desús, uneixen el recinte químic de l'empresa BASF a Ludwigshafen i la zona portuària del Rin on és feta la instantània. La tarda abans Sebastian, que hi treballa d'enginyer, m'explicà que originàriament aquesta empresa va participar en el desenvolupament de tints i, per tant, en la indústria al voltant del color a finals del s. XIX. En el transcurs dels anys següents va esdevenir especialment rellevant en el desenvolupament de productes utilitzats per a la indústria armamentística. Va ser completament destruïda durant els bombardejos estratègics dels aliats en la Segona Guerra Mundial, com la gran part del territori i les ciutats del voltant. El rumor de les descobertes recents de bombes residuals amb motiu del procés d'expansió i reurbanització de la zona, em va moure a fer la deriva per la perifèria del recinte industrial. La fotografia em qüestiona sobre el fet de la meua visita a la zona, i m'evoca moltes altres imatges que s'hi assemblen. Inevitablement podria formar part d'un imaginari i d'una estètica al voltant del paisatge urbà, que es remunta sobretot als anys setanta. En certa manera aquesta imatge podria entrar en discursos habituals que fan referència a solars i descampats abandonats, a zones en construcció i a espais ocasionals, buits urbans, *terrains vagues*, no-llocs, heterotopies i, per què no, a paisatges entròpics. Com també el format de presentació optat per a aquesta obra artística poden recordar formalitzacions passades. Però no m'importa gaire. El que més em preocupa actualment és la impossibilitat de representar. Aquesta impossibilitat de representar també és d'entendre. No entenc i no puc representar però, mentrestant, no deixo de pensar en el que amaga el territori on sóc ara. Penso també en com veuràs la imatge després de llegir aquestes paraules.

Jordi Morell

Darmstadt, 14 de maig de 2014



## **World War Two bomb found at BASF plant in Germany**

FRANKFURT World | Fri Aug 21, 2015 6:51am EDT

<http://www.reuters.com/article/2015/08/21/us-basf-se-bomb-idUSKCN0QQ10W20150821>

## **WWII bomb forces Cologne evacuation**

Wednesday, May 27, 2015 - 01:14

<http://www.reuters.com/video/2015/05/27/wwii-bomb-forces-cologne-evacuation?videoId=364374109>

## **Dangerous WW2 bombs still litter Germany's landscape**

BERLIN | By Erik Kirschbaum Lifestyle | Sat May 2, 2015 2:12pm EDT

<http://www.reuters.com/article/2015/05/02/us-ww2-anniversary-germany-bombs-idUSKBN0NN09B20150502>

## **Germany defuses huge WW2 bomb, residents evacuated**

BERLIN Sun Dec 4, 2011 12:41pm EST

<http://www.reuters.com/article/2011/12/04/us-germany-mine-idUSTRE7B30KH20111204>

## **Police evacuate 6,500 in Paris to defuse WW2 bomb**

PARIS Sun Feb 6, 2011 9:38am EST

<http://www.reuters.com/article/2011/02/06/france-bomb-idUSLDE7150A120110206>

## **Budapest centre back to normal after WW2 bomb alert**

Mon Aug 30, 2010 11:20am EDT

<http://www.reuters.com/article/2010/08/30/hungary-bomb-embassy-idUSLDE67T1IM20100830>

## **U.S. embassy in Budapest evacuated for WW2 bomb**

BUDAPEST Mon Aug 30, 2010 9:16am EDT

<http://www.reuters.com/article/2010/08/30/hungary-bomb-embassy-idUSLDE67T16P20100830>

## **Berlin airport reopens after WW2 bomb defused**

Wed Apr 7, 2010 2:45pm EDT

<http://www.reuters.com/article/2010/04/07/germany-airport-closure-idUSLDE6361ZJ20100407>

## **Olympics-UK Games biggest security challenge since WW2-minister**

By Avril Ormsby, LONDON Fri Nov 13, 2009 10:12am EST

<http://www.reuters.com/article/2009/11/13/olympics-london-idUSLD791520091113>

## **WW2 bomb discovered at museum near Merkel's flat**

By Erik Kirschbaum, BERLIN Fri Apr 24, 2009 3:20pm EDT

<http://www.reuters.com/article/2009/04/24/us-germany-museum-bomb-idUSTRE53N5XU20090424>

## **WW2 bomb prompts mass evacuation (1:15)**

Monday, May 19, 2008 - 01:15

<http://www.reuters.com/video/2008/05/19/ww2-bomb-prompts-mass-evacuation?videoId=82668>



## **WW2 grenade recovered in Newtownabbey bomb alert**

4 May 2014 Last updated at 12:49 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-27274543>

## **Girl, 7, digs up 'WW2 bomb' on Norfolk beach**

18 April 2014 Last updated at 11:41 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-england-norfolk-27073402>

## **Charmouth beach hand grenade detonated**

15 April 2014 Last updated at 09:07 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-england-dorset-27031965>

## **'Controlled explosion' for WW2 wind farm bomb**

25 March 2014 Last updated at 20:05 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-wales-26741542>

## **Plans to explode WW2 bombs found in seabed at Gwynt y Mor wind farm**

19 March 2014 Last updated at 12:19 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-wales-north-east-wales-26647527>

## **Storms and floods unearth unexploded wartime bombs**

By Claire Marshall BBC environment correspondent. 28 February 2014 Last updated at 13:13 GMT

<http://www.bbc.com/news/science-environment-26382127>

## **Perranporth beach bomb: Woman took home WW2 device**

27 February 2014 Last updated at 16:57 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-england-cornwall-26366122>

## **Beach closed off after WW2 bomb found**

22 February 2014 Last updated at 19:09 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-england-cornwall-26307042>

## **World War Two Norwich 'bomb map' restored**

19 February 2014 Last updated at 20:01 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-england-norfolk-26261969>

## **New Forest: Buried WW2 bombing target examined**

23 January 2014 Last updated at 23:57 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-england-hampshire-25865799>

## **'About nine' WW2 bombs washed on to Westcliff beach**

6 January 2014 Last updated at 17:52 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-england-esssex-25629578>

## **WW2 bomb blast kills digger driver in Germany**

3 January 2014 Last updated at 16:25 GMT

<http://www.bbc.com/news/world-europe-25594000>

## **Explosion carried out on WW2 bomb at Murlough beach**

4 November 2013 Last updated at 07:10 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-24798767>

## **WWII bomb scare in Germany**

3 November 2013 Last updated at 23:28 GMT

<http://www.bbc.com/news/world-europe-24799937>

## **WW2 bomb found in rubble at Burgh Castle quarry**

24 September 2013 Last updated at 08:03 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-england-norfolk-24217061>

## **WW2 bomb blown up on Jersey beach**

6 September 2013 Last updated at 18:10 GMT

<http://www.bbc.com/news/world-europe-jersey-23986988>

## **WWII bomb disrupts commute at main Berlin station**

3 April 2013 Last updated at 13:00 GMT

<http://www.bbc.com/news/world-europe-22011590>

## **Guernsey World War II bomb blown up at sea**

18 August 2013 Last updated at 22:01 GMT

<http://www.bbc.com/news/world-europe-guernsey-23745346>

## **Controlled detonation for WWII bomb found in Munich**

28 August 2012 Last updated at 21:32 GMT

<http://www.bbc.com/news/world-europe-19400974>

## **Boy picks up WW2 bomb on County Londonderry beach**

25 August 2012 Last updated at 17:16 GMT

<http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-19381064>

## **WWII bomb in Rhine near Koblenz successfully defused**

4 December 2011 Last updated at 16:39

<http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-16018659>

## **Defusing Berlin's WWII bomb legacy**

By Stephen Evans BBC News, Berlin. 20 June 2011 Last updated at 09:24 GMT

<http://www.bbc.com/news/world-europe-13792357>



111

112







114

115













*/Epíleg/*



## CONSIDERACIONS AL VOLTANT DEL TREBALL ARTÍSTIC PROPI

Escollir el tema del forat com a centre de la meua investigació no és arbitrari, sinó que té un lligam amb el meu procés creatiu. Cal dir que en la meua obra recent trobem referència a aquest subjecte des de diversos vessants. En aquest epíleg revisito la meua obra en relació amb els punts tractats en l'estudi i amb una voluntat doble: analitzar-la i situar-la en un context determinat. Per fer-ho, he ordenat els meus treballs en cinc punts, que corresponen a projectes i processos creatius en actiu, i que fan referència a les línies generals de la tesi doctoral: 1. Projecte *(PER)FORAT*; 2. Sèrie *Forats* (des de 2005); 3. *WW2 Bomb*; 4. Tres obres negres, i 5. Històries d'*entretemps* entorn de la Pletera (expectatives).

### 1. *Projecte (PER)FORAT*

L'any 2005 vaig iniciar el projecte *(PER)FORAT*,<sup>315</sup> que girava al voltant de la idea de forat com a metàfora per indagar en els canvis i les contradiccions que es produeixen en el teixit urbà. D'aquí van

315 El projecte *(PER)FORAT* va gaudir d'una de les beques per a la creació artística de la Fundació Guasch-Coranty, 2005-2006. Moments d'aquest projecte s'han pogut veure en l'exposició «Becats Guasch Coranty», al Centre d'Art Santa Mònica (2008); a «Mort i resurrecció de la Sala 14», a la Sala 15 de l'Àrea de Creació Contemporània d'Olot (2007); a «Camps d'acció», a la Sala d'Art Jove (Barcelona, 2006), i a l'exposició «Plantes, Animals i Altres Companyies», a la galeria Espai 2nou2 - galeria Senda (Barcelona, 2006), entre d'altres.

sortir peces com el tríptic de fotografies *Mirant penya-segat* (2006),<sup>316</sup> el vídeo *Forat [Keep clear]*(2006) (figura 102), la seqüència documental en format vídeo *Presentació d'una perforadora en un garatge* (2006),<sup>317</sup> les postals *Holes/Forats* (2006),<sup>318</sup> entre d'altres. També ressalten dues exposicions, entorn a aquest projecte, en què vaig participar: «Camps d'acció», a la Sala d'Art Jove (2006),<sup>319</sup> i «Becats Guasch Coranty», al Centre d'Art Santa Mònica (2008).<sup>320</sup>

A «Camps d'acció», la idea inicial era intervenir físicament el lloc, però finalment s'articulà al voltant del procés per portar-lo a terme amb un format d'instal·lació documental (sonora, visual i gràfica). La proposta era molt simple, però al mateix temps complexa de dur a terme per les característiques i les singularitats de l'espai i de la institució que el gestiona. L'oposició burocràtica i tècnica que va impedir realitzar el forat al terra de l'espai expositiu, tal com havia proposat inicialment, queda recollida en la

316. *Sèrie davant penya-segat* (Seven Sisters, Anglaterra, 2006), tres fotografies, 10 × 15 cm cadascuna.

317. *Presentació d'una perforadora en un garatge* (Salt, 2006), DVD (18□ 08□).

318. *Holes/Forats* (Barcelona, 2006). Sèrie de 250 exemplars numerats de sis postals, 10,5 × 15 cm. Dipòsit legal: B-51.353-2006.

319. «Camps d'acció». Artistes participants: Aggtelek, Martijn Bessemans, Ramon Brichs i Jordi Morell. Procés de tutoria: Laia Solé. Va tenir lloc del 8 de juny al 27 de juliol de 2006 a la Sala d'Art Jove de Barcelona. Més dades disponibles en línia a <http://saladartjove.cat/i/exposici%C3%B3/camps-dacci%C3%B3>.

320. «Becats Guasch Coranty». Artistes participants: Diego Paonessa, Luz Broto, Charo Carril, Guillermo Trujillano, Jordi Morell, Mireia C. Saladrígues, Lorena Dorta i Rubén Martínez. Coordinació: Fundació Guasch-Coranty. Va tenir lloc del 24 d'octubre de 2008 al 4 de gener de 2009 al Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona).

instal·lació, fent present el forat de manera potencial en l'espai. Aquí tenim el text que acompanyava el meu treball:

[...] l'objecte d'estudi que presenta en aquest cas són els forats que de manera accidental, o que, com a resultat d'una acció premeditada, poblen la ciutat. Partint d'una mirada estranya sobre el teixit urbà, proposa descontextualitzar un forat portant-lo dins la sala d'exposició. El forat apareix en la mesura que els impediments per a portar-lo a terme físicament són visibles.<sup>321</sup>

La meva proposta per a l'exposició «Becats Guasch Coranty», al Centre d'Art Santa Mònica (2008), va consistir a posar en diàleg dues peces: una selecció de fotografies realitzades des de l'inici del projecte, presentades en un monitor a la manera de passi de diapositives,<sup>322</sup> i una intervenció *in situ* que consistia en una pintura geomètrica negra sobre el mur de l'espai expositiu.<sup>323</sup> Mery Cuesta ho descriu d'aquesta manera:

Amb la beca Jordi Morell es va comprar en un mercat d'ocasió una càmera analògica Mamiya. Les 78 fotografies de Jordi només són una de les branques de Per(forat), un projecte de llarg recorregut que gira al voltant de la idea de forat com a metàfora per indagar els canvis i les contradiccions que es produeixen en el teixit urbà. El forat interessa a Jordi tant en el vessant poètic (que connecta

321. Text del full de sala de l'exposició «Camps d'acció» (2006), a la Sala d'Art Jove de Barcelona, disponible en línia a <<http://saladartjove.cat/i/exposici%C3%B3/camps-dacci%C3%B3>>.

322. *78 fotografies* (2006-2008), DVD, visualitzades en monitor.

323. *S/T (Forma Negra)* (2008), 140 × 350 cm, pintura plàstica sobre el mur.

amb sentiments d'estranyesa, enigma, desig i tornada a allò primigeni) com en el polític (atenent la seva presència constant en el context urbà i mediàtic). El forat pintat del CASM evoca el fantasma d'aquesta metàfora poderosa que articula en direccions variades; però, per damunt d'això, la simulació del forat interroga sobre els límits de la institució. Potser també sobre els obstacles polítics i legals que aquesta planteja?<sup>324</sup>

## 2. *Sèrie Forats (des de 2005)*

Les setanta-vuit fotografies que van participar de l'exposició al CASM formen part de la sèrie *Forats* (des de 2005), la qual agrupa una selecció de fotografies realitzades en l'entorn real i que fan referència a obertures, traus, orificis, estanys, esvorancs a terra, forats de bala, forats de metralla a les parets, explosions, enderrocs, fonaments per a noves construccions, explotacions mineres, volcans, obertures geogràfiques, abocadors, piscines, basses, solars i descampats abandonats, abismes, precipicis, coves, refugis, tombes i clavegueres; o bé relacionades amb les accions següents: cavar, foradar, perforar, explotar, implosionar, gratar, percutir, derruir, demolir i esfondrar.

En aquesta sèrie trobem peces tan heterogènies com: *Agujero* (2005) (figura 1), un forat dins un solar del centre de Granada; *Gi.0411/06* (2006) (figura 101), un paisatge on es troben

324. Fragment del text de Mery Cuesta, «Becats Guasch-Coranty», full de sala de l'exposició que va tenir lloc del 24 d'octubre de 2008 al 4 de gener de 2009, al Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona).

diferents nivells de forats: una construcció per recollir l'aigua en un camp agrícola, la construcció d'una nova urbanització en segon terme, i en darrer lloc els rastres d'una explotació geològica (pedrera de can Robau), a prop de Girona; *B.1512/06* (2006) (figura 100), el procés d'enderroc de part de l'edifici de les facultats d'història i filosofia de la Universitat de Barcelona; *S/T* (2011) (figura 6), tríptic sobre els treballs de la via del TAV entre dos túnels a Girona; *S/T* (2012) (figura 106), un búnquer a la zona de la Jonquera fotografiat després dels incendis que van afectar la zona de l'Alt Empordà de l'estiu de 2012; *S/T* (2015) (figura 99), on s'observa, a través d'un filtre groguenc, un esquiador davant d'una cova.

Paral·lelament a aquest treball fotogràfic de documentar forats, com a moments i situacions de la realitat en el deambular mateix, el projecte (PER)FORAT proposava engegar un parell d'arxius que em permetessin rastrejar el forat des de diferents àmbits:

*a.* Imatges trobades en la premsa entorn del forat. En destaquen les imatges de conflictes armats, atemptats terroristes, catàstrofes naturals, accidents i esvorancs diversos que afecten el teixit urbà tant d'àmbit local com a escala global. També incloc notícies que fan referència al treball tant en la superfície com en el subsòl, i el vinculat a la mineria i a l'extracció de recursos naturals, obres d'enginyeria, recerques arqueològiques, excavacions i exhumacions de fosses comunes, etc. Alhora, com a contrapunt,



trobem imatges de robatoris fent ús del mètode del «butró», o innovacions tecnològiques en el camp mèdic dirigides a intervenir a l'interior del cos.

b. Imatges d'obres d'artistes amb forats físics o metafòrics. En aquest arxiu heterogeni trobem artistes presents en aquest estudi i d'altres que no s'han incorporat en la tesi doctoral. Per exemple, he catalogat obres d'emblemàtics del segle passat com són: els *ambiente i concetti spaziale* de Lucio Fontana, els orificis dels cossos sinuosos de Hans Bellmer,<sup>325</sup> les ferides en dibuixos d'Antonin Artaud, els cossos i paisatges foradats de Salvador Dalí, l'ambivalència entre el dins i el fora de René Magritte, el salt al buit d'Yves Klein, les pintures quasi monocromes d'Ad Reinhardt, els rastres i les siluetes a la terra en accions d'Ana Mendieta, entre d'altres. També he inclòs artistes més actuals com: Maurizio Cattelan, amb la instal·lació provocadora i irònica en una sala del Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam);<sup>326</sup> les intervencions d'Urs Fischer, tant en el mur com en el sòl de l'espai expositiu;<sup>327</sup> o la instal·lació de Doris Salcedo *Shibboleth* (2007-2008), amb l'esquerda que trencava el terra de l'entrada de la Tate Modern de Londres, entre d'altres.

325. Hans BELLMER, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, París, Allia, 2002.

326. L'obra en qüestió de Maurizio Cattelan és *Untitled* (2001), en la qual una escultura que representa el mateix artista tafaneja les obres que acull habitualment la sala des d'un forat al terra al mig de l'espai (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam).

327. Per exemple, els talls en el mur d'Urs Fischer a *The Intelligence of Flowers* (2005) o la intervenció al sòl de la galeria de Gavin Brown (Nova York) amb l'obra *You* (2007).

Posteriorment, a partir d'aquests arxius se n'han iniciat d'altres. Per exemple, el que fa referència a pel·lícules on el forat té un paper rellevant, especialment en les temàtiques de fugues i vivències en espais reclosos com són: *Le trou* (1960), de Jacques Becker; *Papillon* (1973), de Franklin J. Schaffner; *Escape from Alcatraz* (1979), de Don Siegel; *La fuga de Segovia* (1981), d'Imanol Uribe, o en escenes de *Kill Bill: vol. II* (2004), de Quentin Tarantino, entre múltiples pel·lícules de sèrie B de zombis que ressurgeixen de sota terra. I, en darrer lloc, un arxiu més específic que és el que fa referència a notícies sobre troballes d'artefactes explosius de guerres passades, especialment les que són recordatori de la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial en l'àmbit europeu.

Totes aquestes catalogacions m'han acompanyat en el procés d'elaboració del treball i m'han permès aproximar-me a uns fets i també visualitzar la trama de relacions, formals i conceptuals, que s'estableixen entre els documents. Per exemple, les obres *Le Trou* (2007)<sup>328</sup> (figura 104) o *Treball davant la Model* (2007)<sup>329</sup> (figura 105) estan vinculades a l'arxiu de les pel·lícules de fugues de presidaris. En canvi, la proposta *WW2 Bomb* (figura 110) fa clara referència al darrer arxiu, sobre les descobertes de bombes de la Segona Guerra Mundial i dóna peu a presentar el punt següent d'aquest epíleg.

328. *Le Trou* (2007) és una peça en format vídeo en la qual sobre un fotograma de la pel·lícula homònima de Jacques Becker se sobreposa una animació, d'uns quinze segons en bucle, d'un seguit de mots compostos amb *le trou* ('forat' en francès) com a comú denominador.

329. *Treball davant la Model* (2007) és un vídeo d'una sola seqüència que ens mostra sis minuts dels treballs de reparació d'una fuga d'aigua al costat de la presó Model de Barcelona.

### 3. *WW2 Bomb*

En la darrera dècada, s'ha presenciat un augment de notícies en els mitjans de comunicació sobre la troballa d'artefactes explosius, residus dels bombardejos «estratègics» entre els diferents bàndols, de la Segona Guerra Mundial. Aquestes descobertes han tingut lloc en terrenys o zones afectades per plans urbanístics, en zones en construcció o bé per causes naturals que han provocat moviments de terres. A manera de restes arqueològiques, aquests enginys són testimonis d'històries de violència en territoris intensament castigats pels atacs aeris, com per exemple van ser zones d'Anglaterra, Holanda i Alemanya. Aquestes troballes alteren la quotidianitat, l'ordre i la tranquil·litat relativa de ciutadans europeus (figura 43). Les notícies generades i els rumors d'aquestes descobertes conviuen paral·lelament amb els conflictes bèl·lics retransmesos pels mitjans de comunicació.

Tot i que regularment s'estan trobant bombes de la Segona Guerra Mundial, no és habitual que aquests artefactes causin víctimes. Per tant, la notícia de la descoberta acaba tenint una repercussió de caràcter local, nacional o internacional segons les conseqüències que se'n deriven, tràgiques o anecdòtiques, com també en funció del seu emplaçament més o menys mediàtic.

Un altre punt interessant és la seva desactivació, per mitjà de l'explosió controlada, per part de membres especialitzats i que habitualment és enregistrada. En aquests documents audiovisuals

es dilueixen els límits entre la realitat i el simulacre, en un ambient proper a l'espectacle.

Tenint en compte aquest marc, sorgeixen les obres *Ludwigshafen #1 i #2* (2014) (figures 107 i 108),<sup>330</sup> dues obres produïdes pel Bòlit, Centre d'Art Contemporani (Girona), amb motiu de l'exposició «Corrent Continu. Lectures de Paisatges».<sup>331</sup> Les peces estan formades per la combinació d'imatge i text, i pertanyen a una mateixa sèrie: *Mentre miro el territori, penso en bombes*.

Amb el propòsit de condensar dues experiències personals del moment, les estades recents a Darmstadt (Alemanya) i el procés de recerca i redacció de la tesi doctoral, en aquests treballs posava en tensió contradiccions que em sorgien a l'hora de plantejar la meua obra, com per exemple la capacitat de l'art d'establir lligams amb la història d'un lloc, i en extensió amb la memòria d'uns fets, així com els discursos que fan referència al territori i la idoneïtat de la fotografia per enregistrar-lo. En el fons, el que plantejava era la preocupació per una certa impossibilitat de representar i d'entendre, fent referència a situacions històriques traumàtiques en el context alemany (extensible a d'altres), i per això manifestava que no es pot deixar de pensar en allò que amaga

330. *Ludwigshafen #1 i #2* (2014) formen part de la sèrie *Mentre miro el territori, penso en bombes*, obres produïdes pel Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona.

331. «Corrent Continu. Lectures de Paisatges», exposició col·lectiva —Girona, 06/06/2014 - 31/08/2014; Alaró (Mallorca), 13/09/2014 - 22/11/2014—, Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona; Addaya, Centre d'Art Contemporani d'Alaró. Més informació disponible en línia a <<http://www.bolit.cat/cat/arxiu-i-fons/arxiu/corrent-continu.-lectures-de-paisatges/presentacio.html>>.

el territori pel qual es transita. També feia al·lusió a la manera com el públic veu la imatge i la interpreta després de llegir el text que l'acompanya. Quan estava formalitzant la peça, un referent clar va ser l'obra *Hotel Palenque* (1969-1972),<sup>332</sup> de Robert Smithson, pel que fa a la narració d'una vivència en el lloc i també a la contraposició de dos llenguatges, tot i que Smithson en la conferència utilitzés la paraula (oral) i la imatge a través d'un passiu de diapositives. En l'àmbit conceptual, puc establir certes similituds entre la meua proposta i el llibre *Cortezas* de Didi-Huberman,<sup>333</sup> en el qual el text s'acompanya amb fotografies fetes pel mateix autor enregistrant la visita d'un lloc especialment traumàtic com és el camp d'Auschwitz. En l'escrit, Didi-Huberman parla de la importància de mirar, observar i estar atents als rastres i senyals que queden:

No se puede, pues, decir jamás: no hay nada que ver, no hay nada más que ver. Para saber dudar de lo que se ve, es necesario saber ver todavía, ver a pesar de todo. A pesar de la destrucción, la desaparición de todas las cosas. Hay que saber mirar como mira un arqueólogo. Y es a través de una mirada semejante —una interrogación tal— sobre aquello que vemos que las cosas comienzan a mirarnos desde sus espacios sepultados y sus tiempos idos. Caminar hoy en Birkenau es deambular por un paisaje apacible que

332. Robert Smithson va realitzar una conferència, coneguda avui com «Hotel Palenque», a la Facultat d'Arquitectura de la Universitat de Utah, el 1972. Trobem el text transcrit, i traduït al castellà, juntament amb les trenta-una fotografies que acompanyaven la presentació a Robert SMITHSON, *Hotel Palenque 1969-1972*, Ciutat de Mèxic, Alias, 2011.

333. Georges DIDI-HUBERMAN, *Cortezas*, Santander, Shangrila Textos Aparte, 2014.

ha sido orientado discretamente —balizado con inscripciones, explicaciones, documentado, en suma— por los historiadores de este «lugar de memoria». Como la historia aterradora de la que este lugar fue el teatro es una historia pasada, uno quisiera creer en lo que se ve en principio, a saber, que la muerte se fue, que los muertos ya no están allí.<sup>334</sup>

Un altre treball en relació amb aquest tema és l'obra *WW2 Bomb & Plastic bag* (2015).<sup>335</sup> Consta d'una instal·lació que posa en relació les dues peces: el vídeo *Plastic bag* (2014-2015) (figura 109), que recull la mirada estranya cap a una bossa de plàstic penjada en un arbre i el conseqüent pas del temps, i la llista impresa sobre paper de titulars i els enllaços corresponents a notícies sobre les troballes de bombes i artefactes explosius de la Segona Guerra Mundial a Europa ofertes en la premsa digital —*WW2 Bomb*.

#### 4. *Tres obres negres*

Tal com apuntava en l'inici de l'estudi, en l'apartat «Aproximacions prèvies», hi ha una relació congruent i coherent que sorgeix entre els mots *forat*, *buit*, *silenci* i *negre*, i és aquest darrer mot el que ha estat molt present en diverses obres meves d'aquests darrers anys. La seva presència és bàsicament formal, ja que es fa ús explícit del color negre i s'exalten diverses qualitats físiques del material, com

334. Georges DIDI-HUBERMAN, *Cortezas*, p. 59-60.

335. *WW2 Bomb & Plastic bag* (2015), instal·lació composta per vídeo i impressions digitals.

la brillantor o l'opacitat. Segurament ha estat una manera de parlar del forat des d'una altra perspectiva. De fet, quan imaginem un forat, el pensem negre. En les obres també es fa referència a diversos elements singulars, com són els contenidors per a les runes i deixalles, i trossos de paviment asfàltic d'obres a la calçada o a la via pública. Així mateix, he fet ús d'imatges de caràcter científic per al·ludir a buits, rastres, absències o bé a concentració de matèria i forats negres de l'espai còsmic.

### *Negre com a contenidor (2008)*<sup>336</sup>

L'any 2008 em van convidar a participar en el programa *Rodalies 2*, coordinat per Transversal, xarxa d'activitats culturals. En aquest context, vaig elaborar una gran peça negra amb les dimensions d'un contenidor de residus sòlids de 5 m<sup>3</sup>, una peça monocroma que ens recordés allò fosc, intangible i buit.

Els contenidors, d'emplaçament horitzontal, proposen micropaisatges als transeünts. Són objectes en l'interior dels quals, a través d'acumulacions o d'associacions aleatòries de residus i d'usos variats, es generen rumors, i contenen sempre, físicament o en potència, quelcom. Són testimonis de la dilapidació i l'excedent

336. L'obra *Negre com a contenidor (2008)*, fusta lacada amb negre, brillant i mat (352 × 182 × 40 cm), va ser l'element central de l'exposició «Ocupació temporal de l'espai amb negre com a contenidor», que va tenir lloc del 29 d'octubre al 29 de novembre de 2008 a la Galeria Espai Cavallers 31 | 33, a Lleida. Aquesta exposició formava part de *Rodalies 2*, Transversal, xarxa d'activitats culturals. A més d'aquesta obra, es va editar la sèrie de postals *Container #1#2#3#4#5#6 (2008)*, impressió offset (10,5 × 15 cm cada una).

de matèria. En la seva forma estàtica es respira el moment d'espera, d'alguna cosa que ha d'esdevenir o s'ha de presenciar.

Aquests objectes portàtils ocupen la ciutat de manera temporal. És també ocasional l'ocupació de la peça a l'espai expositiu i, no cal dir, la del mateix visitant. El contenidor original del carrer esdevé metafòricament contenidor en l'espai expositiu. Com en un *mise en abîme*, *Negre com a contenidor* (figura 114) conté en la seva superfície negra brillant els reflexos de la sala. Aquesta superfície plana es torna paradoxalment habitada, com si es tractés del lloc original que evoca.

[...] La peça *Negre com a contenidor* funciona com un mirall on la imatge de l'espectador és reenviada i esdevé contingut de l'obra, cosa que provoca el desig de veure-hi més enllà de la superfície. L'atenció de l'espectador retorna sobre ella mateixa. En definitiva, la peça s'allunya de l'obscuritat i contenció de la forma hermètica i tancada en ella mateixa i proposa llum i expansió mitjançant els reflexos.<sup>337</sup>

337. Fragment del text publicat en el catàleg del projecte *Rodàlies 2*, Xarxa transversal d'activitats culturals, 2008.



### *Dark Matter #1 i #2 (2009)*<sup>338</sup>

Les dues peces *Dark Matter* (figura 113) parteixen d'una proposta molt simple: la imatge impresa d'una constel·lació<sup>339</sup> tapava diligentment els punts blancs, punts de llum, amb tinta xinesa. Tenia com a objectiu, probablement amb certa ingenuïtat, acostar-me cap a la negror absoluta.

La peça provoca estranyament i ens proposa paradoxes. Aquestes es mostren a través de les qualitats físiques i perceptives dels materials i del color negre, però també a través dels conceptes que suggereix com són la pèrdua i la dilapidació d'energia i de «matèria fosca», aquell tipus de matèria hipotètica.

### *Sèrie de pintura negra sobre paviment (2011)*

Aquesta sèrie agrupa un seguit de peces objectuals de diferents mides que consten, bàsicament, de trossos de paviment. Són mesclades asfàltiques utilitzades en el medi urbà i que han estat remogudes a causa d'obres diverses, en les quals s'han abocat per sobre diverses capes de laca sintètica negra (figura 116). Aquests

338. *Dark Matter #1* (2009) (23,5 × 23,5 cm); *Dark Matter #2* (2009) (80 × 100 cm), tinta xinesa sobre impressió Giclée, tintes pigmentades sobre paper Hahnemühler, obres produïdes amb el suport de la Fundació Felícia Fuster.

339. Realitzades pel telescopi espacial Hubble. Disponibles en línia a <<https://www.spacetelescope.org/>>.

elements evoquen pedres rares, al mateix temps que fan referència a un tipus de residu urbà i al forat que han deixat.

### 5. *Històries d'entretemps entorn de la Pletera (expectatives)*

La Pletera és un rastre urbanístic inacabat a primera línia de mar construït a mitjan anys vuitanta sobre closes i aiguamolls a tocar de la desembocadura del Ter, a l'Estartit (Baix Empordà). Un passeig, paral·lel al litoral, divideix la platja de la urbanització que hi havia prevista. Una quadrícula de formigó fa visibles les sis illes de cases planificades —d'aquestes illes només se'n va edificar una:

L'abril del 1986 s'aprova el Pla parcial del sector I de la Pletera i s'inicia el procés de rebliment i dessecació de l'espai, amb l'abocament de 800 tones de runes diàries. S'enllesteix la urbanització de la primera fase l'agost del 1988 i, posteriorment, s'atura la continuació del projecte d'urbanització.<sup>340</sup>

El passeig s'ha anat deteriorant amb el temps, especialment durant els darrers anys de crisi. L'Ajuntament va optar per senyalitzar i trencar físicament la continuïtat del passeig, i així evitar l'accés al lloc, com també possibles responsabilitats en cas d'accident. Després de diversos intents de desurbanització i de recuperació natural de la zona, l'Ajuntament de Torroella de

<sup>340</sup>. Extret del projecte Life Pletera, disponible en línia a <<http://lifepletera.com/life-pletera/#elprojecte>>.

Montgrí i la Càtedra d'Ecosistemes Litorals Mediterranis de la Universitat de Girona han aconseguit part del finançament mitjançant un projecte Life+Natura (2013).<sup>341</sup> Actualment, doncs, aquest indret està en un moment d'impàs, seguint el ritme d'estudis científics i treballs imminents de desurbanització, que preveuen enretirar la runa i deixar l'espai —amb les llacunes— tal com era.

El projecte *Lloc, memòria i salicòrnies* pretén acompanyar, des d'intervencions artístiques, la desurbanització de la Pletera<sup>342</sup> i convertir-se en una oportunitat per reflexionar, més enllà de les repercussions mediambientals, al voltant de conceptes com *paisatge*, *territori* i *memòria*.

El cas de la Pletera és per a mi un d'aquests espais que desvelen la idea d'*entretemps* (figures 117 i 118), un forat que ens

341. El Programa Life és l'únic instrument financer de la Unió Europea dedicat exclusivament al medi ambient i acció pel clima. N'hi ha més detalls disponibles en línia a <http://www.magrama.gob.es/va/ministerio/servicios/ayudas-subsunciones/programa-life/>. Sobre el projecte «Life-Pletera - De-urbanizing and recovering the ecological functioning of the coastal systems of La Pletera» (LIFE13 NAT/ES/001001), vegeu [http://ec.europa.eu/environment/life/project/Projects/index.cfm?fuseaction=search.dspPage&n\\_proj\\_id=5011](http://ec.europa.eu/environment/life/project/Projects/index.cfm?fuseaction=search.dspPage&n_proj_id=5011) i a <http://lifepletera.com/>.

342. Sota el títol genèric *Lloc, memòria i salicòrnies*, coordinat per Martí Bosch, hi participen els artistes Jordi Morell, Esteve Subirah, Ivó Vinuesa, Joan Vinyes i Isadora Wilson. «El projecte de desurbanització i restauració de les maresmes de la Pletera, a l'Estartit, incorporarà la mirada de cinc artistes visuals, amb l'objectiu que facin un seguiment personal de l'evolució dels treballs i reflexionin, des de la seva creativitat, al voltant del concepte de *paisatge*. Segons els responsables del projecte Life Pletera, amb els treballs resultants d'aquesta col·laboració es vol aportar una visió complementària que enriqueixi la incidència del projecte i es puguin complementar alguns dels objectius relacionats amb l'apartat de difusió i sensibilització.» (<http://lifepletera.com/noticies/el-projecte-life-pletera-incorpora-la-mirada-de-l-art-contemporani-al-proces-de-desurbanitzacio-i-restauracio-de-les-maresmes/>)

suggereix la seva complexitat multinivell. La zona afectada ha estat focus d'interès i d'oblit seguint el ritme i la pulsio d'interessos econòmics i urbanístics lligats al desenvolupament del turisme. L'indret ha passat en els darrers anys per múltiples funcions i usos, des de ser destinat a espai urbanitzat, a ser un lloc abandonat, modelat per l'acció de la natura, que ha conviscut amb un entorn agrícola i que ha tingut diferents utilitats temporals i ocasionals per part dels veïns del poble i per forasters o turistes. En poques dècades, aquest espai haurà patit unes transformacions que transcendeixen el simple àmbit ecològic i que són paradigmàtiques de la manera com ens relacionem i dels usos que fem de l'entorn.

El projecte en procés sobre la desurbanització que està tenint lloc a la zona de la Pletera (Estartit) em resulta una oportunitat per condensar, d'una banda, les experiències artístiques precedents i, de l'altra, la recerca que conforma aquest estudi. La meua intervenció se centrarà al voltant de la representació de la superfície de la Pletera i del seu subsòl. Partint de la idea d'*entretemps*, se cercaran tensions i relacions entre les imatges d'arxiu que vagi recopilant i altres elements vinculats amb les visites a l'indret, que poden ser de caire textual, cromàtic o bé objectual.



## */Bibliografia/*



- ABAD, Francesc. «Diagonal núm. 1 08019 Barcelona», 2004. Disponible en línia a: <<http://www.francescabad.com/campdelabota/>>.
- AGAMBEN, Giorgio. «Què és un dispositiu?». A: *Què vol dir ser contemporani?*. Barcelona: Arcàdia, 2008.
- AIBAR, Eduard [et al.]. «Barcelona 2004: El fascismo postmoderno». A: *La otra cara del "Fòrum de les Cultures S. A."*. Barcelona: Bellaterra, 2004.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA. «Bases del concurs per a la utilització temporal de terrenys incorporats al Pla BUTTS (buits urbans amb implicació territorial i social)». *Butlletí Oficial de la Província de Barcelona* [Ajuntament de Barcelona], (31/10/2012). Disponible en línia a: <<http://w110.bcn.cat/portal/site/HabitatUrba/>>.
- ALMARCEGUI, Lara. *Guide to Al Khan: An Empty city in the village of Sharjah*. Sharjah Art Foundation, 2007.
- «Demoliciones, huertas urbanas, descampados». A: HERNÁNDEZ AJA, Agustín (ed.). *Arquitectura del siglo XXI: Más allá de Kioto: II Jornadas de Sostenibilidad en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (2006)*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2008. Disponible en línia a: <<http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>>.
- *Guide to the Wastelands of the Lea Valley: 12 Empty Spaces Await the 2012 Olympics*. Londres: Barbican Art Gallery, 2009.
- *Guide to the Wasteland of the River Tevere: 12 Empty Spaces Await the 2020 Rome Polympics*. Roma: Fondazione Pastificio Cerere, 2011.
- ALVES, Maria Thereza [et al.]. *El regreso del lago*. Colònia: Buchhandlung Walther König, 2012.
- AUGÉ, Marc. *Los «no lugares»: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1996.



- «Anonimato y sobremodernidad». *Espai en Blanc* [Barcelona: Bellaterra], núm. 5-6: *La fuerza del anonimato* (2009).
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Ciutat de Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BARBER, Stephen. *Ciudades proyectadas: Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- BASHIRON, Herman. «Oriente medio: La imagen contra el imaginario». A: *Cultura y política: ¿Hacia una democracia cultural?: III training seminar de jóvenes investigadores en dinámicas interculturales* (diciembre 2009). Barcelona: CIDOB, 2010.
- BASILICO, Gabriele. *Arquitecturas, ciudades, visiones: Reflexiones sobre fotografía*. Madrid: La Fábrica, 2008.
- BATAILLE, Georges. «L'annus solaire». A: *Oeuvres complètes*. Vol. I. París: Gallimard, 1970.
- *La parte maldita, precedida por La noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987.
- BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. París: Allia, 2002. [París: Le Terrain Vague, 1957]
- BELPÊCHE, Stéphanie. «Anish Kapoor invite le chaos à Versailles». *Le Journal du Dimanche* (31/05/2015). Disponible en línea a: <<http://www.lejdd.fr/Culture/Anish-Kapoor-invite-le-chaos-a-Versailles-735120>>.
- BOERI, Stefano. «Apuntes para un programa de investigación». A: KOOLHAAS, Rem [et al.]. *Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2001.
- BRESLIN, Jimmy. «Cavar la tumba de JFK fue un honor». Trad. Diego Salazar. *Letras Libres*, núm. 71 (agost 2007). Disponible en línea a: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/cavar-la-tumba-de-jfk-fue-un-honor>>.
- BURGIN, Victor. «La ciudad en pedazos (1992)». A: *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

- CAILLOIS, Roger. *Pedres*. Barcelona: Días Contados, 2011.
- CAMUS, Albert. *El mite de Sísif: Assaig sobre l'absurd*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- CANTALOEZELLA, Joaquim. «Cuestiones sobre la alteridad en el trabajo de Xavier Ristob». *Revista Estúdio* [Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes], vol. 3 (5) (2012), p. 170-175.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CASTELLS, Manuel. «Hackers, crackers, llibertat i seguretat». Lliçó inaugural del curs acadèmic 2001-2002 de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Disponible en línia a: <<http://www.uoc.edu/inaugural01/cat/hackers.html>>.
- *L'era de la informació: Economia, societat i cultura*. Vol. II: *El poder de la identitat*. Barcelona: UOC, 2003.
- CELIS, Barbara. «Hiroshima, 66 años de censura». *El País* (07/06/2011). Disponible en línia a: <[http://elpais.com/diario/2011/06/07/cultura/1307397602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/06/07/cultura/1307397602_850215.html)>.
- CHÉROUX, Clément. «¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?». A: DIDI-HUBERMAN, Georges (coord.). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CHOMSKY, N.; HERMAN, E. S. «Las guerras de Indochina: Laos y Camboya». A: CHOMSKY, N.; HERMAN, E. S. *Los guardianes de la libertad*. Barcelona: Alianza, 1990.

- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (comp.). *dOCUMENTA(13): Das Begleitbuch / The Guidebook*. Catàleg exposició (3/3). Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.
- CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- COMERON, Octavi. *Arte y postfordismo: Notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama: Fundación Arte y Derecho, 2007a.
- *La fábrica transparente. Arte y trabajo en la época postfordista*. Tesis doctoral. Dir.: Miguel Morey; tut.: Carlos Velilla. Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. Departament de Pintura, 2007b.
- DAVID, Catherine (dir.). *Tamás: Representaciones árabes contemporáneas: Beirut/Líbano 1*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002.
- DAVIS, Mike. *Ciudades muertas: Ecología, catástrofe y revuelta*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2007a.
- *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Foca, 2007b.
- *El coche de Buda: Breve historia del coche bomba*. Mataró: El Viejo Topo, 2009.
- DELGADO, Manuel. «El forat de la vergonya». *El País* (10/10/2006). Disponible en línia a: <[http://elpais.com/diario/2006/10/10/catalunya/1160442449\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/10/10/catalunya/1160442449_850215.html)>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre: Corps, parole, souffle, image*. París: Minuit, 2005.
- *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- *Cortezas*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (coord.). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

- EINSELE, Lukas. *One Step Beyond*. Catàleg d'exposició. Rotterdam: Witte de With, 2005.
- *The many moments of an M85 - Zenon's arrow retraced*. Kiel: Muthesius Kunsthochschule, 2009. Disponible en línia a: <<http://www.muthesius-kunsthochschule.de/de/netzwerk/radius-of-art/artists-in-residence/lukas-einsele/index.php>>.
- ELLISON, Ralph. *El hombre invisible*. Barcelona: Lumen, 1966.
- ESPEJO, Bea. «Lara Almarcegui, escala 1:1». *El Cultural* (22/08/2011). Disponible en línia a: <<http://www.elcultural.es/noticias/arte/Lara-Almarcegui-escala-11/1994>>.
- FERNÁNDEZ, Dolores. «La guerra nos da forma, o el impacto de las imágenes en una sociedad globalizada». A: CABAÑAS, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia; RINCÓN, Wifredo (coord.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- FISHER, Jean. *Steve McQueen: Caribs' Leap / Western Deep*. Catàleg exposició. Londres: Artangel; Kassel: Documenta; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *'Le Corps utopique' suivi de 'Les Hétérotopies'*. Clamency: Nouvelles Éditions Lignes, 2010.
- FRIEDRICH, Jörg. *Brandstätten: Der Anblick des Bombenkriegs*. Munic: Propyläen, 2003a.
- *El incendio: Alemania bajo los bombardeos 1940-1945*. Madrid: Taurus, 2003b.
- GALLANTI, Fabrizio. «Wars under new signs». A: EINSELE, Lukas. *One Step Beyond*. Catàleg d'exposició. Rotterdam: Witte de With, 2005.

- GARCÉS, Marina. «Entre nosotros». *Espai en Blanc* [Barcelona: Bellaterra], núm. 1-2: *Vida y política* (2006), p. 161. Disponible en línea a: <<http://www.espaienblanc.net/Entre-nosotros.html>>.
- «La honestidad con lo real». *Espai en Blanc* (9/07/11). Disponible en línea a: <<http://www.espaienblanc.net/La-honestidad-con-lo-real.html>>.
- GELITIN. *The Dig Cunt* (2007). Coney Island (Nova York, EUA). Dades del projecte disponibles en línea a: <[http://www.gelitin.net/projects/dig\\_cunt](http://www.gelitin.net/projects/dig_cunt)>.
- GILBERT, Alan. «Walid Ra'ad». *BOMB Magazine*, núm. 81 (tardor 2002). Entrevista disponible en línea a: <<http://bombsite.com/issues/81/articles/2504>>.
- GRENIER, Catherine. *Sophie Ristelhueber, la guerre intérieure*. Dijon: Les Presses du Réel, 2010.
- GUERRA, Carles. «El despliegue del dispositivo documental». A: GUERRA, Carles (comp.). *Nítrat*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014a. [Exposició monogràfica de Xavier Ribas]
- GUERRA, Carles (comp.). *Nítrat*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014b. [Exposició monogràfica de Xavier Ribas]
- HARVEY, David. *Ciudades rebeldes: Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013.
- Hiroshima: Ground Zero 1945*. Dossier de premsa d'exposició. Nova York: International Center of Photography (ICP), 2011. Disponible en línea a: <[http://www.icp.org/sites/default/files/exhibition\\_pdfs/icp\\_hiroshima\\_press.pdf](http://www.icp.org/sites/default/files/exhibition_pdfs/icp_hiroshima_press.pdf)>.
- HOMER. *L'Odíssea*. Cant XI. Trad. Carles Riba. Barcelona: Magrana, 1993.

- JAIÓ, Miren. «Figura fora de camp». Programa de mà exposició «Ibon Aranberri. Organigrama». Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2011. Disponible en línia a: <[http://www.fundaciotapiés.com/site/spip.php?article6795&var\\_recherche=Zuloa](http://www.fundaciotapiés.com/site/spip.php?article6795&var_recherche=Zuloa)>.
- JARQUE, Fietta. «La rebelión del paisaje». *El País: Babelia* (20/09/2008). Disponible en línia a: <[http://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221865568\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221865568_850215.html)>.
- KAFKA, Franz. «La guarida». A: *Cuentos completos (textos originales)*. Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2000.
- KING, Kolin [et al.]. *M85: An analysis of reliability*. Noruega: Norwegian People's Aid, 2008. Disponible en línia a: <<http://www.landmineaction.org/resources/resource.asp?resID=1086>>.
- KÔBÔ, Abe. *La mujer de la arena*. Madrid: Siruela, 1989.
- KOOLHAAS, Rem. *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014a.
- «La ciudad genérica» (1997). A: *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014b.
- KOOLHAAS, Rem [et al.]. *Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2001.
- LATTITUDES (ed.). *Lara Almarcegui, Projects 1995-2010*. Berlín: Archive Books, 2011.
- LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- LINDQVIST, Sven. *Historia de los bombardeos*. Madrid: Turner, 2002.
- LYNCH, Thomas. *El enterrador. La vida vista desde el oficio fúnebre*. Bogotá: Alfaguara, 2004.
- MARÍ, Bartomeu (comp.). *Francesc Torres: Da Capo*. Catàleg exposició. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.

- MARTÍN, Alberto. «Paisajes con historia ausente». A: AYARZA, Javier. *Javier Ayarza: Terra*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008. Disponible en línea a: <<http://www.adacyl.org/texto2-3/#more-2666>>.
- «Espacialidades. Poética y poder». A: GUERRA, Carles (comp.). *Nirat*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014. [Exposició monogràfica de Xavier Ribas]
- «Xavier Ribas. Sanctuary». *Camera Austria International* [Graz], núm. 98 (2007). Disponible en línea a: <<http://www.xavierribas.com/>>.
- MARTÍNEZ, Rosa. *Santiago Sierra: Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*. Catàleg exposició. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner, 2003.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.
- MENDIETA, Eduardo. «La literatura del uricidio: Friedrich, Nossack, Sebald y Vonnegut». *Eikasía: Revista de Filosofía* [Oviedo: Eikasía], núm. 52 (novembre 2013). Disponible en línea a: <<http://www.revistadefilosofia.org/52-01.pdf>>.
- MONEGAL, Antonio (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007.
- MORELL, Jordi. «Entretemps. Buits urbans i rastres de violència en l'obra de Xavier Ribas». *Revista Estúdio* [Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes], vol. 2 (3) (2011a), p. 309-314.
- «Persona sota terra. Revisitant obres de Santiago Sierra i de Steve McQueen en l'aniversari dels 33 miners d'Atacama». *Revista Estúdio* [Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de

- Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes], vol. 2 (4) (2011*b*), p. 106-112.
- «Zona zero: Un itinerari a través d'obres de Francesc Torres i de The Atlas Group». *Revista Estudió* [Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes], vol. 3 (5) (2012), p. 343-348.
- «Pedres Rares: Pedra-volàtil de Jordi Mitjà & Pedra-cova d'Esteve Subirah». *Revista Cromà* [Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes], vol. 1 (2) (2013), p. 117-123.
- MORELL, Jordi; NEGRE, Marta; CANTALAZZELLA, Joaquim. «Mines, bombes i altres agressions sobre el territori». *Actes del I Simposi Internacional Topografies de l'invisible: estratègies crítiques entre art i geografia*. Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts (en premsa).
- MORIENTE, David. «Claustrofilias». A: SCHNEIDER, Gregor. *Punto muerto: Gregor Schneider*. Catàleg d'exposició. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, 2011.
- MOURE, Gloria (comp.). *Gordon Matta-Clark*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona: Polígrafa, 2006.
- MOYA PELLITERO, Ana M.<sup>a</sup> *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- NEWMAN, Michael. *Jeff Wall: Obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2007.
- ORTEGA, Damián (ed.). *Robert Smithson: Selección de escritos*. Ciutat de Mèxic: Alias, 2011.
- PERAN, Martí. «Ciutats Ocasionals». *Butlletí* [Centre d'Art Santa Mònica], (abril 2005). Disponible en línia a: <[http://cultura.gencat.net/casm/butlletí/hemeroteca/n12/ca/article\\_03.htm](http://cultura.gencat.net/casm/butlletí/hemeroteca/n12/ca/article_03.htm)>.



- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- PICAZO, Glòria (comp.). *Paisatge després de la batalla*. Catàleg d'exposició. Lleida: Centre d'Art la Panera, 2004.
- PICHÉ, Bruno H. «Islas y casi islas». *Letras Libres* (28/07/2008). Disponible en línia a: <<http://www.lettraslibres.com/blogs/islas-y-casi-islas-1>>.
- PURBRICK, Louise. «Tráfico de nitrato». A: GUERRA, Carles (comp.). *Nitrat*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014, p. 29. [Exposició monogràfica de Xavier Ribas]. Disponible en línia a: <<http://www.macba.cat/ca/expo-ribas-nitrat>>.
- QUINN, Lauren. «Vandy Rattana's Bomb Ponds Exposes Cambodia's Secret Scars». *The Huffington Post: Arts & Culture* (15/04/2011). Disponible en línia a: <[http://www.huffingtonpost.com/lauren-quinn/vandy-rattanas-bomb-ponds\\_b\\_846496.html](http://www.huffingtonpost.com/lauren-quinn/vandy-rattanas-bomb-ponds_b_846496.html)>.
- RIBAS, Xavier. *Perfecta distracció*, 1998. Disponible en línia a: <<http://www.xavierribas.com/>>.
- *Flowers/Flores (1998-2000)*, 2000a. Disponible en línia a: <[http://www.xavierribas.com/Contents/Flowers/Flowers\\_Text.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Flowers/Flowers_Text.pdf)>.
- *Stones/Piedras*, 2000b. Disponible en línia a: <[http://www.xavierribas.com/Contents/Stones/Stones\\_Text.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Stones/Stones_Text.pdf)>.
- *Thresholds/Umbrals*, 2001-2002. Disponible en línia a: <[http://www.xavierribas.com/Contents/Thresholds/Thresholds\\_Text.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Thresholds/Thresholds_Text.pdf)>.
- *Sanctuary/Santuario*, 2002. Disponible en línia a: <[http://www.xavierribas.com/Contents/Sanctuary/Sanctuary\\_Text.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Sanctuary/Sanctuary_Text.pdf)>.

- *Santuario/Sanctuary*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
  - *Estructures invisibles*, 2006. Disponible en línia a: [http://www.xavierribas.com/Contents/Invisible/Inv\\_Str\\_Cast.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Invisible/Inv_Str_Cast.pdf).
  - *Mud*, 2006. Disponible en línia a: <http://www.xavierribas.com/>.
  - *Nómadas*, 2008. Barcelona. Disponible en línia a: <http://www.xavierribas.com/Contents/Exhibitions/Nomads.pdf>. [Full de sala exposició a ProjecteSD]
  - *Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro?*, 2011. Disponible en línia a: [http://www.xavierribas.com/Contents/Ceuta/Xavier\\_Ribas\\_CG\\_Cast.pdf](http://www.xavierribas.com/Contents/Ceuta/Xavier_Ribas_CG_Cast.pdf).
  - *Concrete Geographies: Nomads*. Barcelona: Bside Books, 2012.
  - «Una història de detonacions». Conferència a Trobades amb creadors: processos i projectes (2012-2013). Grup d'Innovació Docent Consolidat Art. Professi3 i Docència: Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. Enregistrament disponible en línia a: <http://www.ub.edu/ubtv/colleccio/congressos-i-jornades/trobades-amb-creadors>.
- RIBAS, Xavier (comp.). *Rastres/Traces*. Catàleg d'exposició. Salamanca: Fundaci3 Foto Colectania: Caja Sol: Universidad de Salamanca, 2009. Disponible en línia a: <http://www.xavierribas.com/>.
- RISTELHUEBER, Sophie. *Beyrouth, photographies*. París: Hazan, 1984.
- *Fait*. París: Hazan, 1992.
- RISTOL, Xavier. *Ge3rgia & altres qüestions: Obra escrita en tres actes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: CONCA: Generalitat de Catalunya, 2009.
- SAVATIER, Thierry. *El origen del mundo: Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Gij3n: Trea, 2009.

- SCHNEIDER, Gregor. *Punto muerto: Gregor Schneider*. Catàleg d'exposició. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, 2011.
- SCHULZ-DORNBURG, J. *Ruinas modernas: Una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit, 2012.
- SEGARRA, Marta. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Barcelona: Melusina, 2014.
- «L'Habitació, la casa, el carrer». A: *Ciutat Oberta*. Conferència. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 10/02/2014. Disponible en línia a: <[http://www.cccb.org/ca/curs\\_o\\_conferencia-lhabitaci\\_la\\_casa\\_el\\_carrer-45287](http://www.cccb.org/ca/curs_o_conferencia-lhabitaci_la_casa_el_carrer-45287)>.
- SIERRA, Santiago. *33.000 huecos de 180 × 50 × 50 cm. cada uno*. Dehesa de Montenmedio: Vejer de la Frontera (Cadis), juliol 2002. Dades disponibles en línia a: <[http://www.santiago-sierra.com/200209\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php)>.
- SLOTERDIJK, Peter. *Extrañamiento del mundo*. València: Pre-Textos, 2008.
- SMITH, Neil. «¿Ciudades después del neoliberalismo?». A: SMITH, Neil [et al.]. *Después del neoliberalismo: Ciudades y caos sistémico*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- *La nueva frontera urbana: Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012.
- SMITHSON, Robert. *Hotel Palenque 1969-1972*. Ciutat de Mèxic: Alias, 2011.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. «Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades». A: SOLÀ-MORALES, Ignasi de; COSTA, Xavier (dir.). *Presente y futuros: Arquitectura en las ciudades*. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya: Centre de Cultura Contemporània, 1996.

- *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SOLÉ, Albert. «Les cicatrius del Carmel, 10 anys després». *Ara* (24/01/2015). Disponible en línia a: <[http://www.ara.cat/tema\\_del\\_dia/cicatrius-del-Carmel-anys-despres\\_0\\_1291070918.html](http://www.ara.cat/tema_del_dia/cicatrius-del-Carmel-anys-despres_0_1291070918.html)>.
- SONTAG, Susan. *Davant el dolor dels altres*. Barcelona: Proa, 2003.
- SUBIRAH, Esteve. *Perdre les formes: Segon exercici*. Catàleg d'exposició. Torroella de Montgrí: Capella de Sant Antoni, 2012. Disponible en línia a: <<http://www.estevesubirah.com>>.
- TEMKIN, Ann [et al.]. *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*. Filadèlfia: Philadelphia Museum of Art, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien: Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península, 2002.
- TORRES, Francesc. *Dark is the room where we sleep / Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: Actar, 2007a.
- «Si no puedes hacer nada, no deberías estar allí». A: MONEGAL, Antonio (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007b.
- *La visita de Munchausen*. Barcelona: Raïña Lupa, 2007c.
- *Memoria fragmentada: 11-S NY: Artefactos en el Hangar 17*. Exposició. Madrid: CentroCentro: Palacio de Cibeles, 2011. Full de sala disponible en línia a: <[http://www.centrocentro.org/centro/exposicion\\_ficha/3](http://www.centrocentro.org/centro/exposicion_ficha/3)>.
- TRAUB, Daniel. *North Philadelphia*. Heidelberg: Kehrer, 2014.
- URSPRUNG, Philip. «Más allá del *terrain vague*: siguiendo a Lara Almarcegui». A: ZAYA, Octavio (ed.). *Lara Almarcegui*. Catàleg pavelló espanyol. 55a Biennal de Venècia. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación: Turner, 2013.

- VILADOMIU, Àngels. «Dona-Arbre de Fina Miralles». *Revista Estúdio* [Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes], vol. 2 (4) (2011), p. 180.
- VIRILIO, Paul. *Un paysage de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- *L'accident originel*. París: Galilée, 2005.
- VOGEL, Felix. «Xavier Ribas: *Mudb*. *Pavillion* [Bucarest], núm. 10-11 (2007). Disponible en línea a: <<http://www.xavierribas.com/>>.
- WANG, Jiuliang. «Beijing Besieged by Garbage». *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review: E-Journal*, núm. 1 (deseembre 2011).
- XALABARDER, Maria. «Transformació urbana del Pou de la Figuera (Barcelona)». *Territori: Observatori de projectes i debats territorials de Catalunya* [Societat Catalana d'Ordenació del Territori] (31/12/2006). Disponible en línea a: <[http://territori.scot.cat/cat/notices/transformaciO\\_urbana\\_d\\_el\\_pou\\_de\\_la\\_figuera\\_barcelona\\_2006\\_1113.php](http://territori.scot.cat/cat/notices/transformaciO_urbana_d_el_pou_de_la_figuera_barcelona_2006_1113.php)>.
- YACOUB, Paola; LASERRE, Michel. *Beirut es una ciudad magnífica. Cuadros sinópticos*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2003.

*/Taula de figures/*



- FIGURA 1. Jordi Morell. *Agujero* sèrie *Forats* (des de 2005) (2005).
- FIGURA 2. Anish Kapoor. *Dirty Corner* (2015). Font: *The Guardian*.
- FIGURA 3. Anish Kapoor. *Descent into Limbo* (1992).
- FIGURA 4. Pou d'aigua afectat per unes obres al Masnou. Font: *La Vanguardia* (03/06/2007).
- FIGURA 5. Jordi Morell. *S/T* sèrie *Forats* (des de 2005) (2007).
- FIGURA 6. Jordi Morell. *S/T* tríptic sèrie *Forats* (des de 2005) (2011).
- FIGURA 7. L'esfondrament del Carmel (27 de gener de 2005). Font: *El País* (28/06/2008).
- FIGURA 8. L'esvoranc que va afectar l'arxiu històric de la ciutat de Colònia (*Historische Archiv der Stadt Köln*) (3 de març de 2009). Font: *La Vanguardia* (04/03/2009).
- FIGURA 9. Treballs de reparació d'una canonada d'aigua rebentada a Barcelona. Font: *La Vanguardia* (20/06/2007).
- FIGURA 10. Esfondrament del solar de la Bayer a Barcelona. Font: *La Vanguardia* (29/06/2007).
- FIGURA 11. Treballs de reparació d'una canonada d'aigua rebentada a la ciutat de Frankfurt. Font: *Die Welt Kompakt* (11/02/2015).
- FIGURA 12. Frederic Ballell. Obres d'obertura de la Via Laietana l'any 1913 en la construcció del metro. Font: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.
- FIGURA 13. Jordi Morell. *S/T* sèrie *Forats* (des de 2005) (2007).
- FIGURA 14. Vista del solar del carrer de Roger de Flor, 217, del Pla BUIITS (2013). Font: Ajuntament de Barcelona.
- FIGURA 15. Daniel Traub. *Lot, Cecil B. Moore Avenue near North Marston Street, North Philadelphia* (2010).
- FIGURA 16. Lara Almarcegui. Fotografia que pertany a *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 Empty Spaces Await the 2012 Olympics* (2009).
- FIGURA 17. Lara Almarcegui. Fotografia que pertany a *Guide to the Wasteland of the River Tevere. 12 Empty Spaces Await the 2020 Rome Olympics* (2011).
- FIGURA 18. Lara Almarcegui. *Un descampado*, Port de Rotterdam (2013-2018).
- FIGURA 19. Xavier Ribas. *Bellvitge*, sèrie *Diumenges* (1994-1997).
- FIGURA 20. Xavier Ribas. *Estructures invisibles* [2] [*Fang*] (2006).



- FIGURA 21. Vista de l'exposició «Nòmades» de Xavier Ribas. Barcelona, ProjecteSD, 2008.
- FIGURA 22. Gabriele Basilio. Fotografia que pertany a la sèrie *Beirut* (1991).
- FIGURA 23. Gabriele Basilio. Fotografia que pertany a la sèrie *Beirut* (1991).
- FIGURA 24. Gabriele Basilio. Fotografia que pertany a la sèrie *Beirut* (2003).
- FIGURA 25. Sophie Ristelhueber. Fotografia que pertany a la sèrie *Beyrouth* (1984).
- FIGURA 26. Sophie Ristelhueber. *Eleven Blowups* núm. 1 (2006).
- FIGURA 27. Sophie Ristelhueber. *Fait* núm. 48 (1992).
- FIGURA 28. Fotografia de la ciutat de Nuremberg en runes després de la Segona Guerra Mundial. Font: Nürnberg Stadtarchiv.
- FIGURA 29. Fotografia de runes de Colònia després de la Segona Guerra Mundial. Font: Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv.
- FIGURA 30. Carlos Pérez de Rozas. *Efectes causats pel bombardeig del vaixell 'Eugenio Di Savoia'* (13/02/1937). Font: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.
- FIGURA 31. Carlos Pérez de Rozas. *Bombardeig al Poble Sec* (16/03/1937). Font: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.
- FIGURA 32. Cràter provocat per les bombes a la ciutat siriana d'Alep. Font: *Ara* (18/04/2015).
- FIGURA 33. Veïns de Kramatorsk, a l'est d'Ucraïna, al voltant de les restes d'un projectil sense esclatar. Font: *Die Welt* (11/02/2015).
- FIGURA 34. El barri Shejaiya de la ciutat de Gaza en runes. Font: *International New York Times* (29/07/2014).
- FIGURA 35. Després de l'atemptat de l'11 de desembre del 2007 a les oficines d'ACNUR a Alger, perpetrat per Al Qaida del Magrib islàmic. Font: *La Vanguardia* (12/12/2007).
- FIGURA 36. Manel Centelles. Construcció del refugi col·lectiu del Poblenou (1937). Font: arxiu personal Alicia Bou.
- FIGURA 37. Runes després d'un bombardeig al Iemen. Font: *International New York Times* (10/06/2015).
- FIGURA 38. Jordi Morell. *S/T sèrie Forats* (des de 2005) (2006).

- FIGURA 39. Francesc Torres. Fotografia que pertany a *Visita de Munchausen* (1987-2007).
- FIGURA 40. Un forat a la façana d'un museu de Bagdad. Font: *La Vanguardia* (04/10/2006).
- FIGURA 41. Imatge de la destrucció per part dels talibans dels Budes de Bamiyan (21 de març de 2001). Font: *CNN*.
- FIGURA 42. Detall de la instal·lació *What dust will rise?*, de Michael Rakowitz. Fridericianum (Kassel), 2012.
- FIGURA 43. Bomba de la Segona Guerra Mundial en una zona en obres a Wiesbaden. Font: *Frankfurter Rundschau* (11/02/2015).
- FIGURA 44. Vista de la instal·lació *El Camp de la Bota* (2004), de Francesc Abad. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- FIGURA 45. Francesc Torres. Fotografia que pertany a *Memòria fragmentada: 11-5 NY* (2011).
- FIGURA 46. Francesc Torres. Fotografia que pertany a *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007).
- FIGURA 47. Exhumació d'una fossa comuna de la Guerra Civil a Huelva. Font: *El País* (09/11/2008).
- FIGURA 48. Javier Ayarza. Fotografia que pertany a *La estrategia del avestruz* (2007-2008).
- FIGURA 49. Javier Ayarza. Fotografia que pertany a *La estrategia del avestruz* (2007-2008).
- FIGURA 50. Dues persones a la zona zero després de la prova Trinity, el primer assaig d'una arma nuclear a Nou Mèxic, el 16 de juliol de 1945 (agost 1945). Font: *Wikimedia Commons*.
- FIGURA 51. Vandy Rattana. Fotografia que pertany a la sèrie *Bomb ponds* (2009).
- FIGURA 52. Walid Raad. Fotografia que pertany a *Let's be honest the weather helped* (1998).
- FIGURA 53. Walid Raad. Fotografia que pertany a *My Neck Is Thinner Than A Hair* (2003-).

- FIGURA 54. Lukas Einsele. Fotografia que pertany a *One Step Beyond - The Mine Revisited (OSB)* (2001-2005).
- FIGURA 55. Lukas Einsele. Fotografia que pertany a *The many moments of an M85 - Zenon's arrow retraced* (2009-).
- FIGURA 56. Jeff Wall. *The Burrow* (2004).
- FIGURA 57. Jeff Wall. *The Flooded Grave* (1998-2000).
- FIGURA 58. Jeff Wall. *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue* (1980).
- FIGURA 59. Gordon Matta-Clark. Fotograma del vídeo *Sous-sol de Paris* (1977).
- FIGURA 60. Detall de la instal·lació *Dead End* de Gregor Schneider. Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2011.
- FIGURA 61. Gregor Schneider. *nr 12, Total Isoliertes Gästezimmer* (1995).
- FIGURA 62. Gregor Schneider. *Total isolierter toter Raum, Giesenkirchen* (1989-1991).
- FIGURA 63. Fotografia difosa pels mitjans del president Sebastián Piñera fent públic el missatge dels miners (22/08/2010).
- FIGURA 64. Fotografia difosa pels mitjans sobre el rescat a l'interior de la mina amb la càpsula *Fénix 2* (13/10/2010).
- FIGURA 65. Santiago Sierra. *Mujer con capirote de cara a la pared* (2003).
- FIGURA 66. Santiago Sierra. *Persona en un hueco bajo tierra de 300 × 500 × 300 cm* (2001).
- FIGURA 67. Steve McQueen. Fotograma del vídeo *Caribs' Leap* (2002).
- FIGURA 68. Steve McQueen. Fotograma del vídeo *Western Deep* (2002).
- FIGURA 69. Josep Brangulí. Homes treballant en una pedrera (1900-1915).  
Font: Arxiu Nacional de Catalunya.
- FIGURA 70. Protesta de treballadors a Suècia. Font: *La Vanguardia* (19/12/2007).
- FIGURA 71. Xavier Ribas. Fotografia que pertany a *Desert Trails* (2012).
- FIGURA 72. Xavier Ribas. Fotografia que pertany a *Caliche Fields* (2010).
- FIGURA 73. Lucien Roisin. *Montgrí. Cau del Duc*, postal núm. 22 (1er terç segle XX).
- FIGURA 74. Lucien Roisin. *Montgrí. Cau del Duc (des de dins)*, postal núm. 11 (1er terç segle XX).

- FIGURA 75. Esteve Subirah. *Forma núm. 10* (2012).
- FIGURA 76. Imatge digital del Cau del Duc (2012). Font: E. Subirah.
- FIGURA 77. Ibon Aranberri. Fotograma que pertany a (*Ir.T.nº513*) *Zuloa. Extended Repertory* (2003-2008).
- FIGURA 78. Lara Almarcegui. *Cavar* (1998).
- FIGURA 79. Gelitin. *The Dig Cunt* (2007).
- FIGURA 80. Gregor Schneider. *Begraben* (1984).
- FIGURA 81. Claes Oldenburg. *Placid Civic Monument* (1967).
- FIGURA 82. Cabello/Carceller. *S/T* (1998).
- FIGURA 83. Jeff Wall. *The Well* (1989).
- FIGURA 84. Michael Heizer. Fotografia del procés de construcció de *Double negative* (1969-1970).
- FIGURA 85. Michael Heizer. Fotografia del procés de construcció de *Double negative* (1969-1970).
- FIGURA 86. Michael Heizer. *Bern Depression* (1969).
- FIGURA 87. Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect* (1975).
- FIGURA 88. Jordi Morell. *Cav* (2001).
- FIGURA 89. Chris Burden. *Honest Labor* (1979).
- FIGURA 90. Marcelo Salum. Fotograma del vídeo *Melancholia* (2013).
- FIGURA 91. Santiago Sierra. Fotografia que pertany a *3.000 huecos de 180 × 50 × 50 cm. cada uno* (2002).
- FIGURA 92. Santiago Sierra. Fotografia que pertany a *3.000 huecos de 180 × 50 × 50 cm. cada uno* (2002).
- FIGURA 93. Francis Alÿs. Fotograma del vídeo *Cuando la fe mueve montañas* (2002).
- FIGURA 94. Xavier Ristol. *Geòrgia & altres qüestions* (2009).
- FIGURA 95. Núria Güell. Fotogrames del vídeo *Resurrecció* (2013).
- FIGURA 96. Xavier Ristol. Fotograma del vídeo *Geòrgia & altres qüestions* (2009).
- FIGURA 97. Keith Arnatt. *Self burial (Television Interference Project)* (1969).
- FIGURA 98. Fina Miralles. *Dona-Arbre (sèrie Translacions)* (1973).
- FIGURA 99. Jordi Morell. *S/T sèrie Forats* (des de 2005) (2015).

- FIGURA 100. Jordi Morell. *B.1512/06* sèrie *Forats* (des de 2005) (2006).
- FIGURA 101. Jordi Morell. *Gi.0411/06* sèrie *Forats* (des de 2005) (2006).
- FIGURA 102. Jordi Morell. Fotograma del vídeo *Forat [Keep Clear]* (2006).
- FIGURA 103. Jordi Morell. *S/T* sèrie *Forats* (des de 2005) (2007).
- FIGURA 104. Jordi Morell. Fotograma de *Le Trou* (2007).
- FIGURA 105. Jordi Morell. Fotograma del vídeo *Treball davant la Model* (2007).
- FIGURA 106. Jordi Morell. *S/T* sèrie *Forats* (des de 2005) (2012).
- FIGURA 107. Jordi Morell. *Ludwigshafen #1* (2014).
- FIGURA 108. Jordi Morell. *Ludwigshafen #2* (2014).
- FIGURA 109. Jordi Morell. Fotograma del vídeo *Plastic bag* (2013-2015).
- FIGURA 110. Jordi Morell. Tres llistes de *WW2 Bomb* (2013-2015).
- FIGURA 111. Jordi Morell. *S/T* sèrie *Forats* (des de 2005) (2009).
- FIGURA 112. Procés d'elaboració de l'obra *Dark Matter #2* (2009).
- FIGURA 113. Jordi Morell. *Dark Matter #2* (2009).
- FIGURA 114. Jordi Morell. *Negre com a contenidor* (2008). Foto: Jep Plana.
- FIGURA 115. Muntatge de l'obra *Negre com a contenidor* (2008). Foto: Jep Plana.
- FIGURA 116. Jordi Morell. *S7T* sèrie *Pintura negra sobre paviment* (2011).
- FIGURA 117. Jordi Morell. *S/T* sèrie *La Pletera* (2015).
- FIGURA 118. Jordi Morell. *S/T* sèrie *La Pletera* (2015).
- FIGURA 119. Jordi Morell. *Atelier als Wohnung* (2015).





UNIVERSITAT DE  
BARCELONA