

Universidad de Salamanca
Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía,
Lógica y Estética



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**La huella en la representación
del territorio a través de la fotografía
Fotografía española de 2004 a 2016**

TESIS DOCTORAL

Susana Delgado Serrano

DIRECTOR:

Dr. D. Víctor Del Río

Salamanca, 2022

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer la colaboración, ayuda y guía que mi director, Víctor del Río, me ha brindado durante todos estos años en los que he llevado a cabo la investigación y redacción de esta tesis. Desde el primer día, su confianza en mi forma de trabajar ha hecho que disfrute de este largo camino.

Del mismo modo, quiero agradecer a todos los fotógrafos, editoriales y colectivos que han brindado su tiempo, procesos y experiencias para colaborar conmigo y facilitarme toda la información que he necesitado. También a los profesores y editores que ayudaron en proyectos previos a la tesis, y que sin duda fueron el germen de esta investigación.

Finalmente, de carácter menos académico, pero quizá más importante, agradezco a mis padres y a mi hermana por ser a la vez impulso y red de seguridad en cada proyecto y decisión que tomo; por su apoyo, motivación, cariño y fuerza de forma incondicional siempre. Quiero agradecer también el apoyo que me dan mis amigas, que día a día me han sostenido en la distancia o la cercanía, y son otra familia más.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1. Presentación del tema de la investigación: objetivos, metodología y fuentes..... | 1 |
| 2. Resumen de los contenidos..... | 6 |
| | |
| CAPÍTULO 1: EL PAISAJE COMO CONSTRUCTO SOCIAL | 9 |
| 1.1. Distinciones conceptuales entre paisaje y territorio..... | 9 |
| 1.2. El paisaje como construcción cultural y como proceso..... | 14 |
| | |
| CAPÍTULO 2: LA REPRESENTACIÓN DE LA HUELLA | 28 |
| 2.1. Concepto de huella y su aplicación en el estudio..... | 29 |
| 2.2. La imagen como vestigio..... | 31 |
| 2.3. La huella dentro de la fotografía..... | 36 |
| | |
| CAPÍTULO 3: ANTECEDENTES ARTÍSTICOS | 40 |
| 3.1. El paisaje en la fotografía y su ruptura con la representación tradicional. Nuevas dimensiones de paisaje..... | 41 |
| 3.2. Los <i>New Topographics</i> y la representación del paisaje alterado..... | 50 |
| 3.2.1 Exposición e irrupción en el panorama fotográfico de los 70..... | 50 |
| 3.2.2 Concepción del paisaje y ruptura con lo anterior..... | 54 |
| 3.2.3 Crítica y recepción del público..... | 59 |
| 3.2.4. Robert Adams y su reinterpretación del paisaje de los <i>expeditionary photographers</i> americanos del siglo XIX..... | 64 |
| 3.2.5 Lewis Baltz..... | 68 |
| 3.3. El land art y la fotografía de concepto de los años 70..... | 73 |
| 3.2.1 Robert Smithson y la “ruina al revés”..... | 74 |
| 3.4. La fotografía de los 90: la escuela de Vancouver y la estética del no-lugar..... | 79 |
| 3.5. Fotografía española de territorio en la segunda mitad del siglo XX..... | 88 |
| 3.5.1. Fotografía de territorio de encargo en España entre 1980 - 2000..... | 97 |
| | |
| CAPÍTULO 4: CONTEXTO SOCIAL Y ECONÓMICO | 104 |
| 4.1. La crisis en España tras el <i>boom</i> inmobiliario (1995-2007) | 104 |
| 4.2. Expresiones artísticas y proyectos colectivos como respuesta artística a la situación social..... | 109 |
| | |
| CAPÍTULO 5: CONTEXTO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO | 112 |
| 5.1. Fotografía artística como estudio del paisaje, sus límites y aplicaciones..... | 112 |
| 5.2. Exposiciones colectivas que cuestionan el género del paisaje..... | 114 |
| 5.3. Proyectos colectivos y por encargo de fotografía sobre territorios españoles 2000- 2009..... | 135 |

| | |
|--|------------|
| 5.4. De la pared a la página: el libro de fotografía como última materialización del proyecto..... | 142 |
| 3.4.1. Antecedentes del libro de fotografía como material de prueba de los desastres urbanísticos en España..... | 146 |
| 5.4.2. El estado del libro de fotografía - <i>fotolibro</i> - como herramienta de difusión en España..... | 149 |
| 5.4.3. Autoedición, editoriales independientes y <i>fotolibro</i> | 154 |
| 5.4.4. Editoriales independientes especializadas en territorio..... | 160 |
| 5.4.5. Publicaciones universitarias: El caso de los <i>Cuadernos de la Kursala</i> | 163 |
| | |
| CAPÍTULO 6: LA HUELLA EN LA REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO..... | 166 |
| 6.1 La ruina como huella..... | 166 |
| 6.1.1. La huella en <i>Ruinas Modernas. Una topografía de lucro</i> de Julia Schulz-Dornburg. | 167 |
| 6.1.2. Los <i>castillos en el aire</i> de Hans Haacke. | 183 |
| 6.1.3. <i>Sand Castles I y II</i> de Markel Redondo. | 193 |
| 6.1.4. La ruina de un pasado sin historia: las “ruinas al revés” | 199 |
| 6.1.5. Las ruinas del Gran Prior. | 208 |
| 6.2 La huella como activador del recuerdo. | 226 |
| 6.2.1. La huella narrada en <i>Nomads</i> de Xavier Ribas..... | 227 |
| 6.2.2. La huella como elemento narrativo de vuelta al origen del lugar en <i>Agroperifèrics</i> de Ignasi López..... | 243 |
| 6.2.3. La historia en la huella. | 253 |
| 6.3. La huella como rastro de la expansión desproporcionada..... | 259 |
| 6.3.1. El inventario de pruebas de <i>Nación Rotonda</i> | 260 |
| 6.3.2. Los paisajes de presión de Kathrin Golda-Pongratz..... | 275 |
| 6.3.3. La expansión urbana en las islas a través de <i>Instant Village</i> de Simona Rota. | 289 |
| 6.3.4. La <i>Naturaleza difusa (Territorios)</i> de Cristian Rodríguez Agudelo..... | 298 |
| 6.3.5. La huella de la expansión. | 307 |
| 6.4. La huella en el paisaje como delimitador del territorio y sus funciones..... | 312 |
| 6.4.1. <i>Lugares al límite: El paisaje en transición de la Vega de Granada</i> | 313 |
| 6.4.1.1. <i>Aledaños</i> - Argider Aparicio..... | 314 |
| 6.4.1.2. <i>Paisaje Entrecortado</i> - Blas López Fajardo..... | 320 |
| 6.4.2. <i>Some Space (Uncertain)</i> - Sergio Belinchón..... | 328 |
| 6.4.3. La huella como límite. | 337 |

CONCLUSIONES.....344

BIBLIOGRAFÍA.....348

INTRODUCCIÓN

1. Presentación del tema de la investigación: objetivos, metodología y fuentes

La fotografía ha estado vinculada a la representación del paisaje desde sus orígenes, evolucionando en tecnología, estética y concepto de forma paralela, como todas las representaciones artísticas, a los cambios sociales y los acontecimientos de importante calado histórico. En ese proceso de transformación, la fotografía ha pasado de representaciones con un cariz más idílico a otras en las que se ha usado como medio para hablar de la transformación del territorio alterado por el ser humano. Este giro hacia la fotografía como herramienta para evidenciar los procesos humanos y económicos que alteran el paisaje tuvo su momento más significativo en la década de los años 70 del siglo XX en EE. UU., con la irrupción de los *New Topographics*¹ en un panorama fotográfico donde había un interés creciente por el paisaje. Aquella exposición colectiva, aunque no era algo aislado en el mundo de la fotografía de aquel momento, supuso la agrupación de varios fotógrafos que usaban el medio para hablar del paisaje en términos y cualidades formales bastante similares, centrándose sobre todo en la representación concreta de las huellas que el ser humano estaba dejando en el territorio, para hablar de procesos sociales y económicos de carácter general. La influencia de estos fotógrafos transformó la fotografía de paisaje y documental durante los siguientes años, y décadas más tarde, en un contexto muy diferente, parece surgir una tendencia fotográfica que recoge el testigo de aquellos *New Topographics*. El nuevo contexto del que hablamos es el panorama fotográfico español de las dos primeras décadas del siglo XXI, donde surgen una tendencia artística, una serie de proyectos que usan la representación de la huella para hablar de los cambios y procesos económicos que han tenido lugar en el territorio español, sobre todo, derivados de la especulación y la burbuja inmobiliaria que tiene lugar la década anterior.

Las motivaciones para llevar a cabo esta tesis surgen de un interés, tanto teórico como práctico, hacia la fotografía de paisaje y los diferentes usos que hace de

¹ *New Topographics: Photographs of a Man - Altered Landscape*, 1975.

la huella humana como elemento alterador del territorio. Mi práctica fotográfica en la última década se ha articulado en la interpretación del territorio desde una postura intermedia entre lo artístico y la crítica documental, entrando así en contacto con proyectos de investigación y proyectos editoriales de fotografía de paisaje y territorio. Esta participación acaba formalizada con la inclusión de un proyecto fotográfico en el libro colectivo *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*². La serie fotográfica se llamaba *Blanco doméstico* y se centraba en los elementos distintivos que intentaban señalar la difusa distinción entre lo urbano y lo rural en la zona de la Vega de Granada. Previamente había participado en una publicación³, también colectiva, de carácter más experimental con la editorial especializada en fotografía y territorio, Bside Books. La primera publicación, vinculada a la Universidad de Granada, y la segunda, al sector editorial independiente del libro de fotografía lleva mi práctica fotográfica a la contextualización dentro de un panorama fotográfico que está poniendo especial interés en cómo ha quedado el paisaje español tras el estallido de la burbuja inmobiliaria y la presente especulación del territorio.

Al entrar en contacto con ese panorama fotográfico, se aprecia una proliferación de exposiciones fotográficas sobre paisaje, libros de fotografía de pequeñas editoriales o autoeditados y, sobre todo, de proyectos independientes que utilizan la fotografía para hablar del paisaje a través de las huellas que ahora lo caracterizan. Aunque todos los proyectos mantienen su idiosincrasia, se pueden observar ciertas similitudes en los acercamientos conceptuales y estéticos. A partir de ahí se propone nuestra hipótesis, al señalar que hay una tendencia localizada de fotógrafos en España que usan la imagen y la huella en el paisaje para hablar de la especulación territorial. Señalamos pues la existencia de una serie de fotógrafos que usan el medio para articular su práctica en el contexto socioeconómico actual, creando así discursos que inevitablemente establecen una determinada postura

² Arredondo, D., Collados, A. & Gor, C. (eds.) (2014). *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo.

³ VV. AA. (2013) *1 : 1*. Bside Books, Delgado. S., La Fragua, Hernando, Orcaray, J., T., Uriarte, J. & Zamora, M. (eds.) Bside Books. ISBN: 978-84-616-1732-6.

discursiva e ideológica para sus autores, ya que la mayoría de las veces usan las huellas para evidenciar, o casi denunciar, los despropósitos que se han construido en el paisaje español.

La selección del lapso temporal que abarcan los proyectos seleccionados está determinada precisamente por ese aumento de proyectos sobre este tema, que se vio acompañada por la gran difusión en medios de comunicación, el *boom* de los libros de fotografía autofinanciados, las exposiciones relacionadas con el paisaje fotográfico e incluso la aparición de la crisis del sector de la construcción en películas o canciones. La sociedad española acababa de presenciar cómo la burbuja inmobiliaria había estallado, con las consecuencias económicas que eso traería, y todos los ámbitos de expresión empezaban a hablar de la crisis y de los efectos visibles de esta. La burbuja inmobiliaria española abarcó aproximadamente desde 1995 hasta 2007, momento en el que estalla la economía a nivel no solo nacional. Se establece el marco temporal de estudio a partir de la fecha de realización de los proyectos seleccionados, empezando en el año 2004, ya que unos años antes de que la crisis estallase, algunos fotógrafos ya comienzan a capturar las secuelas que inundan el paisaje español. Establecemos el cierre de este marco temporal en 2016, algo más de una década después, ya que, aunque se puedan seguir creando proyectos aislados que giren en torno al territorio especulado, consideramos que esta tendencia concreta sobre el paisaje de esta burbuja inmobiliaria empezó su declive alrededor de ese año.

Los proyectos que forman parte de la tesis se han seleccionado con las siguientes condiciones. En primer lugar, que entrasen dentro del marco temporal descrito anteriormente. En segundo lugar, que usasen la representación de la huella en una de las cuatro manifestaciones que este estudio establece, siendo estas la huella como ruina, como activador de la narrativa, como rastro de la expansión desproporcionada y como límite. En tercer lugar, los proyectos deben estar relacionados con el territorio español, ya sea de fotógrafos nacionales o internacionales que realizan una serie fotográfica in situ. De forma sistemática se hará un análisis formal y conceptual de cada proyecto fotográfico seleccionado, a

través de una descripción técnica y formal de las fotografías⁴, la estructura de la obra y su materialización final en exposición o libro, el contenido de las imágenes, la repercusión que tuvo en medios de comunicación y la justificación personal en la integración de la categoría de huella a la que corresponde.

Las fuentes bibliográficas consultadas han girado en torno a varios aspectos, por un lado, el estudio de los proyectos seleccionados y sus publicaciones, y por otro las fuentes teóricas usadas para argumentar la tesis y el estudio. Para estas últimas, en primer lugar, se ha investigado el concepto de huella en la obra de Walter Benjamin, principalmente en obras como *Libro de los Pasajes*⁵ o *Tesis sobre el concepto de Historia*⁶, aunque se ha rastreado su concepto de huella y las distintas dimensiones que le otorga a lo largo de gran parte de su obra. En cuanto a la concepción del paisaje como concepto, su evolución y su relación con la representación fotográfica, se ha consultado la obra de autores como Augustin Berque⁷, Georg Simmel⁸, Denis Cosgrove⁹, John Brinckerhoff Jackson¹⁰, Jean-Marc Besse¹¹, Stuart Elden¹², Federico A. López Silvestre¹³, Liz Wells¹⁴ y Joan Nogué¹⁵, entre otros; en un intento de crear un breve recorrido que nos ayude a entender en qué momento se encontraba el paisaje cuando se llevan a cabo todos los proyectos seleccionados. Además, se han usado fuentes oficiales para poder facilitar los datos

⁴ Para el análisis las fotografías, se ha usado como fuente de investigación y metodología la *Propuesta de Modelo de Análisis de la Fotografía*, proyecto del grupo de investigación ITACA-UJI, dirigido por Javier Marzal Felici y financiado por la Universitat Jaume I.

⁵ Benjamin, W. (2013) *Libro de los Pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Akal.

⁶ Benjamin, W. (2018) Tesis sobre el concepto de Historia. En Jordi Ibáñez (ed.) *Walter Benjamin. Iluminaciones*. Taurus.

⁷ Berque, A. (1995) *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Editions Hazan.

⁸ Simmel, G. (1913) Filosofía del paisaje. *EXIT No38* – 2010.

⁹ Cosgrove, D. (1998) *Social formation and symbolic landscape*. University of Wisconsin.

¹⁰ Jackson, J. B. (2010) *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva.

¹¹ Besse, J.M. (2010) *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Biblioteca Nueva.

¹² Elden, S. (2010) Land, Terrain, Territory. *Progress in Human Geography*, 34 (6).

¹³ López Silvestre, F. A. (2003) Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje. *Quintana*, no 2 (2003). ISSN 1579-7414.

¹⁴ Wells, L. (2011) *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. I.B. Tauris.

¹⁵ Nogué, J. (2007) El paisaje como constructo social. En *La construcción social del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva.

económicos que se usan para hablar del contexto económico y las causas de la burbuja inmobiliaria. Al tratarse de prácticas fotográficas tan recientes, no hay una extensa bibliografía publicada sobre los proyectos seleccionados, teniendo, sin embargo, gran presencia en medios de comunicación y publicaciones digitales, de ahí que se hayan usado fuentes bibliográficas online para la investigación y documentación necesaria sobre los proyectos.

Durante el proceso de investigación de la tesis, se ha coescrito un artículo con Víctor del Río, publicado en la revista *Photographies*¹⁶, en un número monográfico dedicado a la fotografía realizada en el contexto de la Península Ibérica. Este artículo, que supone una versión muy reducida y breve de la estructura de esta tesis, plantea una lectura de los aspectos culturales y sociales asociados a diversas ideas del territorio a través de la fotografía española de finales del siglo XX y principios del XXI. Aquí, se habla de la tradición fotográfica arrastrada de las experimentaciones conceptuales de los 70 y la estética del “no lugar”, y se ejemplifica con algunos de los casos de estudio de la tesis, también bajo el prisma del uso de la huella para crear los relatos del conflicto y la conciencia de las periferias. Este ensayo supone así parte del proceso de investigación y materialización de esta tesis, cuyo objetivo es señalar una tendencia fotográfica concreta y limitada en el tiempo, que articula las imágenes del territorio en torno a la huella para hablar de los procesos económicos y políticos de los últimos años en el contexto español, que han llevado a escenarios de ruinas prematuras vinculadas a la especulación inmobiliaria y a paisajes absurdos que ya forman parte de la memoria y el imaginario colectivo español.

¹⁶ Del Río, V. & Delgado, S. (2020) Traces of the territory in Spanish photography since the 1990s. *Photographies*, 13:1, pp.167-192, DOI: [10.1080/17540763.2019.1695222](https://doi.org/10.1080/17540763.2019.1695222)

2. Resumen de los contenidos

Para responder de forma eficaz a la cuestión que nos ocupa, esta tesis se ha estructurado en cinco capítulos iniciales, que nos apuntan las ideas teóricas y el concepto de huella y fotografía usado para analizar los proyectos; además nos guían hasta comprender el contexto artístico y social en el que surgen estos proyectos fotográficos. Tras estos primeros capítulos, hay un capítulo central que supone el bloque principal del estudio, dividido a su vez en cuatro subcapítulos, que analizan y articulan los casos de estudio alrededor de cuatro categorías de huella.

El Capítulo 1 hace un breve recorrido teórico de la idea de paisaje y su evolución hasta verse como un constructo social. Inicialmente nos centramos en la distinción entre paisaje y territorio y cómo afecta a la concepción del paisaje que toma la fotografía actual. A continuación, se desarrolla un breve recorrido, ya que uno exhaustivo sería tarea inabarcable y escapa del objetivo de este trabajo, por la historia del paisaje como motivo, desde la representación pictórica inicial hasta el momento en el que el paisaje pasa a ser, tanto en arte como en disciplinas teóricas y científicas, el reflejo de procesos sociales y territoriales.

Tras ese primer acercamiento a la idea de paisaje, el Capítulo 2 trata de crear el marco teórico del concepto de huella, su relación con la imagen fotográfica y su aplicación en este estudio. Partiendo de la semiótica de Charles S. Peirce, la fotografía, por su naturaleza, innegablemente tiene carácter indicial debido a la coexistencia necesaria del referente. De esta forma, la fotografía se puede comportar como una huella lumínica del objeto fotografiado. A su vez, la fotografía que nos ocupa se encarga de capturar las huellas que quedan como rastro y vestigio de las alteraciones del territorio, tratándose así de la representación de la huella en la propia huella, es decir, en la fotografía.

El Capítulo 3 se centra en los antecedentes artísticos que transformaron el panorama fotográfico hasta llegar al contemporáneo. Los fotógrafos que ocupan el estudio de esta tesis no crean una nueva tendencia fotográfica, sino que influenciados por los *New Topographics* y la fotografía del “no-lugar” de los 90,

actualizan, a través de ciertos cambios estéticos y conceptuales evidentes, una tendencia fotográfica que tuvo lugar a partir de los años 70.

La selección de proyectos se ha hecho acorde a varios criterios, por un lado, se ha marcado un lapso temporal concreto, por otro, se han seleccionado fotógrafos cuyo contenido estuviera relacionado con el paisaje especulado. Para poder entender en qué contexto nacen todos estos proyectos, es importante hablar de las condiciones socioeconómicas que causan los hechos que los inspiran, y el panorama artístico tan receptivo que se encuentran. Así, el Capítulo 4 se encarga de hablar del contexto social y económico español a principios del siglo XIX, de las causas de la burbuja inmobiliaria y de los datos que visibilizan la crisis. El Capítulo 5 se centra en el contexto artístico contemporáneo, tanto en el sector expositivo, donde se aprecia un incremento de exposiciones colectivas que cuestionan el papel del paisaje y sus distintas dimensiones; como en el sector editorial dedicado al libro de fotografía, ya que el llamado boom del *fotolibro* ha ayudado a la financiación y publicación de muchos de estos proyectos fotográficos. Encontrar un panorama favorable es, quizás, una de las razones de esta tendencia de capturar fotográficamente las consecuencias de la burbuja inmobiliaria en el paisaje español.

El bloque central de la tesis es el Capítulo 6, dividido en cuatro subcapítulos, y es en él donde se da respuesta a los interrogantes que planteamos acerca del uso y la representación de la huella para hablar del paisaje y del territorio, y lo hacemos desde cuatro aproximaciones distintas. Para poder analizar la representación de la huella en la fotografía que nos ocupa, se ha dividido este bloque en cuatro apartados diferenciados según la naturaleza y la función de la huella capturada. Los cuatro apartados son: la huella como ruina, la huella como activador del recuerdo, la huella como rastro de la expansión desproporcionada y la huella como delimitador de la función del territorio. En el apartado 6.1 se estudian proyectos que plantean la representación del territorio a través de la ruina contemporánea, una ruina de un pasado sin historia, o lo que Robert Smithson denominó “ruinas al revés”; enfocándonos en varios proyectos que elaboran su discurso artístico, convirtiendo ese remanente destrozado del paisaje en huella. Los proyectos incluidos son el libro de fotografía *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro* de Julia Schulz-Dornburg, la

exposición *Castillos en el Aire* de Hans Haacke, y el proyecto *Sand Castles* de Markel Redondo. En este apartado también se incluye un ensayo fotográfico propio, *Las ruinas del Gran Prior*, aprovechando ese concepto de huella como ruina; y aunque de nuevo son ruinas modernas, sin historia ni valor patrimonial, en este caso, son de una época de especulación territorial y desarrollismo del turismo anterior, como fueron los años 60. El apartado 6.2 se centra en el estudio de la huella como elemento evocador dentro de la construcción narrativa del relato, erigido alrededor del desplazamiento que se ha producido en el territorio, y las distintas alteraciones producidas en el paisaje a través de la acción humana, ya sea para propiciar o para impedir ese desplazamiento. Los proyectos fotográficos seleccionados son *Nomads* de Xavier Ribas y *Agroperifèrics* de Ignasi López, y ambos hacen uso de la huella humana que queda en el paisaje alterado como elemento que afirma el proceso de ocupación o desplazamiento que ha tenido lugar en ese territorio, acompañando además las fotografías de una narrativa textual. En el apartado 6.3 la protagonista es la huella como rastro de la expansión desproporcionada que ha sufrido el paisaje español en breves periodos de tiempo. Los proyectos incluidos son *Nación Redonda*, *Landscapes of Pressure* de Kathrin Golda-Pongratz, *Instant Village* de Simona Rota y *Naturaleza difusa (Territorios)* de Cristian Rodríguez Agudelo. Todos ellos exponen esa expansión a través de la yuxtaposición de imágenes, la comparación o la exposición repetitiva de lugares abarrotados e invadidos por construcciones. El último apartado, el 6.4, se centra en la huella como delimitador del territorio y sus funciones, es decir, en la huella como límite. Aquí analizamos dos proyectos incluidos en el libro *Lugares al límite: El paisaje en transición de la Vega de Granada*, *Aledaños* de Argider Aparicio y *Paisaje Entrecortado* de Blas López Fajardo, y, por último, la serie *Some Space (Uncertain)* de Sergio Belinchón. Estos proyectos se encargan de capturar aquellas huellas que funcionan como límites artificiales entre lo urbano y lo natural; que nos indican el fin de lo urbano, el comienzo de lo natural, o incluso el espacio que ahora es considerado urbano pero que empieza a ser reconquistado por la naturaleza.

CAPÍTULO I: EL PAISAJE COMO CONSTRUCTO SOCIAL

El concepto de paisaje es un término complejo si se busca una definición simple a nivel teórico, más allá de su definición semántica, ya que tiene una dualidad en su naturaleza, al aludir tanto al objeto como a la representación de este, siendo significante y significado a la vez. Es decir, el paisaje es una porción de tierra y a la vez, la propia representación de esta, y eso ha llevado a una evolución histórica y teórica del término a lo largo de la historia del arte, la filosofía, el urbanismo, y otras disciplinas ocupadas de teorizar e intentar definir qué es un paisaje, cómo lo habitamos, lo representamos, lo percibimos, etc. Intentar abarcar todos los puntos de vista del pensamiento y las teorías sobre la evolución del paisaje nos alejaría del objetivo de esta tesis y daría lugar a un estudio mucho más amplio y concreto, por lo que a través de esa dualidad de significados, en este capítulo se tratará de hacer un breve mapa de la deriva y evolución teórica del paisaje desde los comienzos teóricos de su representación pictórica temprana hasta el momento representativo del paisaje que ocupa los proyectos fotográficos del contexto estudiado en esta tesis. En primer lugar, planteamos las diferencias semánticas y conceptuales entre paisaje y territorio, ya que son términos, ambos usados para hablar de porciones físicas de tierra de forma literal, que pueden complementarse e incluso intercambiarse. Se plantea este par de términos, ya que el imaginario del paisaje y su representación ha evolucionado hacia imágenes que recogen características atribuidas al concepto de territorio más que al de paisaje tradicional. En segundo lugar, se hará ese breve recorrido de la forma y teoría en la que se ha entendido y representado el paisaje, desde lo más literal y bucólico de la tradición pictórica hasta la representación más cultural y antropológica del mismo.

1.1. Distinciones conceptuales entre paisaje y territorio

Las definiciones que la RAE o cualquier otro diccionario hace del paisaje giran en torno a la idea de fragmento de un terreno o lugar digno de observación desde un determinado punto de vista, es decir, un paisaje queda definido como “parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar”, “espacio natural admirable por su aspecto artístico” y “pintura o dibujo que representa un paisaje”¹⁷. Aquí se habla del lugar físico, pero también se alude a la representación del mismo. A esta definición, algo obsoleta del paisaje, ya que es un concepto que ha derivado en muchas otras interpretaciones, le siguen actualizaciones como la del Convenio Europeo del Paisaje (CEP), donde se afirmó que un paisaje es “cualquier parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones”¹⁸. La escritora americana Lucy R. Lippard ya interpretaba el paisaje como reflejo de las relaciones humanas con el espacio al afirmar que el paisaje es nuestro “antecedente” en todos los sentidos, es decir, es la conexión entre la tierra, las personas y lo que las personas hacen allí¹⁹. Por otra parte, el territorio en su definición más literal es una “porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia, etc.”, “terreno” o “circuito o término que comprende una jurisdicción, un cometido oficial u otra función análoga”. El concepto de territorio lleva implícito de forma generalizada las ideas de “apropiación, ejercicio del dominio y control de una porción de la superficie terrestre” junto a las de pertenencia y desarrollo de un proyecto de sociedad en un

¹⁷ Real Academia Española. La vigesimotercera edición, publicada en octubre de 2014.

Paisaje: Del fr. *paysage*, der. de *pays* 'territorio rural', 'país'. 1. m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar. 2. m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico. 3. m. Pintura o dibujo que representa un paisaje (|| espacio natural admirable).

¹⁸ CONSEJO DE EUROPA. CONVENIO EUROPEO DEL PAISAJE (Florencia 20.X.2000). (Art. 1) Recuperado el 15 de marzo de 2022, de https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf

¹⁹ Lippard, Lucy R. (1997) *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*. The New Press. p.8.

lugar dado²⁰. Además, un territorio, entendido en el plano conceptual relativo al espacio, se puede entender como una manifestación concreta e histórica²¹, es decir, el paisaje puede limitarse a la porción vista de tierra, pero la noción de territorio “es a la vez jurídica, social, cultural, y también afectiva”²². En relación con esa noción afectiva, para el profesor y escritor Carlos Muñoz Gutiérrez, el “paisaje habitado” (o territorio según las definiciones que estamos viendo) desvela una presencia, y en la mirada o el encuadre que crea ese paisaje y trae a la luz esa presencia, hay implícito un afecto o una intención que lo configura y lo prepara para la percepción²³. En *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, sus autores Roger Brunet, Robert Ferras y Hervé Théry definen esa manifestación social y cultural del territorio porque implica siempre una apropiación del espacio. En sus palabras:

El territorio no se reduce a una entidad jurídica (algunas de entre ellas nunca dan lugar a un sentimiento de identidad colectiva), y tampoco puede ser asimilado a una serie de espacios vividos, sin existencia política o administrativa reconocida. [...] El territorio tiende a la proyección sobre un espacio dado de las estructuras específicas de un grupo humano, que incluyen el modo de división y de gestión del espacio, el ordenamiento de un espacio.”²⁴

Esa división y gestión del espacio queda registrado en las dos formas más comunes en las que el espacio es definido, según el geógrafo Stuart Elden²⁵ como

²⁰ Blanco, J. (2010) Espacio y territorio: elementos teórico-conceptuales implicados en el análisis geográfico en Geografía. Nuevos temas, nuevas preguntas. Un temario para su enseñanza. Editorial Biblos. p.42.

²¹ Ibid., p.43.

²² Brunet, R.; Ferras, R., & Théry, H. (1993) *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*. Reclus - La Documentation Française. p.480.

²³ Muñoz Gutiérrez, C. (2015) *El paisaje habitado*. La Línea del Horizonte Ediciones.

²⁴ Ibid., p.480.

²⁵ Stuart Elden ha explorado la idea de territorio, cómo se concibe y se entiende en varios libros y artículos. Véase, por ejemplo: Elden, S. (2013) *The birth of territory*. University of Chicago Press; Elden, S. (2010). Land, terrain, territory. *Progress in Human Geography*, 34 (6), pp. 799-817. <https://doi.org/10.1177/0309132510362603>; Elden, S. (2017) Legal terrain - The political materiality of territory. *London Review of International Law*, Volume 5, Issue 2, July 2017, pp. 199-224. <https://doi.org/10.1093/lril/lrx008>; Elden, S. (2006) *The State of Territory under Globalization: Empire and the Politics of Reterritorialization*. Thamyris/Intersecting: Place.

territorialidad y como espacio acotado²⁶. De alguna forma, ambas características están relacionadas con la división y reivindicación de un terreno como propio, por un lado, esa territorialidad tiene remanentes de instintos animales relacionados con el poder ejercido sobre una superficie de tierra reclamada como área de caza o apareamiento, y, por otro lado, el territorio es entendido como un área bordeada y reclamada por un grupo humano²⁷. Conectando con el pensamiento de Elden, en *Territory as Landscape*, su autora, Clara Olóriz Sanjuan, plantea una interesante visión de la relación entre estos dos conceptos basándose en las investigaciones sobre territorio y paisaje, de Elden y de Denis Cosgrove respectivamente:

[...] las prácticas del paisaje operan dentro de los proyectos territoriales como una tecnología política estética, y el territorio es la lente a través de la cual se diseñan los paisajes. El paisaje constituye una práctica territorial que, al mismo tiempo, modela y es moldeada por la visión ideológica que produce el paisaje.²⁸

Teniendo esto en cuenta, podemos entender el paisaje y el territorio, no como términos opuestos al hablar de un espacio físico; sino coexistentes en la determinación de un lugar, es decir, se podría conocer el paisaje como el escaparate visual de los procesos territoriales, haciendo patentes las visiones ideológicas, políticas y culturales que modelan su forma. Según Elden, el territorio está relacionado con la idea de tierra y de terreno, pero ambas ideas se quedan escasas para definir el concepto de territorio como espacio dentro de la categoría política, que es a la que pertenece; ya que tiene un dueño, está distribuido, cartografiado, controlado y bordeado según técnicas y cuestiones legales²⁹. Para Cosgrove, el paisaje también es producto de la transformación colectiva de la naturaleza por parte del ser

²⁶ Elden, S. (2019) Territory: Political technology, volume, terrain. En *Territory as Landscape*. Architectural Association. p.21.

²⁷ Ibid.

²⁸ Traducción propia de “[...]landscape practices operate within territorial projects as a political aesthetic technology, and the territory is the lens through which landscapes are designed. Landscape makes up a territorial practice, which, at the same time, shapes and is shaped by the ideological vision produced by landscape.”, en Olóriz Sanjuan, C. (2019) *Territory as Landscape*. Architectural Association. p.8.

²⁹ Elden, S. (2010) Land, Terrain, Territory. *Progress in Human Geography*, 34 (6). p.810.

humano, siendo un “concepto ideológico” al representar la forma en la que ciertos grupos humanos se han significado a través de su relación imaginada con la naturaleza, determinando así su rol social y el de los otros³⁰. Como bien apunta Olóriz, existe ambigüedad en las nociones que diferencian el territorio del paisaje; siendo “concepto y práctica” para Elden el territorio, y “concepto” y “práctica cultural” para Cosgrove el paisaje³¹. Sin embargo, a pesar de la similitud en la aproximación a estos conceptos, hay cierta discrepancia, ya que Cosgrove intenta explorar la formación del paisaje como espejo de las relaciones humanas en la sociedad y el lugar³²; mientras que Elden utiliza el territorio para indagar en la relación que se crea entre lugar y poder.

Tras estas puntuales distinciones entre los fundamentos que definen el concepto de paisaje y el de territorio, podemos defender que la fotografía de paisaje que nos ocupa en esta tesis - y parte de la manifestación fotográfica de los siglos XX y XIX -se acerca más bien a una fotografía de territorio, en tanto que analiza el paisaje atendiendo a términos de apropiación, sociales, jurídicos, económicos, acumulación de huellas humanas, etc.; es decir, de poder y control ejercido sobre el lugar. Sin embargo, como ya hemos apuntado, ambos términos son complementarios, a veces incluso intercambiables al referirse a la representación fotográfica, ya que el concepto de paisaje y el uso del mismo término ha tenido una gran evolución a lo largo de la historia, acercándose cada vez más a la idea de territorio; hasta llegar a construirse como un artefacto social, cultural y artístico, como se explicará en el siguiente apartado de este capítulo.

³⁰ Cosgrove, D. (1998) *Social formation and symbolic landscape*. University of Wisconsin Press. p.15.

³¹ Elden, p.812.

³² Cosgrove, p.1.

1.2. Hacia el paisaje como construcción cultural y como proceso

La idea de paisaje y sus atributos han sufrido una considerable evolución conceptual y estética, desde la representación de la tradición paisajística pictórica hasta la modernidad conceptual; en la cual el paisaje se comporta como un constructo al que se le han atribuido fundamentos culturales y se le ha convertido en objeto espejo de procesos antropológicos, sociales, económicos y topográficos. Este capítulo no se centrará tanto en la evolución y antecedentes de la representación fotográfica, tema que se desarrollará en el Capítulo III, sino en la evolución teórica y de pensamiento que se ha encargado de analizar el origen y la concepción del paisaje como objeto de interés para el ser humano. Al ser la fotografía de paisaje el campo de estudio que nos ocupa, y al tratarse de una disciplina que ha heredado ciertos elementos estéticos de la pintura, en ese recorrido será necesario nombrar la representación pictórica temprana, para poder crear una breve panorámica de esa evolución como concepto y como imagen. Hay que puntualizar que, tras apuntar previamente algunas diferencias semánticas y conceptuales entre los términos paisaje y territorio, y entendiendo que la concepción actual del paisaje a menudo tiende a ser territorial, se tomará el término genérico de paisaje para hablar tanto de esa primera representación pictórica más idealizada, como de las representaciones posteriores con un carácter más territorial.

Durante los años 60 y 70 del siglo XX surge una proliferación de estudios que se cuestionan cuál es el origen del término y lo que implica su definición, sin embargo, ningún estudio o tratado consigue crear un relato sistemático y completo de dicha evolución; ya que los matices, disciplinas y contextos culturales a través de los cuales hay que analizarlo y entenderlo son demasiados y darían lugar, en cualquier caso, a múltiples relatos que deben leerse de forma específica. El paisaje puede estudiarse desde muchas disciplinas distintas, ya sean el arte, la geografía, la antropología, la biología o la filosofía, y si todas ellas lo hacen de forma aislada, acaban teniendo un punto de vista sesgado de qué quiere decir el paisaje y de cuándo se origina su concepción. Por ejemplo, ¿el paisaje existe de forma natural antes siquiera de que el ser humano le prestara atención y le pusiera nombre? ¿Es necesario el encuadre y

división en parcelas de la naturaleza para que se forme un paisaje? ¿Se considera la aparición del paisaje cuando aparece en distintas manifestaciones humanas de ese contexto cultural? Si es algo cultural, ¿surge a la vez en todos los lugares del mundo? Todas estas preguntas surgieron en las distintas corrientes de pensamiento que han intentado definir el posible origen del paisaje y la posterior evolución que el concepto ha sufrido en las distintas culturas creadas por el ser humano. Ninguna de ellas tiene una respuesta clara y categórica, ya que en ocasiones estas respuestas han sido excluyentes u opuestas según el punto de vista, la disciplina o el contexto desde el cual se les intente dar una resolución completa. Así, nos centraremos solo en algunas de las corrientes de pensamiento o estudios teóricos que han acompañado y ayudado a la evolución y entendimiento del paisaje como un constructo social y cultural; culminando con la representación visual de este y la fotografía artística como herramienta discursiva y reflexiva de la formación de este y los procesos antropológicos que encierra.

Debido a la herencia pictórica en los comienzos de la fotografía de paisaje, este breve recorrido por la evolución del paisaje como término nos hace recalar en primer lugar en la pintura. A pesar de la importancia que la tierra ha tenido siempre para las distintas civilizaciones a lo largo de la historia, dejando a un lado el interés agrícola y el poder hegemónico que el territorio pudiera despertar en el ser humano, en Occidente no fue hasta hace unos siglos cuando el paisaje empezó a suscitar un interés estético real. Como apunta Jean-Marc Besse al comienzo de *La sombra de las cosas*, numerosos historiadores han determinado que la referencia inaugural de la experiencia paisajística queda descrita por Petrarca, en 1336, al escribir una carta al agustino Dionosii de Borgo en la que narra cómo escaló el Monte Vetoux por el mero hecho de disfrutar la vista que obtendría del paisaje contemplado desde allí³³. En cierto modo, esa mirada concreta y reflexiva puede marcar un comienzo del paisaje como concepto moderno, con una dimensión estética más allá de ser un mero

³³ Besse, J.M. (2010) *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Biblioteca Nueva. p.21.

Véase también las palabras de Francisco Calvo Serraller sobre esta experiencia de Petrarca como inicio del paisaje moderno en Calvo Serraller, F. (1993) *Concepto e historia de la pintura de paisaje*. En Fundación Amigos del Museo del Prado (Eds.) *Los paisajes del Prado*. Nerea.

espacio cuyo valor depende de su localización estratégica o de su productividad agrícola; ya que como apunta Argullol, “el paisaje sólo existe realmente si existe la contemplación”³⁴. Esta experiencia estética³⁵, supone un punto de inflexión teórico en la forma de mirar la naturaleza, una afirmación del paisaje como sujeto merecedor de ser observado exclusivamente por su belleza y sus características estéticas³⁶, y coincide además con el inicio de un cambio de representación y elevación de la naturaleza en el arte pictórico occidental³⁷. Durante los primeros siglos de la Historia del Arte, solo podemos hablar de paisaje si señalamos la decoración de edificios romanos con murales de motivos naturales y paisajísticos; pasando a tener más tarde escasa popularidad durante la Edad Media, donde la pintura, principalmente religiosa, se caracterizaba por fondos dorados, neutros y planos. Será ya cerca del final de la Edad Media, a través de la pintura del pintor y arquitecto Giotto di Bondone (Colle Di Vespignano, 1270 - Florencia, 1337), cuando se empiezan a introducir cambios y esos fondos dorados pasan a ser algo tridimensionales a través de

³⁴ Argullol, R. (1999, 13 noviembre) Ver el alma de las cosas. *Suplemento cultural Babelia, Diario El País*.

³⁵ Experiencia estética vinculada además a la religión ya que Petrarca, tras la observación del paisaje lee unas páginas de “Confesiones” de San Agustín y le ayudan a interiorizar la experiencia. A pesar de que este hecho se usa de forma habitual para hablar del cambio de concepción hacia el paisaje, parece complicado asegurar con total certeza que esta experiencia supone el inicio de la contemplación meramente estética de este, véase Berque, A. (1996) *El nacimiento del paisaje en China. En El paisaje. Actas II Curso sobre Arte y Naturaleza*, 13-21. Huesca: Diputación de Huesca., donde este autor apunta que en cualquier caso fue el poeta chino Xie Lingyun el primero en admirar el paisaje por sus características estéticas, sin crear ningún vínculo religioso.

³⁶ Para un recorrido sobre algunos aspectos del paisaje y la mirada sobre él desde la experiencia de Petrarca véase Marco Mallent, M. (2012) *La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje*. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, 2 (2012) março, 141-156.

³⁷ Se hace esta distinción a la pintura occidental, ya que como se ha mencionado en notas anteriores, la tradición pictórica asiática enfocada en el paisaje como motivo protagonista empieza siglos antes que la occidental y, de hecho, fue una de las expresiones artísticas más importantes en China. Un breve recorrido por los referentes de los paisajes realizados en China nos lleva al periodo de la Dinastía Song (960 - 1279 D.C.), que dedicó más atención a la cultura que al expansionismo y eso potenció la obra de artistas como Dong Yuan, Ju Ran, Guo Xi, que crearon paisajes elegantes y alejados de las obras taoístas. En los últimos cien años de la dinastía, ya trasladada en el sur del país por la invasión Jin, se dio pie a un paisaje más atmosférico y delicado, con Ma Yuan y Xia Gui como máximos ejecutores. Estos paisajes mostraban motivos recurrentes como sauces, montañas lejanas, colinas escalonadas, arboledas, etc., realizados con tinta y algún leve toque de color sobre seda. Años más tarde, a finales de la Dinastía Yuan (1279 - 1368 D.C.) Huang Gongwang, Wu Zhen, Ni Zan y Wang Meng, los cuatro maestros de la pintura china en esa etapa desarrollaron un estilo de pintura paisajística más alegórico, con composiciones muy cuidadas y trazos monocromáticos que rozaban la caligrafía, y a veces la abstracción, donde destacaban de nuevo las montañas, colinas, árboles y ríos como motivos más representados.

perspectivas medievales, sombras y elementos naturales, como en el fresco *Lamentación sobre Cristo muerto* (1305) ubicado en la capilla Scrovegni (Padua); uno de los primeros cuadros religiosos en mostrar un paisaje de fondo, formado por una gran franja de cielo, una colina que desciende desde la derecha y un árbol solitario como símbolo de la muerte o quizá el árbol del conocimiento del bien y el mal del Edén. A partir de esos años, el paisaje se va introduciendo paulatinamente en el arte, por ejemplo, en el periodo Gótico, destacan los paisajes de intensos cielos azules, bosques, torres y castillos de los códices ilustrados por los hermanos Limbourg³⁸ en los Países Bajos. Lo que había sido una representación irregular de la naturaleza, poco detallada y normalmente supeditada a un segundo plano dentro de lienzos pertenecientes a otros géneros, empieza a tomar más importancia en el Renacimiento y a ser tratada con más realismo en paisajes que, aunque siguen siendo el fondo de una escena, muestran progresivamente más importancia en su ejecución y forma. En esta etapa artistas de toda Europa como Sandro Botticelli (1445 - 1510), Leonardo Da Vinci (1452 - 1519), Tiziano (1488 - 1576), Alberto Durero (1471 - 1528), Rafael Sanzio (1443 - 1520), Antonello da Messina (1430 - 1479) Joachim Patinir (1483 - 1524), Giorgione (1477 - 1510), El Greco (1541 - 1614), Pieter Brueghel (1525 - 1569) o Giovanni Bellini (1430 - 1516), entre otros, empiezan a poner gran interés en la ejecución de corte más realista en los fondos paisajísticos de los cuadros que realizaban; y según avanzaban los años, las figuras humanas se redujeron o incluso llegaron a desaparecer de los lienzos, para dar paso a obras cuyo único motivo era el paisaje. Ejemplo de esto son los cuadros de figuras diminutas de Brueghel o *Paisaje con San Jerónimo* (1516-17) de Patinir, uno de los primeros artistas que se especializaron en el paisaje, dándole más importancia a este que a las figuras humanas. Estos ejemplos sirven de transición hasta la pintura de paisaje del Barroco, donde se produjo una exaltación pictórica de la belleza del mismo, con referentes como los majestuosos paisajes de Nicolas Poussin (1594 - 1665), las arquitecturas y ruinas en los lugares oníricos de Claudio de Lorena (1605 - 1662) y los paisajes

³⁸ Véase *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (Original: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* o *Les Très Riches Heures*) (1413/1416 – 1485) Los tres hermanos, Pol, Herman y Jean, dejaron la obra inconclusa y fue Jean Colombe quién la retomó y terminó en 1485.

bucólicos de Thomas Gainsborough (1727 - 1788); entonces pasó a ser un género independiente en pintura, alcanzando su mayor auge a finales del siglo XVII, en pleno Romanticismo. En esa etapa artística destacan tres artistas cuya obra ayudó de forma clara a la concepción del paisaje como un género independiente e importante en la pintura de los siglos posteriores. Esta triada de artistas, coetáneos todos ellos, fueron William Turner (1775 - 1851), John Constable (1776 - 1837) y Caspar David Friedrich (1774 - 1840). Por un lado, Turner dedicó su obra al paisaje sublime, y es quizá el gran responsable de que el paisaje se considere un género mayor en pintura; ya que sus paisajes destacaban por la originalidad y la imaginación, la capacidad para captar la fuerza de la naturaleza a través de tormentas, ventiscas y nieblas, con un magistral uso de la técnica. Su mayor valor reside en que era capaz de crear paisajes más realistas u otros que rozaban la abstracción, algo que demostró en la diversidad de estilos paisajísticos que pintó durante toda su carrera. Por otro lado, Constable tuvo una carrera paralela, aunque totalmente opuesta; ya que se centró en el paisaje pintoresco, destacando su representación de la luz y los efectos del ambiente cambiante de la naturaleza, algo en parte relacionado de forma anticipatoria con la fotografía. Por último, Friedrich también trabajaba con un valor romántico de la naturaleza, creando paisajes alegóricos caracterizados por los enormes y furiosos cielos, las tormentas y nieblas matinales, y salpicados de ruinas góticas y montañas; todo ello para mostrar la inmensidad de la naturaleza frente al ser humano. A partir de ese momento el paisaje es un motivo más, sin tener que recurrir a ninguna excusa más que al placer estético de reproducirlo artísticamente en pintura y eso lleva a Van Gogh y los impresionistas del siglo XIX a enfocar su obra principalmente en el paisaje, convirtiéndolo en uno de los géneros más populares a través de lienzos de Claude Monet (1840 - 1926) o Paul Cézanne (1839 - 1906). Sin embargo, durante este mismo siglo, también hay que destacar la ruptura con la representación pictórica europea que tiene lugar en Estados Unidos en el siglo XIX, a cargo de la llamada Escuela Hudson, y con figuras centrales como Frederic Edwin Church, a través de la cual reclamaban, con una pintura realista e influenciada por el Romanticismo, la representación paisajística de América y su naturaleza característica, en contraposición a la representación heredada e importada desde Europa. En el siglo

XX, el paisaje ya es representado desde distintas perspectivas, movimientos y técnicas, y será en fotografía dónde se producirá un mayor cambio de paradigma y evolución en la representación y entendimiento de este como sujeto³⁹.

A fin de entender la transformación que nos acerca a la reproducción fotográfica del paisaje como constructo cultural y social, este breve recorrido por la evolución de la representación pictórica del paisaje no se puede analizar de forma descontextualizada y separada de los estudios teóricos y corrientes de pensamiento sobre el mismo, por eso, se va a intentar complementar con algunos apuntes sobre la evolución conceptual, cultural y estética del paisaje. En los últimos siglos, según la disciplina desde la que se estudie y el contexto en el que se ubique, el significado y concepto de qué es el paisaje ha variado, en parte, como escribe John Brinckerhoff Jackson, porque a pesar de su supuesta sencillez como palabra y el hecho de que todos tenemos alguna noción de qué es, parece tener un significado distinto para cada uno de nosotros⁴⁰; y eso ha derivado en una larga evolución del término, que varía además según la disciplina que lo estudie. La pretensión de simplificar de forma cronológica, única y coherente la evolución del paisaje en términos teóricos puede convertirse en una tarea imposible y, además, no es el objetivo de estudio de esta tesis, por lo que se intentará señalar ciertos momentos claves dentro de esta evolución, momentos que han contribuido a la dimensión contemporánea del paisaje marcado por huellas que toma la fotografía de territorio analizada en esta tesis.

Cuestionar qué hace a un paisaje merecedor de ser considerado como tal, se puede abordar desde diversos puntos de vista, por ejemplo, si retrocedemos a la representación pictórica del siglo XVIII, donde lo pintoresco era lo que quedaba bien en una pintura, podríamos afirmar que un paisaje pintoresco era aquel que tenía características estéticas que le hacían merecedor de ser reproducido⁴¹. Esto nos lleva

³⁹ Este tema se desarrollará en profundidad en el Capítulo III, como parte de los antecedentes fotográficos de los casos de estudio de esta tesis.

⁴⁰ Jackson, J. B. (2010) *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva.

⁴¹ Aníbarro, M. Á. (1995) *Lo pintoresco: del jardín a la arquitectura*. Cuaderno de Notas, 0(3), 98-118. p.99. Recuperado el 1 de febrero, 2022, de

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/775/805>

El texto pertenecía a la segunda de las tres conferencias dictadas en el ciclo "Paisaje y arquitectura moderna" (Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares, sep.- oct. 1991)

a la idea de que había paisajes que no eran merecedores de ser representados por su forma, algo que con el tiempo evolucionó hacia distintas dimensiones y representaciones del paisaje, sobre todo a partir de los años 70 del siglo XX. Durante el siglo XVIII, dos nociones irrumpen el ámbito estético del paisaje, lo sublime y lo pintoresco, como nuevas formas de enfrentarse a la naturaleza y comprender el paisaje. El paisaje se convierte así en una forma subjetiva de interpretar la naturaleza, como una interpretación del pintor que lo ejecuta. Lo sublime en paisaje se comporta como una nueva belleza, que implica más subjetividad, además de sentimientos y pensamientos más profundos sobre la naturaleza. El filósofo Edmund Burke (1729 – 1797), que en parte debe su idea de lo sublime a Longino⁴², lo relacionó a nivel estético con aquellas imágenes que despiertan mayores fantasías y pasiones al ser contempladas, sobre todo, las “imágenes oscuras, confusas e inciertas”⁴³. Burke reconoce lo sublime tanto en el paisaje representado como en la sensibilidad e imaginación del observador, ya que ve que “la pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza” causan mayor fuerza y asombro en “aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror”⁴⁴. Esa idea de lo sublime en la naturaleza también se aprecia en los textos del escritor y botánico Bernardin de Saint-Pierre (1737 – 1814) sobre sus viajes⁴⁵, hablando no solo de las características naturales y científicas de los paisajes que veía, sino también de sus impresiones y sensaciones a través de reflexiones de corte más filosófico y estético. Además de la idea de lo sublime, en la estética del paisaje del siglo XVIII también aparece la noción de lo pintoresco, y con ella, la cuestión de lo que es merecedor de ser representado. A mediados de siglo el escritor y artista William Gilpin (1724 - 1804) aprovecha su conocimiento de la pintura de paisajes para publicar *An Essay upon Prints*⁴⁶ (1768) donde definió lo pintoresco como aquel tipo de belleza que es

⁴² Para leer a Longino véase: Longino (2014) *De lo sublime*. Acantilado.

⁴³ Burke, E. (1997) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. TECNOS. p.42.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵ Concretamente en su obra *Viaje a la isla de Francia* (1773).

⁴⁶ Gilpin, W. (2014). *An Essay upon Prints: Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty*. Cambridge University Press.

agradable en una pintura y empezó a exponer los “principios de belleza pintoresca” acordes a su ámbito de conocimiento. Para Gilpin lo pintoresco era lo que tenía alguna característica merecedora de ser representada en pintura y lo bello lo que agradaba al ojo, por lo tanto, no todo lo bello era considerado pintoresco, y esto trasladado al paisaje significaba que no todos los paisajes eran merecedores de ser representados en pintura. Para ello, realizó dibujos y esquemas de cómo debía ser un paisaje concreto para tener el valor de pintoresco. Gilpin no fue el primero ni el único en describir qué hace a un paisaje digno de ser contemplado, y por supuesto que tras él aparecieron numerosos pensadores, artistas e investigadores que desde distintas disciplinas y estudios cuestionaron qué constituye un paisaje, cómo debe ser o en qué momento aparece la apreciación y la idea de paisaje para el ser humano.

Así, a partir del siglo XIX varios autores han ido preguntándose en qué momento y en qué condiciones aparece esa idea de paisaje en distintos contextos y culturas. Dentro de ese inabarcable recorrido, el historiador del arte Federico A. López Silvestre construye una breve “historia comprensiva de la idea de paisaje” que nos ayuda a clarificar algunos apuntes de la historia y transformación del paisaje como concepto⁴⁷. A mediados del siglo XIX los intelectuales John Ruskin (1819 - 1900) y Alexander von Humboldt (1769-1859) construyeron a través de sus escritos⁴⁸ una teoría romántica sobre la apreciación del arte del paisaje como una novedosa admiración hacia la naturaleza que surge a partir del siglo XIII⁴⁹. Para Ruskin la representación pictórica del paisaje era:

[...] la representación reflexiva y apasionada de las condiciones físicas designadas para la existencia humana. Imita los aspectos y registra los fenómenos de las cosas visibles que son peligrosas o beneficiosas para los hombres; y muestra los métodos humanos de tratar con ellos,

⁴⁷ López Silvestre, F. A. (2003) Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje. *Quintana*, nº 2 (2003). ISSN 1579-7414, pp. 287-303.

⁴⁸ Véase las obras: Humboldt, A. V. (1874) *Cosmos ensayo de una descripción*. Gaspar y Roig. 1ª Ed. Tubinga, 1845; y Ruskin, J. (1950) *Los pintores modernos: el paisaje*. Prometeo. 1ª ed. Londres, 1843.

⁴⁹ Para ampliar las aportaciones de ambos teóricos véase este artículo que compara los escritos de ambos sobre el arte del paisaje y el paisaje natural: Lubowski-Jahn, A. (2011). A Comparative Analysis of the Landscape Aesthetics of Alexander von Humboldt and John Ruskin. *The British Journal of Aesthetics*. 51. 321-333. 10.1093/aesthj/ayr017.

y de disfrutarlos o sufrirlos, que son ejemplares o merecedores de una contemplación comprensiva⁵⁰.

En esta afirmación obtenida de unas clases impartidas por Ruskin tres décadas más tarde de aquellos escritos comparados con los de Humboldt, ya hablaba de la representación del paisaje como un registro visual de la relación del ser humano al tratar con los elementos naturales que lo componen y así esta nueva definición nos va acercando a esa concepción del paisaje como un constructo social. De forma similar, aunque dos décadas más tarde, el historiador suizo Jacob Burckhardt (1818 - 1897) recupera esa mirada romántica sobre el paisaje y escribe “El descubrimiento de la belleza en el paisaje”⁵¹ un capítulo donde intenta hacer un recorrido con base histórica de la idea de paisaje desde la Edad Media a la Edad Moderna. Un siglo más tarde el historiador británico Kenneth Clark (1903 - 1983) retomaba la misma teoría romántica del paisaje desde un intento de perspectiva global, estudiando el paisaje más allá de su representación pictórica, sin embargo, tanto un autor como otro, plantearon conclusiones demasiado generales, aglutinando ideas de paisaje con conexiones culturales demasiado vagas y sin entrar en las causas que podrían explicar las transformaciones del paisaje que planteaban⁵². En la disciplina de la filosofía también se ha intentado dar respuesta al paisaje como concepto, en 1913, el filósofo Georg Simmel (1858 - 1918) hablaba de naturaleza y paisaje, y de cómo la naturaleza realmente no sabe nada de individualidad, pero es tomada y reconstruida “por la mirada del hombre que divide y que conforma lo dividido en unidades aisladas en la correspondiente individualidad “paisaje””⁵³. Simmel hace así una distinción entre la naturaleza y el paisaje, para él, lo que se alcanza a ver con nuestra mirada aún no

⁵⁰ Traducción propia de “Landscape painting is the thoughtful and passionate representation of the physical conditions appointed for human existence. It imitates the aspects, and records the phenomena, of the visible things which are dangerous or beneficial to men; and displays the human methods of dealing with these, and of enjoying them or suffering from them, which are either exemplary or deserving of sympathetic contemplation” en “Lectures on Landscape Delivered At Oxford In Lent Term, 1871”. Library Edition. The Complete Works of John Ruskin. National Library Association New York Chicago. Recuperado el 7 de marzo de 2022, de <https://www.gutenberg.org/files/20019/20019-h/20019-h.htm>

⁵¹ *La cultura del renacimiento en Italia*.

⁵² López Silvestre, p. 288.

⁵³ Simmel, G. (1913) *Filosofía del paisaje*. *EXIT No38* - 2010. p.18.

queda definido como paisaje, “a lo sumo la materia para éste”. Se acerca así a la idea de que el paisaje es la relación humana que se establece con la naturaleza que ya estaba ahí previamente, y esa materia para paisaje “es tan infinitamente múltiple y cambiante de un caso a otro, que también serán muy variables los puntos de vista y formas”. Los múltiples puntos de vista y formas en los que se puede tomar esa materia significan que el paisaje será una construcción social que dependerá de la relación humana que se forma con el mismo, materializando así la mirada humana en una variedad de formas y puntos de vista, que reflejan la relación humana, social y contextual que se ha construido con ese fragmento de naturaleza o territorio.

Este breve recorrido por intelectuales que escribieron sobre el paisaje hasta la idea que hoy podemos tener de él, nos lleva a los años 70 y 80 del siglo XX, quizá en el momento clave en la proliferación de estudios que investigan el paisaje de forma más sistematizada, debido entre otras cosas al incipiente interés por el territorio, derivado del gran crecimiento urbano y la proliferación de *suburbs* como forma de extensión de las ciudades, las huellas de la industria reflejadas en el paisaje, etc. En los 80 el geógrafo cultural Denis Cosgrove entiende que hay que dejar de lado las implicaciones románticas y espirituales al analizar el paisaje, para tener en cuenta las razones sociales, culturales e históricas del mismo. Según Cosgrove el paisaje es un “concepto ideológico”⁵⁴ y “sostiene diversos estratos de significado”⁵⁵, es decir, el paisaje es un constructo a través del cual las sociedades se han relacionado con la naturaleza, visibilizando y comunicando ciertas ideas propias sobre dicho grupo social. Para Cosgrove, si la geografía es la disciplina que examina las relaciones entre los modos de ocupación humana y los espacios naturales o construidos que el ser humano ocupa o construye, entonces, el paisaje sirve para poner el foco en los aspectos visuales y visibles de esas relaciones⁵⁶. Dicho de otra forma, el paisaje refleja las huellas de las relaciones humanas con la naturaleza y el lugar y como afirma Liz Wells, la fotografía, foco de estudio de esta tesis, podría ser el instrumento de

⁵⁴ Cosgrove, D. (1997) *Realtà sociali e paesaggio simbolico*. Unicopli. p.66.

⁵⁵ Ibid., p.33.

⁵⁶ Cosgrove, D. (2003) *Landscape and the European Sense of Sight - Eyeing Nature*. Kay Anderson et al., *Handbook of Cultural Geography*. Sage.

documentación topográfica⁵⁷ y social más adecuado para captar dichas huellas, lo que en ocasiones habría hecho avanzar al concepto de paisaje a la par que lo ha hecho la fotografía enfocada en capturarlo. También en los años 80 se escribe una obra clave en la concepción del paisaje actual, *Discovering the Vernacular Landscape*⁵⁸, del ensayista John Jackson Brinckerhof (1909 - 1996) que ya llevaba años escribiendo textos centrados en el paisaje. En esta obra Jackson define el paisaje como una representación material y cultural, es decir, su forma y su organización atienden a las necesidades del proyecto social que lo ha transformado, teniendo en cuenta lo social, económico, topográfico, cultural, etc.

A partir de la idea del paisaje como lo material y lo cultural, en los años 90 el geógrafo francés Augustin Berque (1942), entendiendo el paisaje como una doble realidad de lo visible y lo invisible, se cuestiona precisamente cómo la cultura llega a desarrollar esa idea de paisaje que hoy entendemos. Para Berque, se deben dar a la vez una serie de fenómenos, un conjunto de indicadores que manifiesten la existencia del paisaje en más de una forma, para poder afirmar que esa sociedad ha llegado a la idea de paisaje de forma extendida y generalizada, que ha desarrollado la “raison paysagère”⁵⁹. Para este geógrafo francés, es importante hacer entender que siempre que hablamos de paisaje lo debemos hacer desde la comprensión de este como una aparición dentro de las manifestaciones en una sociedad, nunca de un invento o creación del ser humano, sino de una apreciación en la relación humana con el mismo⁶⁰, que se materializa a través de esos indicadores que describiremos a continuación. Como explica López Silvestre, la “raison paysagère” que define Berque, se puede equiparar a aquella “mentalité payagère” y demostraría que una cultura ha adquirido una verdadera cultura “paisajera”⁶¹. Esta cultura “paisajera” quedaría confirmada si una cultura demuestra la idea de paisaje en cuatro prácticas distintas:

⁵⁷ Wells, L. (2011) *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. I.B. Tauris. p.266.

⁵⁸ Jackson, J. B. (2010) *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva.

⁵⁹ Véase Berque, A. (1995) *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Editions Hazan.

⁶⁰ Berque, A. (2009) *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva. p. 59.

⁶¹ López Silvestre, p. 294.

lingüística, literaria, iconográfica y arquitectónica-espacial⁶². Para entender mejor estas cuatro categorías en las que pueden aparecer indicios de la idea de paisaje, pondremos como ejemplo que se usen términos específicos para nombrarlo, que aparezca descrito en la literatura oral o escrita; que se represente en imágenes de distinto tipo y por último, que se recreen espacios paisajísticos como por ejemplo jardines. Tiempo más tarde el filósofo francés Alain Roger (1936) retoma la idea de Berque para añadir que, si no se refleja el paisaje en esas cuatro prácticas, pero sí en al menos una de ellas, estaríamos ante la idea previa al paisaje y que se podría denominar “protopaisaje”⁶³.

Todos estos estudios y ensayos que cuestionan la aparición y definición del concepto de paisaje han llevado a la noción actual del mismo como un constructo social, esa manifestación material y cultural con distintas dimensiones y formas. El historiador Javier Maderuelo (1950) ha seguido desarrollando dicha concepción del paisaje en sus ensayos, definiéndolo como:

[...] un constructo, una elaboración mental que realizamos a partir de ‘lo que se ve’ al contemplar un territorio, un país. El paisaje no es, por lo tanto, un objeto ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana, tampoco es la naturaleza, ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje, en cuanto concepto, es la trabazón que permite interpretar en términos culturales y estéticos las cualidades de un territorio, lugar o paraje⁶⁴.

Maderuelo plantea así un concepto de paisaje muy afín a la idea de paisaje en la mayoría de las disciplinas actuales que lo estudian, y en concreto al paisaje fotográfico que es centro de estudio de esta tesis, es decir, el paisaje como concepto que permite “interpretar en términos culturales y estéticos las cualidades de un territorio”. Así, para Maderuelo “la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto

⁶² Berque, pp. 34-35.

⁶³ Roger, A. (2007) *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva. p.57.

⁶⁴ Javier Maderuelo con motivo de la “La construcción del paisaje contemporáneo”, exposición organizada por el CDAN con la colaboración de EXPOZARAGOZA 2008. Recuperado el 7 de marzo de 2022 de <http://www.cdan.es/exposicion/la-construccion-del-paisaje-contemporaneo/>

que se contempla como en la mirada de quien lo contempla”, no siendo la materia que está delante sino lo que se ve en ella⁶⁵. El historiador Santos Zunzunegui se mueve por ese mismo pensamiento, al entender que el paisaje “se revela como una construcción, como un mero efecto de sentido directamente vinculado con nuestra particular experiencia cultural”⁶⁶. Además, Zunzunegui nombra a la fotografía como herramienta referencial para crear el “paisaje”, pero la entiende más bien como “el resultado final de una serie de operaciones de construcción de la significación”. Añade también, que no importa la naturaleza de la captura del paisaje, que en cualquier caso siempre supone una confrontación del sujeto y el objeto, mostrando al paisaje como “el resultado de un conjunto de estrategias y reglas mediante las que un sujeto construye su relación con la “realidad” y la comunica a los otros”. Hay muchas voces actuales que sostienen esta idea del paisaje como un constructo social, por ejemplo, para el fotógrafo y arquitecto Iñaki Bergera, es “un concepto que nos permite interpretar cultural y estéticamente las cualidades de un territorio, lugar o paisaje” siendo así una “una interpretación codificada desde la mirada proactiva”.⁶⁷ Bergera defiende que “cuando miramos ese terreno y lo cosificamos —también artísticamente—, lo construimos y lo transformamos, deslocalizándolo en paisaje”, y ello “implica la existencia de un punto de vista y una separación explícita entre el observador y lo observado”⁶⁸. Continúa con la idea de que el paisaje solo puede existir cuando esa realidad física se ve impregnada por “una mirada subjetiva, cultural o social de apropiación matizada por el resultado temporal o causal de la interacción entre el hombre y la naturaleza”. También para el geógrafo y catedrático de Geografía Humana, Joan Nogué, el paisaje puede ser interpretado como un “producto social”, es decir, “el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio

⁶⁵ Maderuelo, J. (2005) *El paisaje, Génesis de un concepto*. Abada. p. 38.

⁶⁶ Zunzunegui, S. (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra. Signo e Imagen. p.143.

⁶⁷ Bergera, I. (2011) *Nuevos paisajes, nuevas miradas*. Proyectos Integrados De Arquitectura, Paisaje y Urbanismo 2011: Curso De Verano Universidad De Zaragoza, Jaca, Del 28 Al 30 De Junio De 2011, p.15.

⁶⁸ *Ibid.*, p.17.

determinado”⁶⁹. Así el paisaje, que es resultado de la transformación colectiva, puede verse como “memoria del territorio”, es decir, como una “experiencia actual y cotidiana, que expresa las claves biográficas de los individuos y las sociedades”⁷⁰. Todas estas concepciones actuales del paisaje como constructo y como experiencia estética impulsada por la mirada subjetiva lleva a la nueva creación de paisajes, lo que Bergera llama “una nueva interpretación de lo sublime” que ensalza los no “lugares de Marc Augé o los *terrain vague* de Ignasi Solà-Morales”⁷¹. Bergera habla de un nuevo paisaje que reinterpreta estéticamente las ruinas industriales, los lugares abandonados, los lugares anodinos y genéricos, las periferias, las zonas comerciales o las autopistas; rechazando la sublimidad y la monumentalidad que antes se ensalzaba en las representaciones paisajísticas.

Este breve recorrido por el paisaje como concepto, sus distintas representaciones, dimensiones y concepciones nos han llevado hasta esta última interpretación del mismo como constructo social, reflejo de las relaciones humanas con la naturaleza y representarlo bajo la mirada construida y subjetiva de quién se detiene a examinar cómo el ser humano se relaciona con ese lugar, reproducirlo y presentarlo a quien quiera volver a mirarlo. Los proyectos fotográficos de territorio que ocupan el campo de estudio de esta tesis hacen uso de ese concepto moderno de paisaje para observar atentamente las huellas que quedan como testigo de las relaciones humanas con el mismo, reproducirlas y prepararlas para espectadores contemporáneos y venideros.

⁶⁹ Nogué, J. (2007) El paisaje como constructo social. En *La construcción social del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva. pp. 11-12.

⁷⁰ Ojeda, J. F. & Cano, N. (2009) *El Paisaje, memoria de los territorios*, XVII Congreso de Estudios Vascos, Cataluña, Estudios Vascos, 2009, pp. 2-3.

⁷¹ Bergera, p.17.

CAPÍTULO II: LA REPRESENTACIÓN DE LA HUELLA

Este capítulo de la tesis, que tiene como objeto el estudio de la huella en la representación del territorio a través de varios proyectos contemporáneos de fotografía, propone un acercamiento al concepto de huella desde distintas perspectivas, tales como la huella como concepto material, la fotografía como huella y la huella como rastro; todas ellas aplicadas en el análisis posterior de los proyectos fotográficos seleccionados.

2.1. Concepto de huella y su aplicación en el estudio

En primer lugar, es necesario definir y tener en cuenta todas aquellas acepciones, materiales o figuradas, que el término recoge. Una huella queda recogida en el diccionario como: *1. f. Señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa, 4. f. Señal que deja una lámina o forma de imprenta en el papel u otra cosa en que se estampa, 5. f. Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo, 6. f. Impresión profunda y duradera, 7. f. Indicio, mención, alusión*⁷². Esta selección de acepciones recurre a una idea constante, la naturaleza indicial de la huella como rastro de un gesto físico o inmaterial, a menudo derivado de una acción humana. La huella es así entendida como la seña, la marca que se deja como consecuencia de un hecho, un trayecto, un proceso, etc. En este estudio se toma la huella como vestigio, que permanece a modo de testigo en el territorio, para ilustrar las consecuencias de una serie de procesos económicos y sociales que han alterado el paisaje a través de las construcciones que quedan y marcan el lugar, matizando su historia y forma. A partir de aquí, en esta tesis la huella se coloca en una doble lectura y aplicación a la fotografía que nos ocupa. En primer lugar, las fotografías de territorio estudiadas recogen las huellas dejadas en el paisaje como consecuencia de los procesos económicos derivados de la burbuja inmobiliaria española de la primera década del siglo XX. Estas huellas quedan materializadas en hileras de casas cuya construcción ha quedado incompleta, rotondas innecesarias, entramados de calles y carreteras que surcan el territorio sin conducir a ningún lugar, etc. Huellas que actúan como los rastros físicos de las alteraciones producidas al construir en el territorio, pero también como las alusiones o menciones a una serie de procesos inmateriales de especulación y malversación, ya concluidos, pero que han dejado su impresión duradera en el paisaje. Estas huellas pueden parecer ruinas modernas (como las llama Julia Schulz-Dornburg⁷³) de un tiempo histórico que ha tenido lugar en despachos y delegaciones a espaldas de los ciudadanos, pero que les ha dejado su rastro visible

⁷² Real Academia Española, vigesimotercera edición, publicada en octubre de 2014.

⁷³ El proyecto Ruinas Modernas, una topografía de lucro de Julia Schulz-Dornburg es uno de los casos de estudio de esta tesis. Véase el Capítulo 6.1.1.

en construcciones sin historia ni vivencias, como pruebas de esos años de gasto y, sobre todo, malgasto. En segundo lugar, hablamos de la capacidad indicial de la fotografía como huella, debido a la naturaleza referencial de la misma. Más allá de debates acerca de la veracidad categórica de la imagen fotográfica como documento, lo cierto es que la fotografía necesita de la coexistencia del referente para poder captarlo. Se puede debatir sobre las nuevas tecnologías aplicadas a la fotografía, incluso de la capacidad de matizar o reinterpretar la realidad a través del encuadre y la selección fotográfica, quitando así la capacidad categórica de la imagen para afirmar un enunciado, sin embargo, si hablamos de captar un objeto con una cámara en su forma más simple y analógica, no se puede negar que tanto la cámara como el objeto deben coexistir en el mismo tiempo y espacio. Partiendo de ese enunciado básico, entendemos que la fotografía de territorio muestra la huella dentro de la huella, y es una doble reafirmación visual de lo que algo ha alterado el paisaje, sin tener que llegar de momento a definir qué. El desarrollo de esta idea, que es la base teórica con la que posteriormente se analizarán todos los proyectos fotográficos, ocupa los siguientes apartados de este capítulo.

Por otro lado, la huella desde el punto de vista de la filosofía de Walter Benjamin (Berlín, 1892 – Port Bou, 1940), donde también la fotografía ocupa un lugar importante, ayuda a analizar y explicar el uso que esta fotografía de territorio hace de esta idea, y la forma que tiene de capturarla y representarla. Benjamin otorga al concepto de huella diferentes dimensiones y variantes a lo largo de sus distintos escritos; entre los que encontramos formas y definiciones que hemos interpretado y usado para esta tesis y para el análisis que se hace de la representación de la huella en los proyectos fotográficos seleccionados. La afirmación de Benjamin en la que escribe que “en la huella nos hacemos con la cosa”⁷⁴ nos establece las bases de aproximación a la huella como concepto benjaminiano que utilizaremos a lo largo de esta tesis.

⁷⁴ Benjamin, W. (2013) *Libro de los Pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Akal. p.449.

2.2. La imagen como vestigio

*La foto es literalmente una emanación del referente*⁷⁵

Roland Barthes

Debido a su ontología y naturaleza, la fotografía, en su expresión más simple es, sin duda, una emanación literal del referente, en tanto que es necesaria la coexistencia de la cámara y el referente u objeto fotografiado. Mucho se ha escrito, debatido y cuestionado la veracidad categórica de la imagen fotográfica, sin embargo, atendiendo al fundamento del origen de la imagen en sí, se puede afirmar esa necesidad primigenia del referente y, por lo tanto, se puede entender a la fotografía como el testigo de la existencia de ese objeto fotografiado. Sin necesidad de cuestionar qué significa esa existencia o qué connotaciones implica, lugar en el que empezaría los problemas que la defensa de la veracidad incuestionable de la fotografía como documento ha ido arrastrando a lo largo de su historia.

Si pretendemos posicionar a la fotografía como rastro o vestigio de la existencia de un objeto, debemos hablar de su condición indicial, categoría de signo desarrollada por el filósofo Charles S. Peirce. Aunque los numerosos y extensos estudios realizados a raíz de su pensamiento hagan innecesario adentrarnos en ese campo de lleno, daremos unos breves apuntes sobre la fotografía como huella indicial para poder contextualizar el uso de la fotografía protagonista de esta tesis. Para Peirce, hay tres categorías de signos; los iconos, que transmiten ideas de las cosas que representan por imitarlas; los índices, que muestran algo por el hecho de estar físicamente conectados y los símbolos que han sido asociados con su significado por el uso. Peirce hace un extenso análisis del índice en semiótica, aunque a veces de forma poco clara o contradictoria, y da definiciones tales como que “un índice es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de estar realmente afectado por ese Objeto”⁷⁶. Añade también que un signo se refiere a su objeto no tanto por

⁷⁵ Barthes, R. (2004) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós. p. 126.

⁷⁶ Peirce, Ch. S. (1955) *Philosophical writings of Peirce*. Dover Publications. p.102.

analogía con él ni por asociarse con caracteres generales de ese objeto, sino porque está en conexión dinámica, incluida la espacial, a la vez con el objeto individual, por una parte; y con los sentidos o la memoria de la persona a la que sirve de signo, por la otra⁷⁷. Décadas más tarde, Rosalind Krauss trataba la cuestión del índice como las marcas o rastros de una causa particular, siendo esa causa la cosa a la que se refieren, es decir, al objeto que significan; y continuaba nombrando los rastros físicos, como las pisadas, de ejemplo de índice⁷⁸.

Con esto, y dejando a un lado los posibles debates posteriores sobre la necesaria conexión espacial en la dicotomía objeto-fotografía, que la tecnología ha traído a la creación de imágenes; podemos hacer una relación directa de la fotografía de territorio como el vestigio visual de las huellas que han alterado el paisaje. Así pues, partiendo de la aceptación de la necesaria existencia de esas huellas en el paisaje, recibimos estas fotografías como rastros y pruebas de lo que ha quedado en el territorio tras la burbuja inmobiliaria, y más cuando estos fotógrafos afirman hacer uso del poder que la fotografía tiene para señalar la existencia del objeto que presenta, en este caso las huellas, para dejar constancia de su presencia en el paisaje. Estos autores realizan así una fotografía directa que se convierte en el rastro visual de miles de construcciones abandonadas y repartidas por la geografía española. Construcciones que además de aparecer en dichas fotografías, pueden verse todavía por el paisaje español. Otra cuestión aparte, que no exime su existencia, es que algunos de estos fotógrafos contextualicen esas huellas, les den un matiz ideológico o inviten a una reflexión dirigida al espectador. Reconocer esta necesaria significación y contextualización de las imágenes es el primer paso hacia la comprensión de las imágenes como vestigios y complejos aparatos connotativos desde su origen, tal y como filósofo y escritor Vilém Flusser apuntaba en su *Hacia una Filosofía de la Fotografía*, donde presenta las imágenes como mediaciones entre el mundo y el ser humano, ya que proponen un espacio para la interpretación al tratarse de símbolos

⁷⁷ Ibid., p.107.

⁷⁸ Krauss, R. (1977) Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, Vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68 - 81. The MIT Press. <https://doi.org/10.2307/778437>

“denotativos” sino connotativos y por ende, ambiguos y abiertos a interpretaciones⁷⁹. Sin embargo, entender esa necesaria decodificación no implica negar por completo la propia naturaleza de la fotografía y su función representativa, es decir, volviendo a las palabras de Peirce, “se parecen exactamente a los objetos que representan” ya que “han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza”⁸⁰. La escritora y profesora de Filosofía, Nelly Schnaith diserta sobre esa dualidad perceptiva de lo fotográfico, la función representativa, por un lado, pero también la significación metafórica al objeto fotografiado. Schnaith apunta que “el objeto nunca es un objeto en abstracto; es un objeto social y cultural que, por lo tanto, se percibe dentro de un campo de significaciones en el cual se destaca como figura”⁸¹. Defender la utopía de una percepción objetiva que no contempla al sujeto ha tenido que evolucionar hacia que “una percepción subjetiva que multiplica sus marcos de referencia para preservar la objetividad posible del objeto”⁸². Es decir, el objeto fotográfico puede entenderse como rastro o como vestigio con cierta categoría objetiva, en tanto que se contemple la percepción subjetiva que hay en él y el contexto donde se concibe. Continúa Schnaith afirmando que, la “potencia metafórica” de la imagen fotográfica no debe anular “lo que la precisión técnica ha otorgado al arte fotográfico: un lenguaje estructurado en torno a la fidelidad reproductiva de lo real, que ha de atenerse al límite inviolable del aquí y ahora de la toma”⁸³, como hacen los fotógrafos de los proyectos que presentamos en esta tesis; para ella, en la imagen conviven los dos principios concurrentes y convergentes de la fotografía, lo “puesto en la visión y lo dado en ella”, es decir, “el poder de extrañamiento y de verosimilitud; mezcla de metáfora y metonimia, fantasía y mímesis, donde conviven lo puesto en la visión y lo

⁷⁹ Flusser, V. (2000) *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books. p. 8.

⁸⁰ Peirce, Ch. S (1894) *The Art of Reasoning*. Chapter II. What is a Sign? En *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. II: Elements of Logic*.

⁸¹ Schnaith, N. (2011) *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. La Oficina de Arte y Ediciones. p. 23.

⁸² *Ibid.*, p. 24.

⁸³ *Ibid.*, p. 32.

dado en ella”⁸⁴. Este pensamiento enlaza con como Roland Barthes explicaba la percepción de la imagen para los realistas:

Los realistas no toman en absoluto la foto como una ‘copia’ de lo real, sino como una emanación de lo real en el pasado: una magia, no un arte. Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la fotografía atañe no al objeto sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación.⁸⁵

Esa fuerza constativa de la imagen fotográfica provocada por la alta iconicidad⁸⁶ en la emanación del referente, trasladada al paisaje, puede contraponer, como apunta Santos Zunzunegui en su *Paisajes de la forma*, lo “indicial” contra lo “simbolista” del lugar; proponiendo que un paisaje es “indicial” cuando destaque en él su dimensión constativa y “simbólico” si pone lo visible al servicio de lo no visible, “apuntando mediante sus rasgos sensibles hacia aquello que no puede ser mostrado directamente”⁸⁷. Es precisamente esa dimensión constativa la que destaca en los paisajes fotografiados por los autores de los proyectos que han sido seleccionados como caso de estudio de esta tesis. En estas series la imagen explota ese carácter indicial al utilizarse como una herramienta de recolección de rastros visibles de la crisis inmobiliaria. El académico Gregory Currie apunta que la fuente de una fotografía deja un rastro directo sobre la fotografía misma, siendo así como una huella o una sombra⁸⁸. En este sentido, la fotografía de territorio que nos ocupa se presenta como la huella impresa en papel (o digital) de las huellas esparcidas por la superficie del paisaje. La dualidad del concepto de huella que apreciamos aquí se desarrolla tanto en la creación de la fotografía, como huella resultante al incidir la luz en el material sensible, como por el hecho de que los referentes fotografiados sean

⁸⁴ Ibid., p. 33.

⁸⁵ Barthes, p. 137.

⁸⁶ En relación con la escala de iconicidad decreciente que elaboró el sociólogo y comunicólogo francés Abraham Moles.

⁸⁷ Zunzunegui, p.145.

⁸⁸ Currie, G. (2008) Pictures of King Arthur: Photography and the power of narrative. En Scott Walden (Ed.) *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Wiley-Blackwell. pp.265-283.

huellas visibles de un proceso económico que ha especulado con el territorio. Los fotógrafos de estos proyectos emplean esa dualidad del concepto de huella para crear discursos fotográficos documentales-artísticos en los que hacen de intermediarios entre el paisaje y el espectador. No se trata de discursos categóricos en los que se usen las fotografías como “pruebas” del “delito” pero sí que, poniendo a su servicio la necesaria existencia del referente para la fotografía que realizan, crean espacios discursivos donde el espectador pueda reflexionar y sacar sus propias conclusiones al darles un contexto socioeconómico, una localización y una serie de huellas materiales que ha quedado en el territorio como vestigio o rastro de esos procesos que fueron invisibles a ojos de los ciudadanos.

2.3. La huella dentro de la fotografía

*En la huella nos hacemos con la cosa.*⁸⁹

Walter Benjamin

*Los objetos, elegidos y ordenados en la visión de una imagen que ha de darse a ver, pasan por una especie de tamiz que los desprende de sus propiedades puramente perceptuales, a fin de que las mismas reaparezcan en el producto icónico según la valoración recogida por los efectos exclusivamente fotográficos de las propiedades de la imagen.*⁹⁰

Nelly Schnaith

Este apartado se dedica a esa segunda extensión que hemos manejado sobre las huellas, es decir, la de esos objetos -construcciones en este caso- abandonados y fotografiados por los proyectos que se estudian en esta tesis. Los fotógrafos seleccionados, como decía Schnaith, no recogen las huellas del paisaje “para cambiar el mundo, sino, primeramente, para verlo”, añade también, que “los cambios serán dados por añadidura”⁹¹. Precisamente esta es la intención de estos proyectos fotográficos sobre la explotación inmobiliaria del paisaje, hacer visibles para los ciudadanos esas huellas abandonadas, para que puedan verse; que el espectador pueda reflexionar sobre lo que ha pasado y así tener la oportunidad de realizar cambios y no repetir errores en el futuro próximo. ¿Consiguen estos fotógrafos hacer reflexionar al espectador al seleccionar las huellas y presentarlas? Según Goethe, se puede hacer reflexionar al re-dirigir una mirada atenta:

El simple mirar una cosa no nos permite avanzar. Cada mirar se muta en un considerar, cada considerar en un reflexionar, en un enlazar. Se puede decir que teorizamos en cada mirada atenta dirigida al mundo.⁹²

⁸⁹ Benjamin, W. (2013) *Libro de los Pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Akal. p.449.

⁹⁰ Schnaith, p. 31.

⁹¹ Ibid., p. 26.

⁹² Goethe, Jo. W. V. La teoría de los colores, cit. en Milani, R. (2007) *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva. p. 23.

Esa mirada atenta del espectador y dirigida hacia la reflexión se busca a través de la representación de la huella, en varias formas y tipologías, para desarrollar una comprensión del estado del paisaje alterado. En esa observación dirigida “la mirada debe encontrar recursos retóricos en los elementos físicamente visibles que le ofrece la mera visión”⁹³. Los elementos visibles, como ya se ha mencionado, son huellas dejadas en la superficie del territorio, materializadas en construcciones a medias, elementos delimitadores o “ruinas”, entre otros. Para la selección y clasificación de los proyectos fotográficos estudiados en esta tesis se han establecido varias formas de materializar la transformación del territorio en huellas visibles dejadas por el ser humano: ruinas sin historia, huellas activadoras del recuerdo, huellas como rastro de la expansión excesiva y huellas como delimitación del territorio y su función.

En primer lugar, las huellas quedan materializadas en ruinas sin historia a lo largo de los proyectos *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro* de Julia Schulz-Dornburg, *Castillos en el aire* de Hans Haacke y *Sand Castles I y II* de Markel Redondo. En todos ellos se habla de la ocupación del territorio por construcciones que no han concluido su proceso de edificación, convirtiéndose así en “ruinas al revés”, ya que son viviendas, urbanizaciones, rotondas y edificios que no han tenido historia porque nadie ha vivido en ellos. Su proceso de derrumbe y destrucción ha comenzado antes de que la intrahistoria haya podido tener lugar en ellos, desafiando así el concepto de ruina que hemos manejado a lo largo de la historia.

Otros proyectos recogen la huella como activador del recuerdo, mostrando marcas en el territorio que accionan historias de desplazamientos, pequeñas vueltas personales a lo rural dentro de los límites urbanos, etc. En estos casos, las huellas cuentan historias concretas y personales, en oposición a esas ruinas sin historia, a través de la huella visual, pero también de la palabra que contextualiza y resignifica esas impresiones en el paisaje. La huella narrada la vemos materializada en *Nomads* de Xavier Ribas y en *Agroperifèrics* de Ignasi López, donde las huellas resultado de la acción humana individual muestran “simbólica o metafóricamente, un espacio volumétrico”, es decir, la imagen como “un espesor figurado y cualitativamente

⁹³ Milani, p. 26.

inseparable de las formas perceptibles que en él se despliegan, como apunta Milani. Así pues, estas formas perceptibles que son personificadas en descampados demolidos e inhabilitados para la ocupación o huertos urbanos como forma de resistencia rural, simbolizan y evocan pequeñas historias del territorio que salen a la luz a raíz de capturar las huellas y convertirlas en una imagen fotográfica contextualizada y dada al espectador.

Además, la huella también puede mostrar el rastro de la salvaje expansión urbana en el paisaje, usando tanto la referencia espacial como la temporal para enseñar la absurda ocupación desmedida del territorio a manos del ser humano. Aunque en realidad, se trata de una expansión cuya causa son los procesos económicos y capitalistas más que los deseos humanos individuales. Estas huellas se concretan en proyectos como el inventario de pruebas de *Nación Rotonda*, *Landscapes of pressure* de Kathrin Golda-Pongratz, el proyecto *Instant Village* de Simona Rota y *Naturaleza difusa* (Territorios) de Cristian Rodríguez Agudelo. Estas huellas de expansión son construcciones inútiles ya sea por el lugar donde se ubican o por su injustificable e innecesaria existencia. El único fin de estos elementos parece ser el de ocupar el espacio, con el consiguiente beneficio económico que pudo traer a los individuos encargados de llevarlo a cabo. Asimismo, el factor temporal al yuxtaponer fotografías realizadas en un breve espacio de tiempo, una del paisaje virgen y otra del mismo paisaje arrasado por la construcción, a veces en uso y otras abandonadas, ayuda a percibir la huella humana como un factor indicador de ese expansionismo desmesurado.

El último bloque de proyectos utiliza la huella como delimitación del territorio y sus funciones. El territorio queda definido por los límites que el ser humano ha puesto con el objetivo de categorizar los distintos espacios con base en la función que tienen, dando lugar al paisaje rural y al paisaje urbano. Sin embargo, los límites de ambos mundos son en realidad límites artificiales construidos por la mano humana, creando así espacios intermedios que entran en la categoría del no lugar, cortes abruptos entre lo urbano y lo rural o elementos de la naturaleza que se abren paso en los elementos construidos. Estos proyectos recogen esas huellas artificiales o naturales que dan el carácter y el estado de rural o urbano al paisaje y en esta tesis

están representados por *Lugares al límite: El paisaje en transición de la Vega de Granada*, *Aledaños* de Argider Aparicio, *Paisaje Entrecortado* de Blas López Fajardo y *Some Space (Uncertain)* de Sergio Belinchón.

Estos proyectos, que serán analizados en profundidad como casos de estudio centrales de esta tesis, han hecho uso de la capacidad de señalar de la fotografía para recoger esas huellas y representarlas en cada una de las facetas mencionadas, hablando del territorio alterado por el ser humano, los límites artificiales o las ruinas de la especulación. El fotógrafo, cual recolector de fósiles testigos de la historia, va recorriendo el paisaje para capturar las huellas que han marcado y alterado el territorio, quedando como vestigios para mostrar lo que ha o está sucediendo en el lugar. Beneficiándose de la categoría indicial de la fotografía y de la existencia real de las huellas en el paisaje, estos fotógrafos articulan y contextualizan estas imágenes en discursos fotográficos que ofrecen al espectador el espacio y el tiempo para poder reflexionar sobre las consecuencias visibles de la especulación territorial.

CAPÍTULO III: ANTECEDENTES ARTÍSTICOS

En este apartado se tratan los antecedentes artísticos de la fotografía de territorio contemporánea estudiada en esta tesis, para ello, nos centraremos en los inicios de la fotografía de paisaje, la ruptura con la representación tradicional y las nuevas dimensiones e interpretaciones. Es oportuno crear este recorrido de antecedentes fotográficos por varias razones. En primer lugar, para entender desde dónde evoluciona la fotografía de paisaje hasta llegar a los proyectos que forman los casos de estudio de esta tesis, teniendo en cuenta los elementos conceptuales y estéticos que cambian y, sobre todo, los que se actualizan y se mantienen en esa representación de la naturaleza alterada por el hombre. En segundo lugar, para entender cómo esa explosión de proyectos fotográficos que, a la vez, pero sin estar coordinados, deciden representar el paisaje para hablar de su transformación debido a procesos antropológicos y económicos, con clara influencia de la fotografía de los años 70. Esto nos permite comprender el devenir de la representación fotográfica del paisaje hasta llegar al contexto actual, comprender sus influencias y antecedentes, y poder visionar los proyectos seleccionados, a pesar de sus singularidades, como una manifestación conjunta de la representación de la huella humana en el paisaje contemporáneos.

3.1. El paisaje en la fotografía y su posterior ruptura con la representación tradicional heredada de la pintura

Desde sus orígenes la fotografía ha tenido una estrecha relación con la representación del paisaje. La primera fotografía realizada en la historia, *Punto de vista desde la ventana en Le Gras* (1826), fue precisamente la representación de un paisaje y su autor, Joseph-Nicéphore Niépce (Francia, 1765-1833), dio comienzo así a una andadura conjunta entre fotografía y paisaje. Aunque fue Niépce quien hizo pública la primera fotografía, en ese mismo momento había otros investigadores a lo largo de Europa experimentando con técnicas, medios fotográficos y sus posibilidades de representación de la realidad en una imagen fija y permanente. Cabe pensar que, ya que todas esas técnicas y experimentos eran similares en el tiempo de exposición necesario para obtener una imagen apreciable y lo más nítida posible, el paisaje, gracias a su inmovilidad, fue uno de los motivos más fotografiados en los primeros años de vida de la fotografía.

A continuación, haremos un breve recorrido por los primeros fotógrafos y sus representaciones del paisaje durante el siglo XIX, y de los distintos usos que se le daba a la fotografía según avanzaba técnicamente⁹⁴. Entre los pioneros de la fotografía, irrumpió Noël Lerebours (Neuilly-sur-Seine, Francia, 1807 - 1873) con sus *Excursiones Daguerrianas*⁹⁵, realizadas en viajes por distintos países, con el objetivo de fotografiar lugares y poder enseñarlos a la sociedad francesa. Las instantáneas se pasaban a litografías para poder así añadir detalles que no se podían captar en las largas exposiciones necesarias para hacer un daguerrotipo. Las *Excursiones Daguerrianas*⁹⁶ son un archivo compuesto por unos cien grabados, publicados entre 1840 y 1844, con vistas de lugares como Egipto, Grecia o Italia. El diplomático, Embajador de Francia en México, Jean Baptiste Louis Gros (Ivry-sur-Seine, Francia, 1793-1870) también

⁹⁴ Para profundizar en la historia de la fotografía y sus primeros años véase Sougez, M. (1981) *Historia de la fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra. En 2020 se publica una edición revisada y aumentada.

⁹⁵ *Excursions Daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe.*

⁹⁶ Véase la parte de la colección de grabados perteneciente a algunos museos en el siguiente enlace, recuperado el 16 de abril de 2022, de

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269123>

realizó fotografías de los lugares en los que estuvo destinado, entre los que se encontraban Lisboa y El Cairo. Sus daguerrotipos mostraban monumentos y paisajes idílicos y exóticos de esos destinos, con perspectivas y elementos herederos de la pintura que Gros practicaba, pero, además, sus imágenes no se quedaron en el mundo de las artes y fueron un gran aporte al campo de la geología y de la arqueología. El fotógrafo William Fox Talbot (Dorset, Reino Unido, 1800 - Lacock, Reino Unido, 1877) fue el creador del calotipo⁹⁷, una técnica que permitía obtener numerosas copias de un mismo negativo, pero con poca nitidez y falta de escala de grises. Además, Talbot pasó a la historia de la fotografía por su libro *The pencil of nature*⁹⁸, uno de los primeros libros de la historia publicado con fotografías. El libro estaba formado por calotipos pegados a mano, las láminas mostraban bodegones y fotos de objetos personales. En 1845 publicó su segundo libro, en esta ocasión un álbum de paisajes llamado *Sun Pictures in Scotland*. Hippolyte Bayard (Breteuil, Francia, 1801- Nemours, Francia, 1887) también fue uno de los pioneros y experimentadores de las técnicas fotográficas, en concreto, inventó su propio método de positivo directo⁹⁹ en papel. Bayard fue contratado por la Commission des Monuments Historiques¹⁰⁰ del gobierno francés para fotografiar monumentos y edificios en todo el país, por lo que las fotografías que se conservan bajo su autoría no pertenecen tanto al paisaje natural como sí lo hacen a la arquitectura y el paisaje urbano. Frederick Catherwood (Londres, Reino Unido, 1799 - Océano Atlántico, 1854) viajó con el escritor John Lloyd Stephens (Shrewsbury, Nueva Jersey, Estados Unidos, 1805 - Nueva York, Estados Unidos, 1852) por Yucatán en 1843, llevando consigo una cámara fotográfica para crear daguerrotipos y documentar todos sus hallazgos. El

⁹⁷ El calotipo permitía obtener múltiples imágenes de un solo negativo, además de necesitar un tiempo de exposición menor que el daguerrotipo, sin embargo, no tenían tanta nitidez y claridad como éste.

⁹⁸ Traducción "El lápiz de la naturaleza".

⁹⁹ El positivo directo es un proceso fotográfico exento de negativo, ya que la imagen se obtenía directamente sobre el papel tratado con sales de plata. Tras ser ennegrecido a la luz, se sumergía en yoduro de potasio. Luego se exponía aún húmedo en la cámara y pasaba por un baño final de hiposulfito o cianuro. Al tratarse de un papel con sensibilidad muy baja, eran necesarios bastantes minutos de exposición. Para profundizar en el tema véase Sougez, M. (1981) *Historia de la fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra. p.96.

¹⁰⁰ La Commission des Monuments Historiques (Comisión de Monumentos Históricos) es un órgano asesor francés que se reunió por primera vez en marzo de 1838 y en 1840 se publicó una primera lista de monumentos clasificados. Formada por miembros ex officio y miembros designados, fue ganando importancia y creciendo durante el siglo XIX.

viaje acabó en un libro llamado *Incidentes de viaje a Yucatán*. No fueron los únicos que usaron la fotografía en viajes por países de Latinoamérica con el fin de capturar los paisajes, ruinas y cultura, Désiré Charnay (Fleurie, Francia, 1828 - París, 1915) es reconocido por sus fotografías de las ruinas de las antiguas civilizaciones precolombinas en México, junto a Théodore Tiffereau (Sainte - Radégonde - des - Noyers, Francia, 1819 - Arvert, Francia, 1909) que también dejó constancia fotográfica de los paisajes que visitó en México del año 1842 al 1847. Según avanzaba la técnica fotográfica, captar la realidad ya no era algo innovador, y se empezó a usar la fotografía con fines divulgativos, de archivo e incluso artísticos y de exaltación de la naturaleza. El fotógrafo francés Gustave Le Gray (Villiers-le-Bel, 1820 - El Cairo, 1884) ha pasado a la historia, además de por ser de los primeros en hablar del colodión húmedo, que acercó la fotografía hacia la instantánea; por su fotografía de paisajes marítimos, llegando a representar el mar y el cielo con una estética romántica, una luz y una expresividad casi pictórica, semejante a la de los cielos de los lienzos de William Turner¹⁰¹. Le Gray no fotografía lugares exóticos y alejados, en lugar de eso, buscó representar la belleza del paisaje marítimo que tenía cerca, a través de la técnica fotográfica, para ello, fotografiaba por un lado el cielo y por otro el mar, para luego ensamblarlos en una única instantánea, algo que denota una intención personal en el uso de la fotografía para crear imágenes impactantes para el espectador. Muchos de estos primeros fotógrafos eran previamente pintores y dibujantes, y al crear imágenes fotográficas aplicaban lenguajes y elementos compositivos y de perspectiva propios de la pintura en el paisaje, creando así la tradición paisajista del siglo XIX, cercana a la pintura europea en su representación bucólica e idílica del paisaje. Sin embargo, en América comienza a haber una ruptura con esta concepción de la naturaleza y con la tradición pictórica europea del paisaje y en 1936, el pintor Thomas Cole publica *Essay on American Scenery*.¹⁰² donde enumera y ejemplifica los elementos del paisaje americano: el bosque, el cielo, la montaña, el agua, etc.; elementos que ya habían sido inventariados pictóricamente

¹⁰¹ Joseph Mallord William Turner (Reino Unido, 1775–1851) es un pintor del romanticismo, de los mejores paisajistas de la historia y gracias a él, el paisaje fue considerado uno de los géneros mayores en pintura. Conocido como “el pintor de la luz” se adelantó medio siglo al impresionismo.

¹⁰² Cole, T. (1936) *Essay on American Scenery*. En *American Monthly Magazine*, no.1. January 1936.

por por otros miembros de la Hudson School¹⁰³, dejando a un lado los “imaginarios paisajes de referencias europeas”¹⁰⁴

Junto a ese cambio de tendencia estética en el paisaje en América, el gobierno además empezaba a ver en la fotografía una herramienta interesante para capturar, archivar y categorizar los territorios que les pertenecían, que habían colonizado o hacia los que se querían expandir, y en ese contexto nacen las expediciones fotográficas o *surveys*. Paralelamente, en Francia, Nadar (París, 1820 - 1910) hace las primeras fotografías aéreas¹⁰⁵ desde un globo aerostático, que supusieron un paso más en la representación del territorio y una innovación recibida con gran interés por el ámbito militar. Volviendo a los *surveys* americanos, estos fueron expediciones fotográficas realizadas con fines topográficos y cartográficos más que geológicos, y las fotografías que se tomaban tenían como audiencia a espectadores profesionales de estos ámbitos. Timothy H. O'Sullivan (Irlanda, 1840 - State Island, Estados Unidos, 1882), fue miembro de varias de estas expediciones geográficas, encargadas de explorar y tomar datos y fotografías del Oeste americano con intenciones políticas, comerciales, de conocimiento del territorio y de elaboración de mapas. Desde 1867 participó en cuatro temporadas bajo el mando del geólogo Clarence King y tres bajo la supervisión del comandante George M. Wheeler¹⁰⁶. Más de 100 años después, las fotografías de O'Sullivan destacan entre las de otros fotógrafos de expediciones como

¹⁰³ La Hudson School fue un gran grupo de pintores paisajistas estadounidenses de varias generaciones que trabajaron entre 1825 y 1870 aproximadamente. El nombre, aplicado retrospectivamente, se refiere a una similitud de intención más que a una ubicación geográfica, aunque muchos de los miembros mayores del grupo trabajaron en la pintoresca región de Catskill, al norte de la ciudad de Nueva York, a través de la cual fluye el río Hudson. La escuela del río Hudson fue la primera escuela nativa de pintura en los Estados Unidos; era fuertemente nacionalista tanto en su orgullosa celebración de la belleza natural del paisaje americano como en el deseo de sus artistas de independizarse de las escuelas europeas de pintura. Para ampliar la información véase Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2018, May 30). Hudson River school. Encyclopedia Britannica. Recuperado el 16 de abril de 2022 de <https://www.britannica.com/art/Hudson-River-school>

¹⁰⁴ Santamaría-Macho, C. (2016) El inventario como proyecto de paisaje: diseñando el imaginario territorial americano. *ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*. No. 7, 2016: Landscape perspectives. p.176.

¹⁰⁵ Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar realizó las primeras fotografías aéreas en 1858.

¹⁰⁶ Véase Jurovics, O., Jurovics, T., O'Sullivan, T. H. & Smithsonian American Art Museum (2010). *Framing the West: the survey photographs of Timothy H. O'Sullivan*. Yale University Press; y Kelsey, R. (2003). *Viewing the Archive: Timothy O'Sullivan's Photographs for the Wheeler Survey, 1871-74*. *The Art Bulletin*, 85(4), 702-723. doi:10.2307/3177366

Carleton Watkins (Nueva York, Estados Unidos, 1829 - Napa, California, Estados Unidos, 1916), William Henry Jackson (Keesville, Nueva York, 1843 - Nueva York, 1942) y Eadweard Muybridge (Kingston-upon-Thames, Reino Unido, 1830 - 1904), cuyas imágenes reproducían la visión sublime del paisaje, que acompañaba a la idea que se tenía del territorio del Oeste americano. A pesar de las cualidades estéticas, la estudiada composición y encuadres, la perfecta exposición y la belleza de los paisajes representados, las fotografías de estas expediciones no tenían como fin limitarse a la representación sublime del paisaje, y se les atribuía cierta capacidad de análisis e interpretación del territorio que capturaban. Es más, esas fotografías de estética más sublime que se popularizaron e idealizaron en el siglo XX, coexistían con otras de carácter más descriptivo del uso del territorio americano, como eran las fotografías de minas y de canteras y extracción de minerales. Asimismo, un estudio realizado en las últimas décadas por el historiador Nick Yablon determina que el paisaje del siglo XIX no fue el himno a la naturaleza que se cree, sino un prolegómeno para el paisaje alterado de hoy, “distintivo de abandono y decadencia”¹⁰⁷. Si algo queda claro es que las fotografías de los surveys americanos, aunque tuvieran cierta exaltación de la belleza virginal de algunos parajes, hablaban del territorio y su estado, y por ejemplo, la cultura popular americana dice que las fotografías de Carleton Watkins realizadas en valle de Yosemite influyeron significativamente en la decisión del Congreso de Estados Unidos para conservarlo como Parque Nacional y William Henry Jackson en la creación del Parque Nacional de Yellowstone.¹⁰⁸

En el siglo XX, después del *crack* del 29 y durante la Gran Depresión en EE.UU., la población rural del país se había visto gravemente afectada por la crisis. Para poner solución a este sector, el presidente Roosevelt creó la Resettlement Administration, con el objetivo de estudiar y buscar solución a los problemas que les asolaban. La fotografía estuvo al servicio de documentar la labor de dicha entidad, que en 1938 pasó a ser la Farm Security Administration. Walker Evans (1903-1975) fue uno de los

¹⁰⁷ Yablon, N. (2009) *Untimely Ruins: An Archaeology of American Urban Modernity, 1819–1919* University of Chicago Press, 2009. p. 2.

¹⁰⁸ William S., Rice, M. & Williams, C. (1999) *The George Eastman House Collection. A History of Photography. From 1839 to the present*. Taschen; Biblioteca Universalis. p. 210.

fotógrafos contratados para fotografiar la vida campesina y recopilar así documentos de cuál era la situación real, aunque por diferencias personales, solo trabajó dieciocho meses. A pesar de eso, la influencia de Evans en sus contemporáneos y fotógrafos venideros es indudable, influencia marcada por su visión austera y precisa, que ayudó a la transformación desde la abstracción modernista al auge de la fotografía documental con compromiso social. Durante los años 30, fotografió la belleza y la importancia del paisaje cultural en evolución en esos años, centrando su mirada en el paisaje y la arquitectura vernacular, concepto emergente que influyó la concepción y estudios del paisaje en el siglo XX y el uso de la fotografía de las siguientes décadas¹⁰⁹.

Durante el siglo XX la fotografía también comienza a reivindicarse como un medio artístico y llega a un momento culmen de exaltación y representación de la naturaleza con Ansel Adams (San Francisco, Estados Unidos, 1902 - 1984). Adams es posiblemente uno de los fotógrafos de paisaje más reconocidos de la historia y sus fotografías en blanco y negro de Yosemite se han convertido en símbolo de la naturaleza y los parques naturales de Estados Unidos, convirtiéndose incluso en reclamo de turistas a la zona, a pesar de las intenciones de conservación originales del autor. Además, realizó sus primeras fotografías de Yosemite Valley en una visita con sus padres en 1916, con una Kodak Brownie, después de eso volvió cada año a convirtiéndose en un conservacionista de la zona. Tras un encuentro con Paul Strand decidió dedicarse a la fotografía de forma profesional. Los paisajes iniciales de Adams eran bastante pictóricos en cuanto a estilo, con aires románticos y sin demasiada definición y profundidad de campo. Sin embargo, en 1931 afirmó que había tenido una especie de visión donde vio que “la fotografía podía ser una tremendamente potente forma de arte pura tremendamente potente”¹¹⁰, abandonando así su estilo

¹⁰⁹ Para ampliar información sobre la relación histórica entre la fotografía y los estudios del paisaje, especulando sobre el efecto de las cámaras sobre la valoración y percepción del paisaje, y el potencial de la fotografía creativa para comunicar las cualidades simbólicas y vivenciales de los lugares geográficos; véase Davis, T. (1989) Photography and Landscape Studies. *Landscape Journal*, 8 (1), 1-12. Recuperado el 21 de agosto de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/43323996>.

¹¹⁰ “It was like Annunciation! Suddenly I saw what photography could be... a tremendously potent pure art form” en la transcripción del documental *Ansel Adams: A Documentary Film*. 2002 Sierra Club and Steeplechase Films, Inc.

pictórico y adoptando el potencial expresivo de la *straight photography*¹¹¹. Sus fotografías postulaban la naturaleza como algo separado de la presencia humana y a nivel técnico están hechas para provocar sentimientos de asombro y placer en el espectador, con puntos de vista que enfatizaban la escala imponente de los picos de las montañas y con una amplia gama tonal desde el negro al blanco para registrar texturas y efectos dramáticos de la luz. Adams creó su propio sistema, el sistema de zonas¹¹², para asegurarse que tenía control absoluto sobre la luz y su medición. Sus fotografías no solo son excelentes por cuestiones técnicas de exposición y por la gran nitidez que conseguía con las largas exposiciones y la apertura de diafragma, su forma de captar la inmensidad de la naturaleza a través del encuadre de la cámara de gran formato hizo que creara imágenes simples de una excelsa belleza e impacto visual. En 1932 creó el grupo f/64, junto a Edwards Weston (1886-1958), Willard van Dyke (Denver, Estados Unidos, 1906 - Jackson, Estados Unidos, 1986) e Imogen Cunningham (1833-1976), nombre que hacía alusión al propio objetivo del mismo, conseguir imágenes con gran nitidez, usando para ello la menor apertura del objetivo. Aunque el grupo duró solo un par de años, la influencia en la fotografía occidental fue muy importante.

¹¹¹ La *straight photography* o fotografía directa, abogaba por una fotografía pura, simple y sencilla en forma, como alternativa al Pictoralismo. La primera mención a este tipo de fotografía sin artificios y más precisa y cernada a la realidad, fue de Peter Henry Emerson en su libro de 1889 *Naturalistic Photography for Students of the Art* en el que anotaba que una fotografía "correcta" debería mostrar imágenes precisas e inalteradas de la naturaleza. Véase Emerson, P. H. (1889) *Naturalistic photography for students of the art*. S. Low, Marston, Searle & Rivington Edition.

¹¹² El sistema de zonas es un método sistemático para controlar el contraste y el tono en negro en la fotografía en blanco y negro, propuesto inicialmente por los fotógrafos Ansel Adams y Fred Archer en 1941 y posteriormente divulgada como método de enseñanza de la fotografía por Adams y también por el fotógrafo Minor White. El método nos permite relacionar varias luminancias de un sujeto con los valores de gris, de negro a blanco, que visualizamos para representarlos en la imagen final, con el fin de obtener el negativo óptimo para minimizar la dependencia del control de contraste de impresión. El sistema de zonas comienza simplificando toda la gama de posibles tonos de la copia, desde el blanco al negro, en 11 tonos principales o clave que se conocen como "zonas" y están numerados del 0 al 10 en números romanos, es decir, del I a X. Estos tonos o zonas clave son tonos o densidades específicas en la copia y cumplen con la siguiente norma: en la escena, están separados por un paso de un diafragma, por lo que también habla de áreas en la escena, no solo en la copia. Véase en *El Negativo* (1948) Adams, A. (1989) *The Negative*. (Ansel Adams Photography, #2) Little, Brown and Company. Adams publicó una trilogía de manuales técnicos sobre fotografía, *La cámara*, *El negativo* y *La copia* véase también Adams, A. (1991) *The Camera*. (Ansel Adams Photography, #1) Little, Brown and Company, y Adams, A. (1991) *The Print*. (Ansel Adams Photography, #3) Little, Brown and Company. En Español Adams, A. (2000) *La cámara. Trilogía Fotográfica de Ansel Adams 1*. Omnicon.

Tras este breve recorrido artístico de la tradición paisajista en la fotografía desde sus orígenes, en el postmodernismo aparecen nuevas interpretaciones y dimensiones del paisaje, fotógrafos que usan el paisaje para transmitir ideas de forma visual y que crean verdaderos inventarios visuales del territorio en los que la imagen se usa como documento. En concreto, hubo una exposición llamada *New Topographics*, en la que se centra el siguiente apartado y que fue clave en la deriva y consolidación de las nuevas representaciones del paisaje en la fotografía contemporánea.

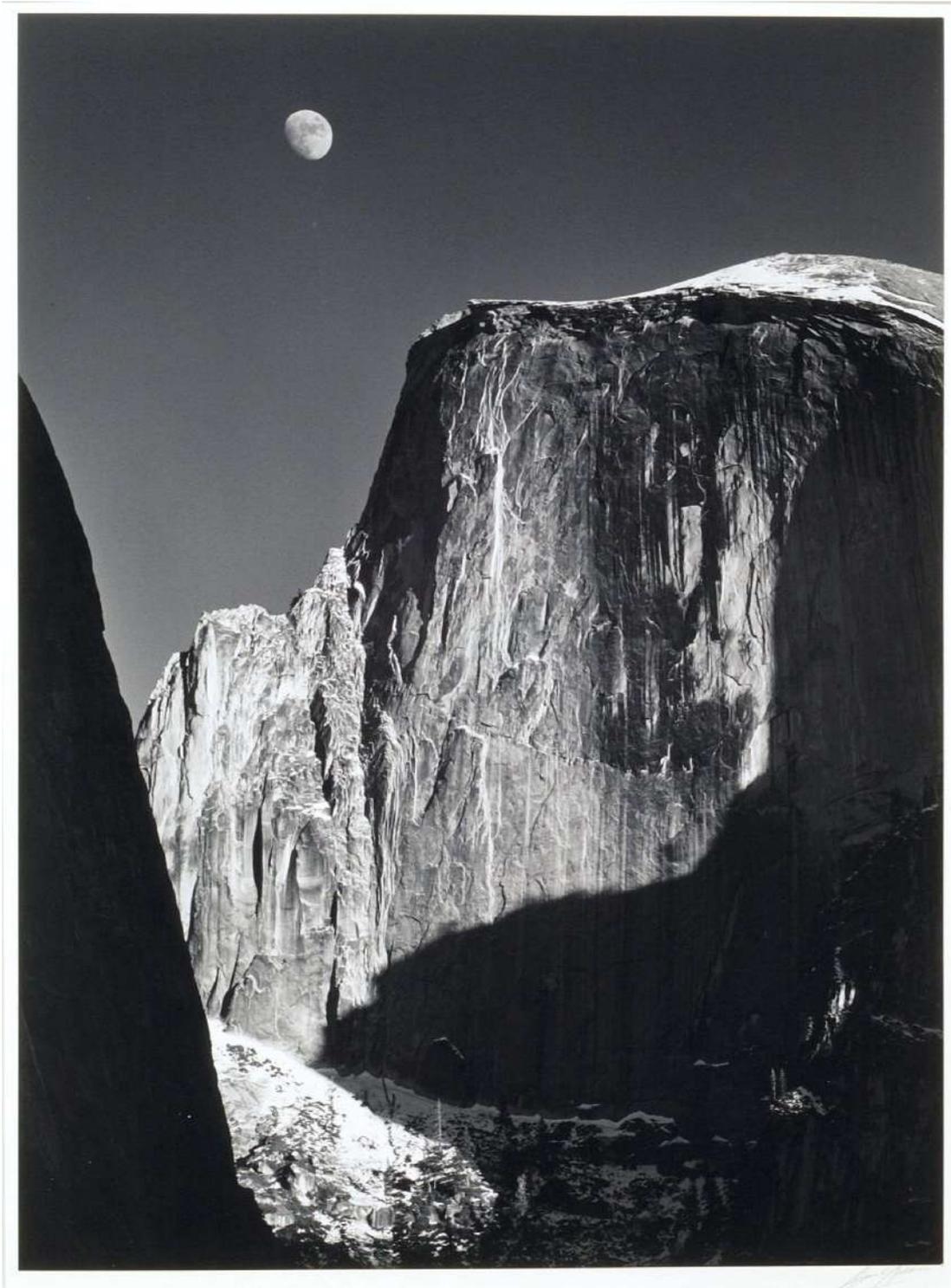


Fig. 1. Adams, Ansel. *Moon and Half Dome*, 1960. ©The Ansel Adams Gallery.

3.2. Los *New Topographics* y la representación del paisaje alterado

3.2.1 Exposición e irrupción en el panorama fotográfico de los 70

A partir de los años 60 del siglo XX hubo una transformación en el género documental fotográfico, que se vio plasmada, entre otras facetas, a través de distintas interpretaciones de estilo enmarcadas en varias exposiciones fotográficas. En 1967 *New Documents*¹¹³, comisariada por John Szarkowski, tuvo lugar en el MOMA, reuniendo fotografías de Diane Arbus (Nueva York, Estados Unidos, 1923 - 1971), Lee Friedlander (Washington, Estados Unidos, 1934) y Garry Winogrand (Nueva York, Estados Unidos, 1928 - Tijuana, México, 1984). Szarkowski los consideraba una nueva generación de fotógrafos documentalistas que re-direccionaron la técnica y la estética de la fotografía documental hacia términos más personales, sin el objetivo de modificar la realidad, sino conocerla¹¹⁴. Y a la vez, darla a conocer. El propio Szarkowski comisarió otra exposición colectiva en 1978 llamada *Mirrors and Windows*¹¹⁵, reuniendo una selección de fotografías tomadas desde los años 60. Ésta volvía a presentar elementos documentales. En 1966 el fotógrafo y comisario Nathan Lyons (Estados Unidos, 1930 - Nueva York, Estados Unidos, 2016) organizó *Towards a Social Landscape*, que nació del interés de Lyons en fotógrafos que estaban empezando a rechazar los cánones modernistas y con el objetivo de tratar con fotógrafos que cuestionaban el contenido de las imágenes y cómo eran formuladas¹¹⁶. La exposición incluía a los fotógrafos Bruce Davidson (Illinois, Estados

¹¹³ ***New Documents***, exposición que tuvo lugar en el MOMA en 1967 y fue comisariada por John Szarkowski, Director del Departamento de Fotografía. Incluía obras de Diane Arbus, Lee Friedlander y Garry Winogrand.

¹¹⁴ John Szarkowski en la nota de prensa de la exposición, recuperado el 16 de abril de 2022 de: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487>

¹¹⁵ ***Mirrors and Windows***, también comisariada por Szarkowski tuvo lugar en el MOMA en 1978, mostrando imágenes de Diane Arbus, Paul Caponigro, Mark Cohen, Judy Dater, Bruce Davidson, William Eggleston, Elliott Erwitt, Lee Friedlander, Ernst Haas, Robert Heinecken, Les Krims, Ray Metzker, Joel Meyerowitz, Tod Papageorge, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, Stephen Shore, George Tice, Jerry Uelsmann y Garry Winogrand.

¹¹⁶ Hirsch, R. (1992) Nathan Lyons on the Snapshot. *CEPA Winter 1992 - 1993*.

Unidos, 1933), Lee Friedlander, Garry Winogrand, Danny Lyon (Nueva York, Estados Unidos, 1942) y Duane Michals (Pensilvania, Estados Unidos, 1932).

Dentro de ese contexto expositivo y teórico, que intentaba redefinir el género documental a través de la divulgación de los nuevos estilos y las nuevas estéticas personales de cada fotógrafo, en 1975 tuvo lugar la exposición *New Topographics: Photographs of a Man - Altered Landscape*¹¹⁷, que ayudó a tener una nueva concepción de la representación del paisaje y de la objetividad documental al mostrarlo. La exposición, comisariada por William Jenkins, tuvo lugar en 1975 en la George Eastman House de Nueva York, institución internacionalmente conocida por sus importantes archivos de fotografía y cine. Se presentaron 168 obras de distintos artistas: Robert Adams, Bernd and Hilla Becher, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel Jr. Jenkins acuñó el término *New Topographics* para describir a este grupo de fotógrafos estadounidenses, cuyas imágenes tenían una estética banal similar, en el sentido de que eran impresiones formales, en su mayoría en blanco y negro, del paisaje urbano. Según su criterio, los fotógrafos seleccionados tenían tres características comunes que los definían: un estilo o estética minimalista, la descripción objetiva de la escena y hacer fotografías con el estatus de documento¹¹⁸. En el ensayo del catálogo, Jenkins propuso una ruptura en la fotografía, proponiendo una nueva visión acerca de cómo hacer y cómo debe ser una fotografía documental. Aunque el paisaje queda en su ensayo en un segundo plano, inevitablemente ha marcado un cambio en el devenir de la fotografía de paisaje ya que las palabras *man-altered* y *landscape* estaban incluidas en el subtítulo de la exposición.

La exposición incluía una selección de veinte fotografías del proyecto *The New West* de Robert Adams (Nueva York, 1928 - Sedona, Arizona, Estados Unidos, 1997) un buen conjunto de obras realizadas con una cámara de formato medio (6 x 7 cm)

¹¹⁷ La traducción al castellano es *Nuevas Topografías: Fotografías de paisajes alterados por el hombre*.

¹¹⁸ Jenkins acababa de comisariar otra exposición llamada *The Extended Document: An investigation of information and Evidence in Photographs*. En esta exposición se interrogaba la veracidad de la fotografía y los diferentes modos en los que las imágenes nos engañan. Esta postura contrasta con la postura de Jenkins en el catálogo de *New Topographics*, donde asume la veracidad completa de la fotografía.

que mostraban el impacto del desarrollo humano sobre el paisaje en el que el autor había vivido desde la adolescencia. En este caso, a pesar de la selección de Jenkins, Adams no coincidía con él en la objetividad total de estas imágenes ya que se perdían las posibilidades autobiográficas y metafóricas del paisaje como género artístico. De Lewis Baltz (California, Estados Unidos, 1945 - París, 2014) se exponen fotografías de *Tract Houses*, proyecto que ya había sido expuesto en 1971 por el marchante de arte contemporáneo Leo Castelli. Bernd and Hilla Becher, los únicos europeos seleccionados y además, con una fotografía muy marcada basada en la tipología de construcciones y estructuras en el paisaje, ya tenían obras en el George Eastman House en 1972 y algunas exposiciones monográficas en la galería Sonnabend de Nueva York. Esto hizo que su fotografía se conociese en Estados Unidos y posiblemente ayudó a que a Jenkins le prestaran siete tipologías para *New Topographics*. Joe Deal (Topeka, Kansas, Estados Unidos, 1947- Rhode Island, Estados Unidos, 2010) además de participar como fotógrafo con imágenes sobre el medio ambiente alterado por el hombre, también habría sido clave en la concepción de la idea para la exposición junto a Jenkins y se encargó del montaje de la exposición y el diseño del catálogo. Las fotografías de Frank Gohlke (Texas, Estados Unidos, 1942) no pertenecían a ninguna serie como tal, pero se centraban en los elementos comunes del oeste y el medio oeste norteamericanos. Las imágenes de Nicholas Nixon (Michigan, Estados Unidos, 1947) para la exposición estaban realizadas en Boston y con ellas intentó plasmar la complejidad del espacio urbano, la convivencia de los elementos nuevos con los viejos, y para ello se sirvió de la tradición fotográfica del siglo XIX, con puntos de vista elevados abundancia de detalles descriptivos. Jenkins también seleccionó una serie de moteles de la mítica Ruta 66 realizada por John Schott (Estados Unidos, 1944), caracterizadas por una mirada pausada e irónica sobre el paisaje. Stephen Shore (EE. UU., 1947) ya había recorrido parte del país haciendo fotografías de sus viajes por carretera y había tenido exposiciones en solitario, incluso en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, cuando se realizó *New Topographics*. Para esta muestra se eligieron veinte fotografías de su obra, y todas representaban calles de distintas tipologías y localizaciones a color, siendo la única excepción al blanco y negro en la muestra. A lo largo de los años el trabajo de Shore,

muy conocido por proyectos como *Uncommon Places* o *American Surfaces*, ha incluido el paisaje como tema, pero desde una perspectiva más documental y intercalándolo con retratos, fotografías de objetos y comida, interiores, etc. Henry Wessel, Jr. (Nueva Jersey, Estados Unidos, 1942 - California, Estados Unidos, 2018) ya había tenido una exposición individual en el MOMA en 1971 y había ganado una beca Guggenheim por un proyecto sobre “La documentación fotográfica de las autopistas de Estados Unidos y los paisajes adyacentes”. Tras este recorrido artístico, para *New Topographics* realiza una serie de veintiuna composiciones urbanas de carácter más austero y estático.¹¹⁹

¹¹⁹ Véase el catálogo crítico ampliado que se publicó tras la reedición de la exposición en 2009. Salvesen, B. & Nordström, A. (2009) *New Topographics*. Steidl.

3.2.2 Concepción del paisaje y ruptura con lo anterior

El interés por el estudio y la interpretación del paisaje alterado por el hombre no fue algo original de *New Topographics*, décadas antes se había empezado a poner el foco en el estudio del paisaje americano, fruto de los avances tangibles del capitalismo y la sociedad de consumo. La cuestión es que a finales de la década de los años cuarenta y en las décadas posteriores, los ensayos y reportajes fotográficos que se realizaban usaban la huella del ser humano en el paisaje como signo de progreso hacia un bienestar económico como sociedad. Los proyectos incluidos en *New Topographics* pertenecían, a la categoría que podemos denominar inventario fotográfico, en el que se analiza y se da a conocer el paisaje a través de múltiples fragmentos fotografiados repetidamente, categorizados y colocados de forma concreta para que el espectador comprenda ese territorio. Sin embargo, aunque esta exposición es quizá la manifestación más obvia y divulgada del análisis fotográfico del espacio, el lugar, el paisaje y la arquitectura en los medios artísticos en la década de 1970, el estudio del paisaje a través de las huellas humanas en él, surgieron años antes a través de ensayos, revistas, reportajes y otros inventarios fotográficos tempranos¹²⁰.

A mitad de siglo, Estados Unidos se encontraba con un paisaje cambiante, consecuencia del capitalismo y la sociedad de consumo, naciendo así una necesidad paralela de empezar a interpretar el territorio americano. Y aunque en los años setenta pudiera hacer desde una perspectiva, en la década de los cuarenta y los cincuenta todavía se hacía desde una postura de halago y ensalzamiento del territorio consecuencia del progreso y expansión del ser humano. Una de estas manifestaciones fue publicada en forma de reportaje fotográfico de 18 páginas en el número del 5 de julio de 1948 de la revista LIFE, a cargo del fotógrafo Andreas

¹²⁰ Para ampliar la idea del inventario fotográfico de territorio desde una perspectiva de urbanismo y arquitectura véase Santamaría-Macho, C. (2016) El inventario como proyecto de paisaje: diseñando el imaginario territorial americano. *ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism No. 7 (2016): Landscape perspectives*, y también Santamarina-Macho, C. (2020). Construyendo un territorio invisible. Realidad y relato en la reinención arquitectónica del paisaje estadounidense. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (22), 54–71. Recuperado el 16 de abril de 2022 de: <https://doi.org/10.12795/ppa.2020.i22.03>

Feininger (París, 1906 - Nueva York, 1999) y bajo el título de *Man-made landscape. American have changed the face of the west*¹²¹. Feininger estuvo dos meses haciendo fotografías entre el Mississippi y el Pacífico, para tratar de captar la evolución del oeste americano. Junto a títulos como “un bosque hecho por el hombre se encuentra en la cima de Signal Hill”¹²² aparecían fotografías de grandes extensiones de terreno cubiertas por torres eléctricas, acompañadas de otras que mostraban los *suburbs* americanos con hileras de decenas de casas idénticas, ciudades abarrotadas de viviendas y rascacielos, carreteras que se entrecruzan creando un verdadero entramado de caminos, etc. Aunque desde una perspectiva de triunfo y éxito, las fotografías de Feininger ya se encargaban de mostrar las huellas humanas en el paisaje, a través de la repetición y el exceso, solo que bajo titulares como “para mostrar no solo los logros americanos, también el carácter americano”¹²³, que ensalzaban esas imágenes como prueba del avance del país. Charles (Missouri, Estados Unidos, 1907 - 1978) y Ray Eames (Sacramento, Estados Unidos, 1912 - 1988) también aplaudieron ese paisaje reflejo del consumo en la proyección múltiple llamada *Glimpses of the USA* ideada para la American National Exhibition de Moscú en 1959. Estas proyecciones iban reproduciendo más de mil imágenes de los logros arquitectónicos y urbanísticos del crecimiento del país, reflejados siempre a través de la acción humana en la naturaleza.

Durante esas décadas las aportaciones teóricas y divulgativas del teórico John Brickerhoff Jackson al estudio del paisaje fueron numerosas¹²⁴ y en *Landscape*, una publicación periódica creada en 1951, materializó parte de la narrativa del paisaje con la que llevaba tiempo trabajando. Jackson quiso implicar al público en la comprensión del paisaje en constante transformación que se estaba creando, además quería hacerlo de forma accesible, para lo que se centró en los discursos y

¹²¹ Feininger, A. (1948, 5 julio) *Man-made landscape. American have changed the face of the west. LIFE*, 25, no.1.

¹²² “A forest made by man stands on the summit of Signal Hill” en *ibid*, p.76.

¹²³ “To reflect not only American achievements but also some of the American character” en *ibid.*, p.63.

¹²⁴ Véase, Jackson, J. B. (1980) *By way of conclusion: How to study the landscape. The necessity for ruins, and other topics*, ed. Jackson. The University of Massachusetts Press.

análisis visuales que el uso de la imagen fotográfica le ofrecía. También contribuyó a este contexto de estudio sobre el territorio americano con la publicación de *American Spaces*¹²⁵ en 1972. *Art in America* y *Artforum* dedicaron los números de 1975 a explorar el paisaje¹²⁶, el arquitecto Robert Venturi examinó la arquitectura vernacular y la planificación urbanística de las Las Vegas¹²⁷ y *Architectural Review* dedicó un número especial al tema *Man Made América*¹²⁸.

La exposición contradecía la tradicional romantización y monumentalización del oeste americano, ya que ninguna de las fotografías incluidas encajaba en los dos mayores modelos de representación fotográfica de aquel paisaje. Estos dos modelos, como hemos visto en apartados anteriores, eran por un lado la mayoría de las imágenes de los *surveys* del oeste y por otro, las impactantes fotografías de Ansel Adams, ambas enfatizando lo sublime y lo pintoresco, quedando establecidos por los académicos y acogidos por público como los modelos predominantes de representación de ese territorio americano en el siglo XX. En *New Topographics*, como propuesta de ruptura con esa representación formal del paisaje idealizado, se presentaron imágenes de un nuevo concepto de paisaje, documentando la acción del ser humano sobre la naturaleza, obligando así a la cambiar la forma de observar el territorio y de comprender el lugar. Las fotografías incluidas en la exposición captaban la realidad americana de ese momento, es decir, instalaciones eléctricas y cables de teléfono, bloques de oficinas, descampados y aparcamientos, moteles, autopistas, bungalós, hileras de viviendas en construcción, vistas de ciudades, etc.; pero todo ello sin concederle el atractivo estético que previamente se había al paisaje americano. Estas imágenes mostraban una realidad en construcción cuyas causas no eran siempre dignas de admiración y por eso ayudaron a generar una conciencia

¹²⁵ Véase Jackson, John Brinckerhoff (1972) *American Space: The Centennial Years, 1865-1876*. W.W. Norton & Company.

¹²⁶ *Artforum*. October 1975, VOL.14, NO.2 incluía contenidos como "Landscape Permuted: From painting to photography" y "A portfolio of Western Landscape Photographs". Recuperado el 10 de junio de 2021 de <https://www.artforum.com/print/archive/14/31836>

¹²⁷ Véase Venturi, R. & Brown, D. S. (1972) *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. The MIT Press.

¹²⁸ Man Made America: A Special Number of the *Architectural Review* for December, 1950, vol. 108. *The Architectural Review*, 1950.

social sobre la alteración del territorio de la sociedad de consumo. Indudablemente todas estas imágenes van ligadas, y ayudaron, a un momento histórico en el que se produce un cambio importante en el modo de percibir el paisaje como tema fotográfico. Sin embargo, esa atención a la transformación del género del paisaje¹²⁹ no parecía la mayor preocupación de Jenkins, que apenas nombra la palabra paisaje en el catálogo, al formular la exposición, y para él se trataba más bien de “simplemente postular, al menos por el momento, lo que significa hacer una fotografía documental”¹³⁰, como apuntó al final del ensayo incluido en el catálogo de la exposición.

Jenkins acerca la imagen al estatus de documento, como ya se había hecho en *New Documents*, enfatizando en su capacidad de ser un documento objetivo y fiel a la verdad y, además, a su poder para describir:

La palabra topografía es de uso general hoy en día en relación con la elaboración de mapas o con la tierra como se describe en los mapas y no se estira indebidamente la imaginación para ver todas las fotografías como mapas de algún tipo. Pero en aras de la claridad, puede ser útil volver al significado original: "La descripción detallada y precisa de un lugar, ciudad, pueblo, distrito, parroquia o extensión de tierra en particular". La palabra importante es descripción porque, aunque se cree que la fotografía hace muchas cosas para y para sus sujetos, lo primero que hace y lo mejor es describirlos¹³¹.

Resulta innegable la capacidad descriptiva de los proyectos comisariados por Jenkins a la hora de usar el poder de señalar de la imagen para hablar de la relación del ser humano con el paisaje a través de las huellas que quedan en él. El problema

¹²⁹ Para profundizar en el análisis sobre la transformación del género fotográfico en los años 70 a través de *New Topographics* véase la de tesis Higbee, L. (2013) *New Topographics and generic transformation in landscape photography of the 1970s*. Florida State University Libraries.

¹³⁰ Jenkins, W. (1975) *Introduction to New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. International Museum of Photography at George Eastman House. p.7.

¹³¹ Traducción propia de “*The word topography is in general use today in connection with the making of maps or with land as described by maps and it does not unduly stretch the imagination to see all photographs as maps of a sort. But for the sake of clarity a return to the original meaning may be helpful: “The detailed and accurate description of a particular place, city, town, district, parish or tract of land.” The important word is description for although photography is thought to do many things to and for its subjects, what it does first and best is describe them.*” en Jenkins, W. (1975) *Introduction to New Topographics*. p.6.

en este aspecto es la pretendida objetividad categórica que propone Jenkins a través de estas imágenes, acercándolas a un punto de vista “científico”. En cualquier caso, sin negar la capacidad de descripción, dicha objetividad es simulada o parcial. Tal y como afirmaba Ratcliff “si la documentación requiere neutralidad, ninguno de estos fotógrafos produce documentos”¹³² y esto reafirma la visión de Robert Adams sobre su propio trabajo en el paisaje en el que creció y que ahora veía transformarse. Las connotaciones de los elementos autobiográficos que encerraba ese lugar iban necesariamente implícitas en su mirada, a pesar de que Jenkins las seleccionara como unos de los proyectos bajo ese lema de la fotografía como documento objetivo irrefutable. Más allá de ese planteamiento de la objetividad, la exposición supuso un cambio trascendental en la forma de capturar y percibir el paisaje en fotografía a través de las huellas humanas en él.

¹³² Ratcliff, C. (1976) Route 66 Revisited: The New Landscape Photography. *Art in America* 64, no. 1, January/February 1976, pp. 86-89, citado en Higbee, L. (2013) *New Topographics and generic transformation*. p.40.

3.2.3 Crítica y recepción del público

Aunque en la actualidad se considera un hito en la historia de la disciplina de fotografía de paisaje, la exposición no tuvo buena recepción por parte ni del público ni de los críticos en el momento de su inauguración. El público tenía como referente más cercano del paisaje las fotografías de Ansel Adams, y los críticos veían lagunas conceptuales en la insistencia de Jenkins con la veracidad de la imagen como documento y en la justificación de agrupar algunos de estos proyectos bajo ese pretexto.

El público estaba acostumbrado a otro tipo de paisajes, como curiosidad, apuntar que al mismo tiempo que se celebraba *New Topographics*, en Buffalo tenía lugar una exposición paralela comisariada por Weston Naef, que mostraba las imágenes de Yosemite realizadas por Carleton Watkins y los *surveys* gubernamentales de O'Sullivan. La exposición, *Eastman House. Era of Exploration: the Rise of Landscape Photography in the West*, celebrada en Albright-Knox Gallery en Buffalo, se oponía a *New Topographics*, entre otros motivos, en su contextualización histórica de las fotografías además de hacer énfasis en el modernismo formalista de las mismas y el papel de los fotógrafos como artistas. Sin hacer mención a las cualidades documentales, que por otra parte eran implícitas a la idea de *survey*, en la que tanto focalizó la exposición de Jenkins. En ese marco expositivo el espectador quedaba un poco perdido, sin más guía que la afirmación de veracidad documental de la imagen. En la sala se recogieron los visitantes afirmaban como: “no me gustan, son aburridos y planos. No hay gente, no hay participación, nada” Aunque en algunos casos parecía que iban entendiendo de qué hablaba la exposición y que estaban contando esos paisajes: “al principio no es absolutamente nada, pero luego lo miras y es casi como son las cosas.”¹³³ En el fondo, estas imágenes usaban el mismo mecanismo de acumulación de huellas que el reportaje de Feininger

¹³³ Traducciones propias de “I don't like them—they're dull and flat. There's no people, no involvement, nothing” y “At first it's stark nothing, but then you look at it, and it's just about the way things are”, comentarios extraídos de las grabaciones de las entrevistas realizadas por Bess Abel, estudiante de fotografía de Joe Deal, el 13 y 14 de diciembre de 1975. Grabaciones y transcripciones: Joe Deal Archive, Center for Creative Photography.

para LIFE o la proyección para la American National Exhibition de Moscú, solo que en esta ocasión no estaban incluidas bajo el lema del progreso y el éxito de la nación, ni estaban embellecidas estéticamente, por lo que el espectador no sabía cómo recibirlas y analizarlas.

En cuanto a la acogida de los críticos contemporáneos, el mayor inconveniente era énfasis de Jenkins por describir el estilo de las fotografías como “neutral”, reducido a lo “esencialmente topográfico”, con “cantidades sustanciales de información visual, pero evitando por completo los aspectos de belleza, emoción y opinión”¹³⁴. Las críticas señalaban la ausencia de un nexo común en los proyectos, ya que ese pretendido estilo documental y neutral, no era del todo cierto, ya que las fotografías se movían hacia vertientes más “científicas” con los Becher y las aéreas de Nixon, más minimalistas con Baltz o más personales con Adams. En cualquier caso, más allá de los debates sobre la veracidad del documento fotográfico, la excesiva reducción formal de estilo o la falta de mención a la historia y los precedentes fotográficos por parte de Jenkins, es innegable que *New Topographics* puso al espectador delante de un paisaje de huellas y alteraciones que, al no presentar una estética sublime, le hacía pensar y actuar, analizar qué estaba viendo y tomar decisiones sobre el paisaje que se estaba formando y del que era co-responsable.

Quizá estas reacciones influyeron en la poca afluencia de visitantes que tuvo la exposición en su momento, aunque años más tarde las fotografías acabaron en el centro del discurso de cambio en el modo de percibir el paisaje como tema en la fotografía. Por este motivo, la exposición se reconstruyó por parte del Center for Creative Photography de la Universidad de Tucson, Arizona (Estado Unidos) y desde 2009 ha girado por diversas sedes en Estados Unidos, Austria, Alemania, Francia y Holanda, incluido el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹³⁵.

En conclusión, aunque la exposición no transmitiese por completo el tema principal proyectado por Jenkins, la exposición supuso con los años una gran influencia en arte, transformando por completo la percepción y concepción de los

¹³⁴ Jenkins, p. 5.

¹³⁵ <https://www.museobilbao.com/exposiciones/new-topographics-167> - recuperado el 16 de abril de 2022.

temas y estética de la fotografía de paisaje; además de generar una conciencia social sobre el territorio y la huellas que los distintos procesos sociales y económicos dejan en él.



Fig. 2. *Installation view, New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape, 1975.*
©George Eastman Museum.



Fig.3. Shore, Stephen, *Wilde Street and Colonization Avenue, Dryden, Ontario, August 15, 1974.*

©Stephen Shore.



Fig.4. Deal, Joe, *Untitled View (Albuquerque)*, 1974. ©The Estate of Joe Deal.

3.2.4 Robert Adams y su re-interpretación del paisaje de los “expeditionary photographers” americanos del siglo XIX

El fotógrafo Robert Adams (Nueva Jersey, Estados Unidos, 1937) ha pasado toda su carrera fotografiando el paisaje vivido, la relación del ser humano con el lugar a través del impacto que crea en él, y también, el proceso inverso, la huella de la naturaleza en el paisaje. Su interés por la fotografía para hablar del paisaje quizá nació en el año 1960, cuando sus padres le regalaron el libro *This Is the American Earth*¹³⁶, con fotografías de Ansel Adams, Edward Weston, Eliot Porter, Margaret Bourke-White y Henri Cartier-Bresson, bajo el nexo de promover la conservación de la naturaleza. Alrededor de 1963 empezó a hacer sus primeras fotografías, siempre relacionadas con el paisaje y la arquitectura. En 2010 tuvo una exposición retrospectiva en la Vancouver Art Gallery (British Columbia), llamada “El lugar donde vivimos”¹³⁷, con una selección de fotografías de toda su obra y bajo un título que resume a la perfección el tema de su trabajo. En toda su carrera ha publicado más de 30 libros de fotografía y proyectos fotográficos.

Un año antes de que Jenkins incluyera su trabajo en *New Topographics*, con la publicación de su libro *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*¹³⁸, Adams apuntaba lo siguiente acerca de los motivos que le llevaban a fotografiar paisajes alterados:

Muchos han preguntado, señalando con incredulidad hacia una extensión de casas y vallas publicitarias, ¿por qué fotografiar eso? La pregunta parece simple, pero implica una cuestión

¹³⁶ This Is the American Earth. Sierra Club, 1960.

¹³⁷ Robert Adams: The Place We Live, A Retrospective Selection of Photographs. Yale University Art Gallery creó una página web con acceso a esta muestra, además de biblioteca virtual de todos los proyectos y libros de Adams, la cronología de su vida y carrera. Recuperado el 16 de abril de 2022 de <http://media.artgallery.yale.edu/adams/>

¹³⁸ Adams, R. (1974) *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*. Colorado Associated University Press; Boulder.

difícil: ¿por qué abrir los ojos en cualquier lugar que no sea en lugares intactos como los parques nacionales?¹³⁹

Continúa así con los motivos que le llevan a fotografiar este tipo de paisajes:

Una razón es, por supuesto, que no vivimos en parques, que necesitamos mejorar las cosas en casa, y que para hacerlo tenemos que ver los hechos sin pestañear. Debemos observar, por ejemplo, cómo una anciana, sola, se ve obligada a cargar sus compras en el calor de agosto sobre un estacionamiento de cincuenta acres; entonces sabemos, a salvo de las consoladoras mentiras de los especuladores, que debemos empezar de nuevo.

Paradójicamente, sin embargo, también necesitamos ver toda la geografía, tanto natural como hecha por el hombre, para experimentar una paz; toda la tierra, no importa lo que le haya sucedido, tiene sobre ella una gracia, una belleza absolutamente persistente.¹⁴⁰

Adams explicaba así su comprensión del paisaje como un todo, un conjunto formado por lo natural y lo alterado por el ser humano, colocando también al espectador en la posición de prestarle atención a esa parte más realista y cercana, no a la idealizada de los lugares que no nos rodean a diario y que quedan como espejismo de nuestra identidad a través del paisaje que no vivimos. Para el fotógrafo, en contraste con Jenkins como ya hemos apuntado previamente, la imagen no llega a ser prueba de nada, para él son solo recordatorios¹⁴¹ que deben hacer que la gente active su percepción y crítica sobre el espacio que les rodea.

¹³⁹ "Many have asked, pointing incredulously toward a sweep of tract homes and billboards, why picture that? The question sounds simple, but it implies a difficult issue—why open our eyes anywhere but in undamaged places like national parks?" Recuperado el 16 de abril de 2022, de <http://media.artgallery.yale.edu/adams/intro.php?id=9047>

¹⁴⁰ Traducción propia de "One reason is, of course, that we do not live in parks, that we need to improve things at home, and that to do it we have to see the facts without blinking. We need to watch, for example, as an old woman, alone, is forced to carry her groceries in August heat over a fifty acre parking lot; then we know, safe from the comforting lies of profiteers, that we must begin again. Paradoxically, however, we also need to see the whole geography, natural and man-made, to experience a peace; all land, no matter what has happened to it, has over it a grace, an absolutely persistent beauty." Recuperado el 16 de abril de 2022, de <http://media.artgallery.yale.edu/adams/intro.php?id=9047>

¹⁴¹ "The pictures prove nothing. One has already seen in one's own life the pictures' justification, Form, or one hasn't. The pictures are just reminders." Extraído de una conferencia en el International Center of Photography, New York, 1977.

En su estilo y forma, Adams se influenció por el fotógrafo Timothy H. O'Sullivan, representando el paisaje a través de fórmulas estéticas anteriores a las que añadió cierta ironía. O'Sullivan no se limitaba a la representación bucólica, sino que buscaba algo de honestidad en la imagen que hacía del paisaje, y fotógrafos como Robert Adams vieron en la técnica y la composición de O'Sullivan el modo de poner al espectador en escena para la comprensión del territorio que estaban fotografiando. Adams afirmaba:

[...] no hubiera fotografiado el oeste con tanta profundidad si no hubiera sido por O'Sullivan. Él me gustaba porque parecía más honesto acerca de los hechos desagradables que muchos de los fotógrafos del siglo XIX – menos selectivo en favor de lo pintoresco.¹⁴²

Adams mostraba una clara discordancia entre el clásico punto de vista de la imagen, propio de las expediciones fotográficas encargadas de hacer un inventario visual de la geografía del paisaje americano, y el tratamiento del primer plano, donde incluía la huella del ser humano que está alterando esa belleza virginal del paisaje, dando la sensación de escala e incluso de sentimiento sublime por la niebla de fondo. Sin embargo, aquí está usado, como apunta Shelley Armitage, con intención irónica¹⁴³. Ese “sujeto feo” del que habla Armitage, es el que rompe con la estética y la “concepción sublime del paisaje, y reforzando la ironía”¹⁴⁴ de la imagen. Esta desarmonía e ironía causada por el sujeto y la forma de representarlo caracterizó gran parte de la obra de Adams y ha sido de gran importancia como influencia artística en fotógrafos posteriores.

¹⁴² “I would not have photographed the West as extensively as I did had it not been for O'Sullivan. I liked him because he seemed more honest about disagreeable fact that did many nineteenth-century photographers – less selective in favor of the picturesque.” En Jurovics, T. (2010) Framing the West. The survey photographs of Timothy H. O'Sullivan. En *Framing the West. The survey photographs of Timothy H. O'Sullivan*. Library of Congress; Smithsonian American Art Museum; Yale University. p.11.

¹⁴³ Armitage, S. (1989) Landscape as Photograph and Photograph as Landscape: The New Topographies. *Southwest Review*, vol. 74, no. 4, 1989. p. 439.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 440.

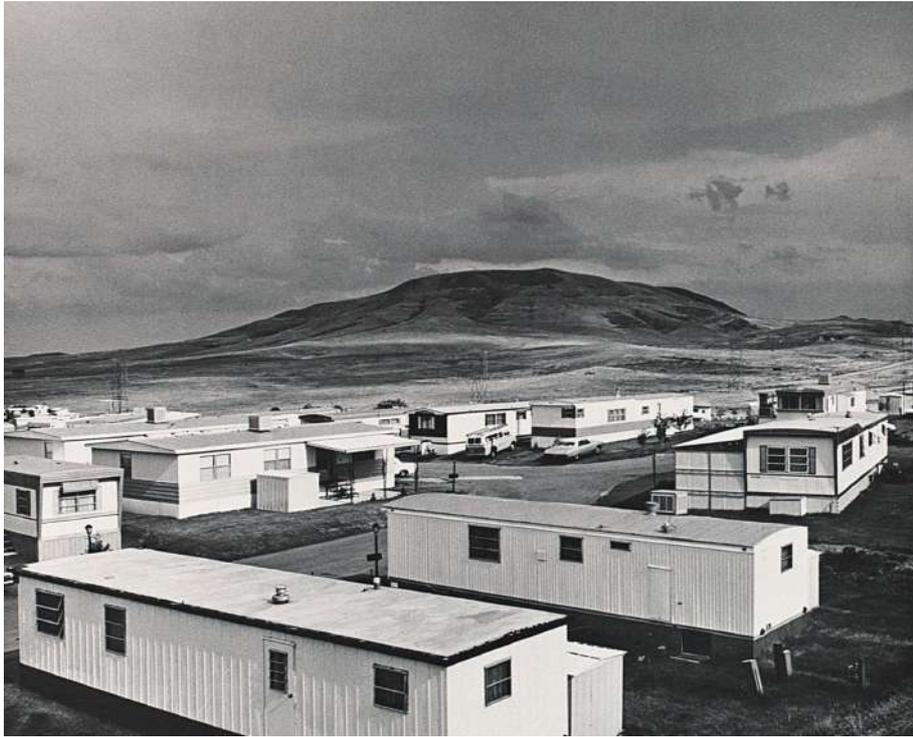


Fig.5. Adams, Robert, Mobile Homes, Jefferson County, Colorado, 1973. © George Eastman House Collections.



Fig.6. Adams, Robert, *Frame for a tract house*, Colorado Springs, 1969. De la serie *The New West*.
©Yale University Art Gallery.

3.2.5. Lewis Baltz

Dentro de *New Topographics*, al igual que Robert Adams, Lewis Baltz (Newport Beach, California, 1945 - París, 2014) también fotografió el paisaje vernacular del oeste americano con intención documental y pretendida neutralidad a la hora de representarlo. Fotógrafo precoz, se interesó por la fotografía de Edward Weston desde joven, a los 11 años recibió una cámara de 35mm como regalo y a los 12 años empezó a hacer fotografías con una Rolleiflex¹⁴⁵. En la obra, siempre enfocada a la representación del paisaje y el lugar alterado por el hombre, se dividen dos grandes etapas, la etapa inicial en blanco y negro y la segunda etapa en color. En este caso, para su estudio como antecedente de representación de las huellas en fotografía, vamos a centrar este apartado en esa primera etapa.

Antes de que su trabajo apareciese expuesto en *New Topographics*, Baltz había realizado ya tres proyectos fotográficos sobre distintos territorios: *The Prototype Works* (1967 - 1976), *The Track Houses* (1969 - 1971) y *The new Industrial Parks near Irvine, California* (1974). En estos tres proyectos se ve parte de la progresiva evolución técnica que sufrió su obra desde los inicios. *The Prototype Works*, proyecto que comenzó durante los años universitarios y que reuniría imágenes realizadas en la siguiente década, está formado por fotografías de pequeño formato (20 x 25 cm), que empezó a realizar de forma individual. Con el tiempo, acabaron articuladas dentro de una misma serie, agrupadas en hileras y complementándose unas a otras, algo que caracterizará los futuros proyectos de Baltz, en parte, como dice el comisario Matthew S. Witkovsky, mostrando así el rechazo que sentía hacia “el culto a la intuición y la espontaneidad artísticas”¹⁴⁶ y su predilección por la secuencia. Baltz afirmaba que, si las imágenes individuales no pueden definir el mundo, quizá un número determinado de ellas pueda contener

¹⁴⁵ Véase la entrevista con David Company publicada originalmente en AA FILES, 69, 2014. Extraída del catálogo de la exposición: Baltz, L. & Company, D. (2007) Una conversación entre Lewis Baltz y David Company. En *Lewis Baltz*. Fundación MAPFRE. pp.237-249.

¹⁴⁶ Witkovsky, M. S. (2010) Photography's Objecthood. *Lewis Baltz: Works. Vol. 1: The Prototype Works*. Steidl; citado en el catálogo de la exposición *Lewis Baltz* (2017) Fundación MAPFRE, Madrid. p.76.

parte de él y su solución para conseguir veracidad a través de la fotografía fue hacer de la serie fotográfica la unidad de trabajo, en lugar de usar imágenes individuales¹⁴⁷. Además, con esa ordenación en hileras, la percepción del espectador no descansa, va pasando de una a otra progresivamente, observando y estudiando cada imagen de la secuencia, y así va adquiriendo huella a huella más conocimiento sobre el territorio y el significado de los elementos que están formando ese paisaje.

Las fotografías de Baltz no juegan con artificios, más allá de reducir la información para facilitar la comprensión y aumentar el atractivo visual, y buscan neutralidad a través de la fotografía directa, reproduciendo con gran nitidez las huellas de la realidad. Imágenes sin perspectivas forzadas, más bien, articuladas alrededor de líneas rectas y frontalidad fotográfica, captando la realidad con riguroso detalle para sacar a la luz “el desastre que emerge en el horizonte¹⁴⁸”. El propio Baltz afirmaba que le interesaba la fotografía sin artificio, con aires “documentales”:

Entre las cualidades que más me atrajeron de la fotografía se encontraban su transparencia (ilusoria, por supuesto) y la sensación (igualmente ilusoria) de ser casi anónima. [...] El elemento popular que me interesaba no era la ‘estética de la instantánea’, sino el de las fotografías comerciales de estilo ‘documental’, la clase de fotografías que pueden verse en el escaparate de una inmobiliaria: alta resolución, sin artificio y muy distantes.¹⁴⁹

La concepción y forma de la fotografía de Baltz cambió desde sus inicios de juventud, quitando la teatralidad y pomposidad, la necesidad de representar el paisaje como lugar ideal, para pasar a usar la fotografía como un instrumento frío de investigación y conocimiento “más cercano al rastreo de huellas y al análisis estructural” como apunta el comisario y crítico Urs Stchel. En busca de la neutralidad en el discurso, construía las imágenes de forma que representen el modo de ver

¹⁴⁷ Armitage, p.458.

¹⁴⁸ Stahel, U. (2017) LB. *Lewis Baltz*. Fundación MAPFRE. p.12.

¹⁴⁹ Baltz, L. (2014) *Lewis Baltz at the / in der Albertina*. *Walther König*. Citado en el catálogo de la exposición Lewis Baltz (2017) Fundación MAPFRE. p.60

ordinario cuando un espectador se encuentra con el paisaje, a la altura de la vista para ceder la responsabilidad de observar al público, no al fotógrafo.¹⁵⁰

El paisaje es entendido por Baltz como un hecho real, sus fotografías no tienen nada preparado a pesar de que parece todo ha sido dispuesto de tal forma, en realidad él prefiere crear un espacio visual, abierto a la observación y al análisis de las huellas, sin buscar soluciones o interpretaciones digeridas. En su propuesta de “observación” frente a los “prejuicios moralizantes” y el análisis contra el “*pathos*”, la comisaría Hripsimé Visser afirma que Baltz crea un “espacio visual en el que los procesos naturales y culturales se tornan inexorablemente visibles”¹⁵¹. Bernard Lamarrche-Vadel va un poco más allá, al hablar del “gesto moral” en el trabajo del fotógrafo. Según él, la obra de Baltz se caracteriza por tratar de la civilización en la que trabaja, y cuando esta llega a ciertos puntos de “invalidación”, el fotógrafo “otorga a su obra la dimensión de un gesto moral sin tener nunca la arrogancia de proponer una moral”¹⁵². Y sus fotografías esconden cierto “gesto moral” porque en el fondo, estos primeros trabajos tienen un “subtexto apocalíptico”¹⁵³, según el propio artista, al que el espectador debe enfrentarse. El paisaje que enseña es un territorio comercializado, ocupado y conquistado por el capitalismo, y así lo materializa a través de delimitaciones, huellas, residuos, etc. Por ejemplo, en un proyecto algo posterior, *Nevada* (1977), Baltz se centra en un “*terrain vague* entrópico donde lo que está construido se funde con lo que está sin construir”, como apunta el comisario Robert A. Sobieszek, nos muestra un paisaje donde “la expansión descontrolada y la desertización se han convertido en la norma pintoresca”¹⁵⁴

Baltz trabajó en el área de *Park City* entre 1978 y 1979, durante el boom del desarrollo inmobiliario a gran escala, fotografiando las construcciones y estructuras

¹⁵⁰ Armitage, p 458.

¹⁵¹ Visser, H. (1992) *Lewis Baltz, Vijf Projecten / Five Projects, 1983-1988*. Ámsterdam, Stedelijk Museum, citado en el catálogo de la exposición *Lewis Baltz* (2017) Fundación MAPFRE. p.106.

¹⁵² Lamarrche-Vadel, B. (2012) “Treatise on the Suppurations of the Industrial Works” en *Lewis Baltz, Rule without Exception*. Steidl, citado en el catálogo de la exposición *Lewis Baltz* (2017) Fundación MAPFRE. p. 32.

¹⁵³ Stahel, p.16.

¹⁵⁴ Sobieszek, R. A. (2010) Terminal Documents: The Early Desert of Lewis Baltz. *Lewis Baltz: Works. Vol. 5: Nevada*. Steidl. citado en el catálogo de la exposición *Lewis Baltz* (2017) Fundación MAPFRE. p. 98.

de clase media junto al paisaje periférico que se expandía a su alrededor. El paisaje que muestra Baltz está caracterizado por elementos ambiguos, ya que son las huellas que forman parte del proceso de construcción de las viviendas que ocuparán la zona. Aparece aquí un concepto muy importante en *Park City*, al igual que en los proyectos españoles de fotografía de territorio que ocupan esta tesis, el de la ruina en proceso, pero no en proceso de deterioro y desaparición, más bien en proceso inverso, ya que son ruinas que realmente están en proceso de construcción¹⁵⁵. Hubertus von Amelunxen también habla de las ruinas en *Park City*, equiparándolas al concepto “de ruina al revés” que describía Robert Smithson¹⁵⁶, ya que son edificios aún por construir que “avanzan hacia la ruina antes de ser construidos”¹⁵⁷. Son las ruinas de un proceso del que “Baltz decía que en ningún caso pretendía construir algo para el beneficio de las personas, sino que el único objetivo de los promotores, del consorcio, era la obtención de ganancias”¹⁵⁸. El escritor y comisario Marvin Heiferman explica la posición de Baltz aquí:

Así pues, [Baltz] ejerce de testigo del inicio de obras y logros humanos en la zona muerta llamada éxito. Se construyen cosas, se venden, se mejoran. Así es cómo se supone que tiene que ir la narración. Pero lo que Baltz absorbe a plena luz del día es oscuridad. Ve cómo el paisaje se transforma en propiedad inmobiliaria y comprende que el desarrollo especulativo se ha hecho viral. En estas fotografías, la basura brota del terreno mientras los beneficios se disparan en un fraudulento plan de negocios.

Encontramos así, otra gran similitud con la visión de los fotógrafos españoles sobre el territorio especulado de la burbuja inmobiliaria española, además de la representación del paisaje a través del rastreo de huella en el territorio.

¹⁵⁵ Armitage, p.459.

¹⁵⁶ Hablaremos con profundidad de este concepto y de Robert Smithson más adelante.

¹⁵⁷ Von Amelunxen, H. (2010) *Park City: A Disposition of Irony. Lewis Baltz: Works. Vol.6: Park City.* Steidl; citado en Stahel, p.19.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.18.



Fig.7. Baltz, Lewis. *Foundation Construction, Many Warehouses, 2891 Kelvin, Irvine, 1974*. De la serie *The New Industrial Parks near Irvine, California*. ©The Lewis Baltz Trust.

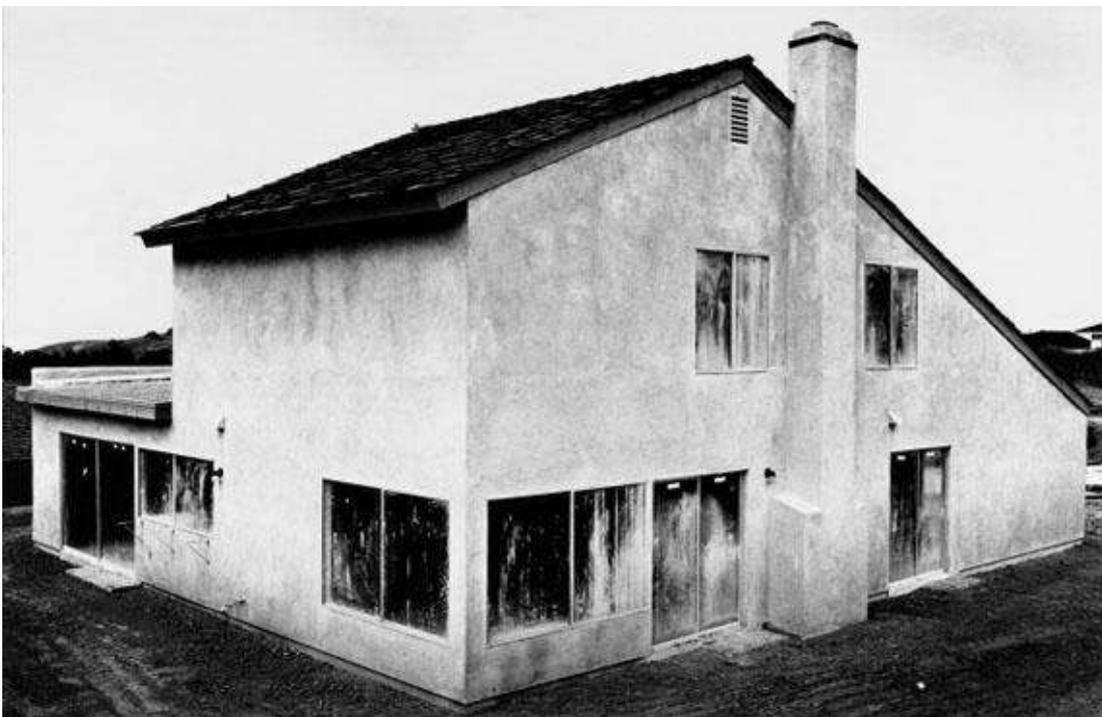


Fig.8. Baltz, Lewis. *Tract House no. 4, 1969-1971*. De la serie *The Tract Houses*. ©The Lewis Baltz Trust.

3.3. El land art y la fotografía de concepto de los 70

En los años 70 surgen distintos movimientos artísticos relacionados con el arte conceptual y lo efímero, y estos, al ocuparse del paisaje, dan lugar al land art y los paisajes alterados con fines artísticos. La alteración del paisaje para su posterior captura fotográfica se materializa en artistas como John Pfahl (Nueva York, 1939 - 2020) y su proyecto *Altered Landscapes*¹⁵⁹, compuesto por fotografías tomadas entre 1974 y 1978. El conjunto de obras está formado por fotografías no manipuladas de paisajes manipulados, en los que coloca objetos y juega con la óptica de la cámara y la perspectiva para engañar al ojo del espectador, para crear una escena que transmita las fuerzas de la y cómo les afecta su relación con el ser humano. También en los años 70, Christo y Jeanne Claude empezaron a intervenir el paisaje envolviendo edificios y árboles, construyendo vallas efímeras, cubriendo caminos que atravesaban paisajes, etc., para luego tomar referencias fotográficas de cada una de las intervenciones¹⁶⁰. Durante esta década el land art se vio como centro del trabajo de otros artistas como Andy Goldsworthy (Cheshire, Reino Unido, 1956), Richard Long (Bristol, Reino Unido, 1945), Walter de María (California, Estados Unidos, 1935 - 2013), Nancy Holt (Massachusetts, Estados Unidos, 1938 - Nueva York, 2014), Nils Udo (Alemania, 1937) o Robert Smithson (Nueva Jersey, Estados Unidos, 1938 - Texas, Estados Unidos, 1973). En algunos de estos proyectos artísticos enmarcados dentro del land art de los 70, se usaron las ruinas y su proceso para hablar del territorio y las huellas que el ser humano estaba dejando en su proceso de expansión. En el siguiente apartado nos centraremos en el trabajo de Smithson y su concepto de “ruina al revés”.

¹⁵⁹ El proyecto se ha exhibido en numerosas ocasiones y además se ha publicado en formato libro. Véase Pfahl, J. (1981) *Altered Landscapes Special Edition*. The Friends of Photography/Robert Freidus Gallery.

¹⁶⁰ Véase la web de los artistas para ver proyectos como *Wrapped Walk Ways* (1977–78), *Wrapping Reichstag* (1971–95), *Running Fence* (1972–76) o *Valley Curtain* (1970–72). Recuperado el 16 de abril de 2022 de <https://christojeanneclaude.net/>

3.3.1 Robert Smithson y la “ruina al revés”

Robert Smithson, artista popularmente conocido por su *Spiral Jetty* (1970) y cuya obra se enmarca en el arte conceptual y el land art, se vio muy inspirado por las contradicciones presentes en el paisaje del siglo XIX, tanto en su construcción como en su representación. Además, era escéptico ante la nostalgia que el paisaje pasado presentaba y fue de los artistas que empezaron a identificar la categoría de "paisaje" con "el medio ambiente" en lugar de con la de "escenario", movido por su experiencia vital que le había llevado a criarse alrededor de Passaic, uno de los primeros suburbios y centros industrializados del país, pero a la vez, conocer gran parte del oeste americano abarrotado de minas abandonadas similares a las que veía cerca de casa. Smithson equiparó esas escenas y empezó a crear un discurso artístico, donde estos espacios naturales se veían interrumpidos “por la industria, la urbanización imprudente o la propia devastación de la naturaleza”¹⁶¹. En el año 1967 realizó un fotoensayo llamado *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* para *Artforum*. Este trabajo fotográfico estaba formado por 6 fotografías del artista, la reproducción de una pintura de Samuel F.B. llamada *Allegorical Landscape* y el texto en el que describía un paseo que tuvo lugar el sábado 30 de septiembre de 1967 por las obras de una autopista que se estaba construyendo en Port Authority Building. Las seis fotografías, en blanco y negro y de formato cuadrado, más cercanas al fotoperiodismo que a la estética artística, capturaban paisajes industriales que mostraban la evidencia de la huella humana en estado atemporal y en un lugar ordinario, bajo el título de “monumento” de forma irónica, ya que no tienen ningún significado histórico. En este proyecto Smithson vuelve a romper con la idea pintoresca y sublime de paisaje, al asociar intencionadamente el texto con los tours promocionales que usan la imagen pintoresca para estimular los intereses comerciales en áreas en desarrollo¹⁶². Desde el título del ensayo, que habla de

¹⁶¹ Sobre esta idea de la influencia del paisaje del siglo XIX en Smithson véase Menard, Andrew (2014) Robert Smithson's Environmental History. *Oxford Art Journal*, Volume 37, Issue 3, December 2014, pp. 285–304.

¹⁶² Graziani, R. (1994) Robert Smithson's Picturable Situation: Blasted Landscapes from the 1960s. *Critical Inquiry*, Vol. 20, No. 3 (Spring, 1994), p. 430.

monumentos en Passaic, hasta el texto promocional de Smithson apuntan al tono irónico a la hora de representar el territorio que el ser humano no para de alterar¹⁶³. Smithson habla claramente de ruinas al referirse a los elementos abandonados del proceso de construcción de la autopista¹⁶⁴. Además, refuerza esta idea al describir una reproducción de un paisaje que puede observar en el periódico:

Me senté y abrí el Times. Eché un vistazo a la sección de arte: [...] y en la página 29 estaba la columna de John Canaday. Estaba escribiendo sobre temas y variaciones habituales. Miré una reproducción borrosa del Allegorical Landscape de Samuel F. B. Morse en la parte superior de la columna de Canaday; el cielo era de un sutil gris como el papel de periódico, y las nubes parecían sensibles manchas de sudor que recordaban a un famoso acuarelista yugoslavo cuyo nombre he olvidado. Una pequeña estatua con el brazo derecho en alto estaba frente a un estanque (¿o era el mar?). Los edificios “góticos” de la alegoría tenían un aspecto descolorido, mientras que un árbol innecesario (¿o era una nube de humo?) parecía hincharse en el lado izquierdo del paisaje¹⁶⁵.

La descripción de lo sublime y artificial de la pintura por parte de Smithson crea una coexistencia irónica de dos tipos de paisaje, el alegórico y el real, creando un diálogo entre elementos supuestamente característicos del paisaje tradicional y

¹⁶³ “SEE THE MONUMENTS OF PASSAIC, NEW JERSEY. What can you find in Passaic that you cannot find in Paris, London or Rome? Find out for yourself. Discover (if you dare) the breathtaking Passaic River and the eternal monuments on its enchanted banks. Ride in Rent-a-car comfort to the land that time forgot. Only minutes from N.Y.C. Robert Smithson will guide you through this fabled series of cities...and don't forget your camera. Special maps come with each tour. For more information visit DWAN GALLERY, 29 West 57th Street”. Ver en Smithson, R. (1996) *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967)*. En Jack Flam (Ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press. p. 356.

¹⁶⁴ Smithson aclara que el hecho de ser sábado hace que las máquinas estén paradas y eso le hace verlas como criaturas prehistóricas atrapadas en el medio.

¹⁶⁵ Traducción propia de “I sat down and opened the Times. I glanced over the art section: [...] and on page 29 was John Canaday's column. He was writing on Themes and the Usual Variations. I looked at a blurry reproduction of Samuel F. B. Morse's Allegorical Landscape at the top of Canaday's column; the sky was a subtle newsprint grey, and the clouds resembled sensitive stains of sweat reminiscent of a famous Yugoslav watercolorist whose name I have forgotten. A little statue with right arm held high faced a pond (or was it the sea?). “Gothic” buildings in the allegory had a faded look, while an unnecessary tree (or was it a cloud of smoke?) seemed to puff up on the left side of the landscape.” Smithson, R. “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967)”, en Smithson, R. (1996) *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967)*. En Jack Flam (Ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press. p. 72. Originalmente publicado en Smithson, R. (1967) *The Monuments Of Passaic*. *Artforum*. Vol.6, No.4, December 1967.

el contemporáneo, resultado de la manipulación del ser humano. Tras esas líneas sobre el paisaje alegórico que se encuentra en el periódico - y que reproduce en su fotoensayo para Artforum - vuelve a presentar al lector algo relacionado con el paisaje que casualmente encuentra en el mismo periódico:

Leí los anuncios y hojeé Earthworks. La primera frase decía: "El hombre muerto iba a la deriva con la brisa". Parecía que el libro trataba sobre la escasez de suelo y los movimientos de tierra se referían a la fabricación de suelo artificial. El cielo sobre Rutherford era de un azul cobalto claro, un perfecto día de verano indio, pero el cielo en Earthworks era un "gran escudo negro y marrón en el que brillaba la humedad"¹⁶⁶.

Estas convenientes alusiones directas a la "escasez de suelo" y la consiguiente "creación de suelo artificial" están íntimamente relacionadas con la expansión territorial de los suburbios, la masificación o los límites de construcción y del paisaje; temas recurrentes en la fotografía de territorio surgida en los 70 - hasta la fotografía actual que ocupa esta tesis - y que usa las alteraciones humanas como huella de la transformación del paisaje.

Smithson va relatando los distintos "monumentos" por los que pasa y captura con su Instamatic 400. El primero de ellos era un puente sobre el río Passaic que conectaba el condado de Bergen con el condado de Passaic. Tras una descripción detallada del puente y reflexiones propias, pasa a describir lo que él llama "monumentos menores", tales como estribos de hormigón, o máquinas prehistóricas a las que nombra "dinosaurios mecánicos despojados de su piel". En su paseo encuentra otros "monumentos" como una torre de perforación de bombeo con una tubería larga adjunta, un "fuente" formada por un cráter artificial del que sobresalen seis grandes tuberías que derramaban el agua del estanque al río. El recorrido le lleva a afirmar que "en realidad, el paisaje no era paisaje, sino "una especie de heliotipía

¹⁶⁶ Traducción propia de "I read the blurbs and skimmed through Earthworks. The first sentence read, "The dead man drifted along in the breeze." It seemed the book was about a soil shortage, and the Earthworks referred to the manufacture of artificial soil. The sky over Rutherford was a clear cobalt blue, a perfect Indian summer day, but the sky in Earthworks was a "great black and brown shield on which moisture gleamed." Smithson, R. (1996) A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967). En Jack Flam (Ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press. p. 72.

particular” (Nabokov), una especie de mundo postal autodestructivo de inmortalidad fallida y grandeza opresiva”¹⁶⁷.

Para Smithson ese panorama y todos esos elementos que pueden acabar formando parte de la construcción se comportan como ruinas al revés, ya que “no se convierten en ruinas después de haber sido construidos, sino que se alzan como ruinas antes de haber sido construidos”. Son así, lo opuesto a la “ruina romántica”, es decir, la “ruina anti-romántica” que no encierra pasado, sólo una propuesta de futuro. Al igual que en los proyectos españoles, se muestra “un futuro perdido en alguna parte de los vertederos del pasado no histórico, en los periódicos de ayer, en los anuncios de películas de ciencia ficción y en el falso espejo de nuestros sueños rechazados”¹⁶⁸. Estas ruinas faltas de historia en las que el espectador puede proyectar su nostalgia, que se mueven entre el “antes de” y el “por venir”¹⁶⁹, se asemejan mucho a las ruinas que han inundado el paisaje español, con promesas de un futuro que nunca ha llegado a suceder, dejando construcciones vacías que no son más que ruinas de un proceso de capitalización y especulación del territorio. Este concepto de ruina al revés al que apuntaba Smithson es antecedente conceptual de proyectos fotográficos que ocupan esta tesis, como *Ruinas Modernas, una topografía de lucro* de Julia Schulz-Dornburg, *Castillos en el Aire* de Hans Haacke o *Sand Castles* de Markel Redondo.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Traducción de “Actually, the landscape was no landscape, but “a particular kind of heliotypy” (Nabokov), a kind of self-destroying postcard world of failed immortality and oppressive grandeur.” Smithson, p. 72.

¹⁶⁸ Ibid., p. 74.

¹⁶⁹ Graziani, p. 431.

¹⁷⁰ Véase el capítulo 6.1.



Fig.9. Smithson, Robert. *The Monuments of Passaic*, 1967. ©Holt/Smithson Foundation.

3.4. La fotografía del no-lugar

Tras la fotografía del paisaje alterado de los años 70, la fotografía conceptual de los años 80 y 90, con exponentes como Jeff Wall, Roy Arden (Vancouver, Canadá, 1957), Thomas Struth y Andreas Gursky entre otros, se propone la representación de la modernidad a través de paisajes anónimos, sin huellas ni indicios que puedan ayudar a su reconocimiento o asociarlo a un lugar único. Esta fotografía aséptica, de los no-lugares o lugares que pueden pertenecer a cualquier ciudad moderna, que se encarga de catalogar espacios anónimos, a priori puede parecer opuesta a la fotografía de territorio que usa la huella en el paisaje para crear el documento, y que habla del proceso que ha sufrido el paisaje. Sin embargo, esa aparente indiferencia con el lugar fotografiado posee una característica común con los proyectos españoles que ocupan esta tesis. Estos proyectos también muestran cierta indiferencia o distancia, fotografían el paisaje de tal forma que tampoco hay señales o indicios visuales que hagan referencia al lugar concreto que representan. La mayoría de estos proyectos contextualizan las fotografías indicando el nombre de la localidad o región a la que pertenecen para crear el discurso y que las imágenes se convierten en documentos/pruebas. Esa ausencia de referencias, junto a la acumulación de imágenes que se presentan en series, enfatiza la idea que estos proyectos proponen: el paisaje español ha quedado marcado por la capitalización del territorio y la urbanización desmedida a lo largo de toda la península. Están de alguna forma, homogeneizando el paisaje como consecuencia de la economía moderna y esta estética del no-lugar acentúa que no es un hecho aislado, sino el reflejo de una mentalidad económica y social que durante varias décadas se ha llevado a cabo en distintos puntos de la geografía española.

A partir de la década de los 60 el paisaje fotográfico se bifurca en dos vertientes de representación y de sentimiento ante su realidad contemporánea, por un lado, los paisajes marcados con ruinas indefinidas¹⁷¹, carentes de visos de un futuro próspero, y por otro lado, el paisaje de los lugares sin identidad propia, los no-

¹⁷¹ Véase el apartado 3.3.

lugares, espacios caracterizados por la repetición y recreación de patrones a lo largo de toda la geografía. Estos últimos, son lugares repartidos de forma generalizada por todo el territorio, en forma de gasolineras, suburbios, autopistas, etc. Ambos paisajes son, en el fondo, consecuencia del paisaje del consumo y del capitalismo aplicado al territorio. Esta segunda vertiente de paisajismo recontextualiza según Víctor del Río, aquel habitar sin huellas del que hablaba Benjamin:

[...] ese nuevo paisajismo tiene unas características propias derivadas de su condición recuperativa, combinación de su referencia al pasado y de las experiencias cotidianas del nuevo territorio anómico de lo urbano. Las grandes ciudades y sus espacios yermos, los solares y los escenarios de hormigón y asfalto, sugieren una nueva experiencia de lo que Benjamin anunciaba como el -habitar sin huellas -. En ello, la memoria de los lugares y el patrimonio simbólico que se les asocia quedan arrasados por una homologación internacional que confirma que el parking de una gran superficie es siempre el mismo en todas partes.¹⁷²

Esa homologación de los espacios al retirar de ellos las huellas de identidad propia, convierten a los lugares en no-lugares, como el escritor Marc Augé lo define:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares" de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico¹⁷³.

Esta "sobremodernidad" o modernidad económica ha creado lugares repetitivos, o no-lugares, que han homogeneizado y equiparado el paisaje en

¹⁷² Del Río, V. (2010) Lugar y Amnesia. Paisajismo fototextual en el arte de concepto. *Pliegos de Yuste* Nº 11-12. Fundación Academia Europea de Yuste. p.125.

¹⁷³ Augé, M. (1992) *Los «no lugares» Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Editorial Gedisa. p.83.

distintas partes del mundo, y eso ha tenido su reflejo material en la fotografía de paisaje de la década de los 80 y los 90.

Uno de los máximos exponentes de esa fotografía de espacios anodinos y sin símbolos culturales fácilmente identificables, el fotógrafo canadiense Jeff Wall (Vancouver, 1947), desarrolló su obra inicial e impartió clases en los años 70 en su ciudad natal, ciudad con un contexto artístico, económico y unas características geográficas particulares, que ha dado lugar a lo que algunos han denominado “la escuela de Vancouver”¹⁷⁴. Esta ciudad canadiense, debido a su cercanía con la frontera de Estados Unidos y sus cualidades urbanas, o más bien, a su falta de cualidades específicas como ciudad, se convirtió en una especie de gran plató cinematográfico donde rodar producciones americanas, tanto para cine como para televisión. Vancouver era una ciudad sin gran historia, sin símbolos culturales y sin señas de identidad, lo que la convertía en la ciudad perfecta para que crease la imagen de ser cualquier otra ciudad. Junto a esta condición de escenario cinematográfico universal, se da un buen grupo de artistas que basan su obra en la fotografía como medio y que se ven rodeados por ese paisaje indiferente, algo que inevitablemente traspasa la obra de algunos de ellos; convirtiendo el paisaje, el espacio urbano, los lugares sin identidad y la construcción de la imagen paisajística, en tema alrededor del cual trata su obra, al menos durante una etapa. En ese contexto, la primera obra de Waal relacionada con el paisaje es su *Landscape manual* (1969), una obra foto textual de 50 páginas, visiblemente influenciada por *A Tour of the Monuments of Passaic* de Smithson. Tras estas primeras obras de carácter foto textual y muy asociadas a la representación del paisaje americano en medios y publicaciones, Wall hace un inciso temporal de casi una década en su obra, para retomarla con la fotografía única de gran formato¹⁷⁵, la foto Tableau, que inaugura con la caja de luz *Destroyed Room* (1979), que se convierte en un hito en su carrera y un punto de inflexión en la creación de la imagen para él.

¹⁷⁴ Véase Del Río, V. (2008) *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Ediciones Universidad de Salamanca.

¹⁷⁵ Véase la conversación de Jeff Wall con David Company sobre su concepción de la fotografía como obra única y su relación con la creación artística. Company, D. & Wall, J. (2009) Jeff Wall habla con David Company. *Conversaciones con fotógrafos*. La Fábrica; Fundación Telefónica.

Tras esas primeras obras foto textuales sobre los suburbios y sus cajas de luz tempranas, relacionadas con aspectos del capitalismo diario, la obra fotográfica de Jeff Wall regresa a la preocupación por el paisaje como representación. En los años 90, además de enfocar su obra fotográfica hacia términos más conceptuales, relacionada con la estética de lo cinematográfico y la literatura, Wall definía con estas palabras su intención al capturar el paisaje en su obra: “Hago paisajes para estudiar el proceso de asentamiento, así como para descubrir por mí mismo qué tipo de imagen (o fotografía) llamamos ‘paisaje’”¹⁷⁶. Wall está tan interesado en mostrar el paisaje en sí como en analizar la propia noción y concepción de la imagen de paisaje como tal, usándolo como una “forma de reflexionar sobre problemas estructurales internos en otros tipos de imágenes”, para repensar “algunas cosas bastante obvias y convencionales sobre el género del paisaje como género.”¹⁷⁷ En unas décadas en las que el paisaje se pone en el foco del estudio desde puntos de vista teóricos, fotográficos o geográficos, Wall parece centrarse en el interés geográfico por lo cultural y el significado del paisaje, alejándose del énfasis en la iconografía y, como apunta Alexander Vasudevan en su artículo sobre el materialismo fotográfico de Wall, “reviviendo su compromiso con el paisaje como forma de representación implicada en la reproducción de la vida social”¹⁷⁸. Vasudevan cita *Pine On Corner* (1990) y *River Road* (1997) como ejemplos de “meditación sobre los cambios de uso del terreno y cómo se puede representar mejor a través de la fotografía”¹⁷⁹. Para Wall la forma de hacer un paisaje pasa por la distancia, el fotógrafo debe alejarse lo suficiente para poder desvincularse de la presencia de otras personas, pero no tan lejos como para no ser capaz de percibir esas figuras como agentes en un espacio

¹⁷⁶ “I make landscapes to study the process of settlement as well as to work out for myself what the kind of picture (or photograph) we call a 'landscape' is”. Wall, J. (1995) *About Making Landscapes*. *Jeff Wall. The Complete Edition*. Phaidon. p.242.

¹⁷⁷ “My landscape work has also been a way to reflect on internal structural problems in other types of pictures. In doing that, it's been possible to rethink, for myself, some rather obvious and conventional things about the genre of landscape as a genre.” *Ibid.*, p.246.

¹⁷⁸ Vasudevan, A. (2007). 'The photographer of modern life': Jeff Wall's photographic materialism. *Cultural Geographies*, 14(4). Sage Publications. p. 575.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.577.

social”¹⁸⁰. Como apuntaba Vasudevan, Wall se fija en ese aspecto del paisaje como espacio social, y para poder reproducir esa vida social que lo forma considera que debe encontrar cierta distancia y ángulo, que nos permita “reconocer el carácter de la vida comunitaria del individuo - o la realidad comunitaria de aquellos que parecen tan convincentemente bajo otras condiciones como individuos.”¹⁸¹ En términos finales, Wall está representando la complejidad de la vida moderna a través de la representación del paisaje, esos espacios anónimos, lugares sin señas de identidad ni huellas, como presagio del paisaje de la modernidad – “sobremodernidad” según Augé - económica y social, algo que también hicieron fotógrafos como Gursky, Struth o Arden.

En esa misma “escena fotográfica” de Vancouver, pero una generación más tarde, el fotógrafo Roy Arden sigue intentando “registrar los efectos transformadores de la modernidad” del paisaje que él describía como “el paisaje de la economía”¹⁸². Como apunta Del Río, las exploraciones de Arden por el paisaje postindustrial lo llevan a espacios similares a los de las afueras de cualquier ciudad, resultando familiares para el espectador ya que son imágenes con un aspecto universal, y produce así “imágenes de un espacio-tiempo sin marcas, sin cotas significantes o recursos de localización”¹⁸³. Esos paisajes solo caracterizados por los “residuos” de la “sobremodernidad” y el capitalismo, paisajes producto de la economía.

Aunque en este apartado nos hemos centrado en Jeff Wall como referente internacional de la fotografía vinculada a la representación de lo no-lugares o los lugares sin marcas de identidad, además de Roy Arden, hay otros fotógrafos como Thomas Struth, Andreas Gursky, Stan Douglas o Rodney Graham que ha trabajado con la fotografía de paisaje, la distintas formas de producirlo y los grandes formatos.

¹⁸⁰ “In making a landscape we must withdraw a certain distance - far enough to detach ourselves from the immediate presence of other people (figures), but not so far as to lose the ability to distinguish them as agents in a social space”.

¹⁸¹ “To me, then, landscape as a genre is involved with making visible the distances we must maintain between ourselves in order that we may recognize each other for what, under constantly varying conditions, we appear to be. It is only at a certain distance (and from a certain angle) that we can recognize the character of the communal life of the individual - or the communal reality of those who appear so convincingly under other conditions to be individuals.”

¹⁸² Del Río, p.125.

¹⁸³ Ibid., p.126.



Fig.10. Wall, Jeff, *Landscape Manual*, 1969. ©Fine Arts Gallery, the University of British Columbia.

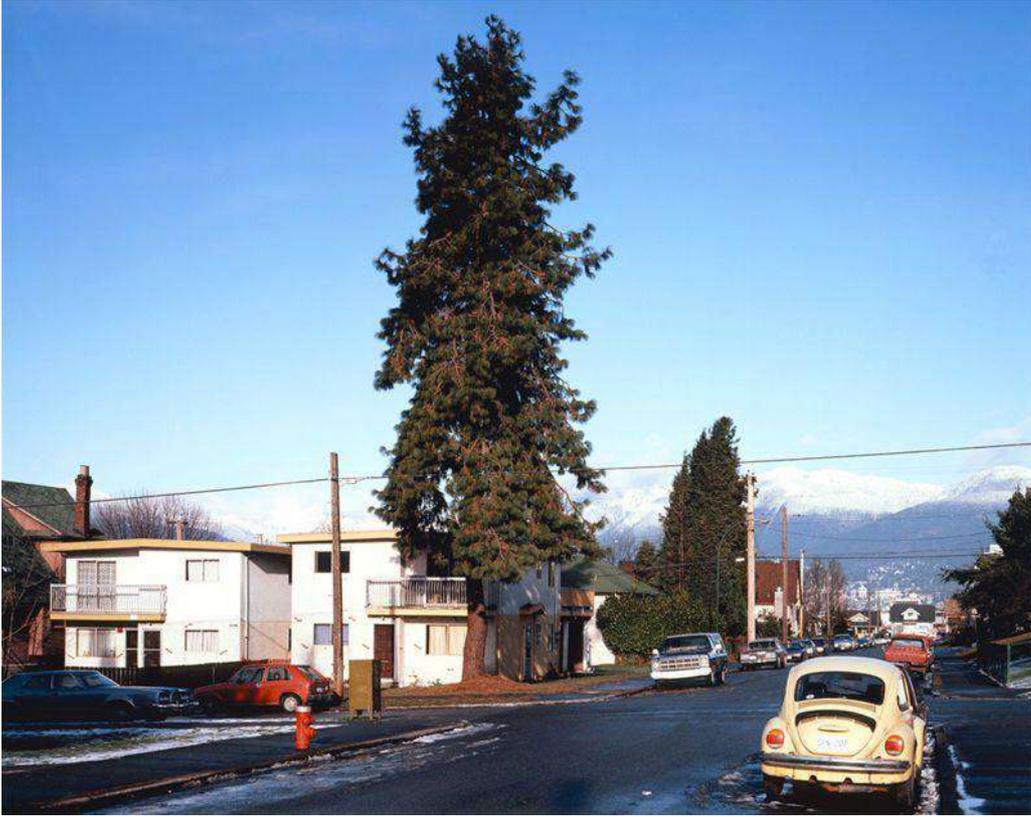


Fig.11. Wall, Jeff. *Pine On Corner*, 1990. © Jeff Wall.



Fig.12. Wall, Jeff. *River Road*, 1997. © Jeff Wall.



Fig. 13. Arden, Roy. Landfill, Richmond BC, 1991. © Roy Arden.



Fig. 14. Arden, Roy. *Construction Site and Suntower, Vancouver BC, 1992.* © Roy Arden.

3.5. Fotografía española de territorio en la segunda mitad del siglo XX

En este apartado examinamos algunos de los antecedentes de la fotografía de territorio realizada en España en el siglo XX, analizando también los proyectos colectivos y por encargo de la fotografía sobre territorio realizada entre 1980 y el año 2000.

En los años 70, en plena transición política hacia la democracia, la fotografía centrada en el territorio de las zonas periurbanas españolas empezó a tener bastante presencia en el ámbito fotográfico. Uno de los fotógrafos clave de esta manifestación fotográfica fue Humberto Rivas (Buenos Aires, Argentina, 1937 - Barcelona, 2009). Rivas encuentra en Barcelona un contexto óptimo, dotado de una serie de circunstancias propicias al uso de la fotografía como herramienta de análisis del territorio y sus cambios durante los últimos años de la dictadura franquista. Además, se crea una red cultural que muestra gran interés en la práctica fotográfica, como la creación del Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB) en 1978 donde Rivas impartió clase o la galería Spectrum. La fotografía de Rivas plasmó el paso del tiempo y las marcas que quedan de él en personas, paisajes, ciudades, objetos, etc. Con motivo de la muestra *Huellas. Humberto Rivas*, organizada por el Archivo Fotográfico de Barcelona desde el 20 de octubre al 8 de abril de 2016 y que recogía el último gran proyecto del fotógrafo, Ediciones Anómalas publicó el libro *Huellas*. En uno de los textos incluidos en él, Cristina Zelich habla así de la fotografía de Rivas en relación con la ciudad de Barcelona:

Si hablamos de la relación de Humberto Rivas con Barcelona, es inevitable hablar de su contribución al imaginario de la ciudad, que nos ha dejado imágenes de una fuerza poética extraordinaria, así como documentos de una realidad urbana que ha ido desapareciendo progresivamente. A partir de 1978, Humberto empezó a interesarse por otros temas aparte del retrato y uno de estos fue el paisaje urbano.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Zelich, C. (2016) Humberto y Barcelona. En *'Huellas' de Humberto Rivas*. Ediciones Anómalas; Arxiu Fotogràfic de Barcelona; Institut de Cultura de Barcelona.

Como apunta Zelich, Rivas no se centró en el paisaje urbano, su fotografía circulaba entre distintos motivos, sin embargo, el tema recurrente en ellas siempre era ese “cuestionamiento constante de la realidad fotografiada” con el objetivo “de sugerir mediante imágenes perfectamente construidas el desasosiego fruto del paso del tiempo, del desgaste, el misterio de los objetos inertes, de estructuras despojadas de su funcionalidad” y sobre todo, de lo que nos ocupa en esta tesis, “de plasmar las huellas de las experiencias y los acontecimientos”. Su fotografía ahondaba en la representación de las construcciones industriales abandonadas por obsoletas, descampados con estructuras incomprensibles y a medio urbanizar, viviendas en ruinas, etc. Al describir sus imágenes, no nos alejamos mucho de la descripción de las fotografías de territorio actual que ocupa este estudio.

La fotografía de Humberto Rivas tiene continuación en algunos de sus estudiantes, entre los que destaca Manolo Laguillo, dando lugar a una renovación de la mirada hacia al paisaje urbano. Al igual que Rivas, Laguillo centró sus series en los espacios periféricos de Barcelona, con especial atención a los lugares intermedios, los espacios muertos de la ciudad y las paredes grisáceas y matizadas con texturas que combinan la fotografía de paisaje y la de arquitectura. Las primeras fotografías de Laguillo en 1977 eran el resultado de los paseos fotográficos que realizaba las mañanas de los sábados, a menudo en compañía de Rivas, y esas imágenes eran la conclusión del “tránsito cuyo movimiento ausculta la urbe, peinándola fotográficamente”¹⁸⁵. A lo largo de su obra se puede apreciar la evolución urbanística de la ciudad de Barcelona, convirtiéndose, como dice Valentín Roma, en el *making off* de cómo se fue transformado la fisionomía de la urbe y cómo se fue construyendo a espaldas de sus propios habitantes, siguiendo solo los estándares políticamente establecidos. A pesar de estas atribuciones a su obra, no era principal objetivo y sus imágenes respondían, a título personal, a ese ritmo de paseo y divagaciones por el territorio, buscando la su vertiente lírica a pesar de su severidad compositiva¹⁸⁶. Aunque es conocido por su fotografía principalmente urbana, también se aproximó

¹⁸⁵ Roma, V. (2013) Documento, sensualismo y realidad en la fotografía de Manolo Laguillo. En *Manolo Laguillo. Razón y ciudad*. Museo ICO; La Fábrica. p.84.

¹⁸⁶ Ibid.

a entornos naturales firmemente condicionados por la acción humana, capturando esos paisajes resultado de la intervención del hombre y podemos decir además, que Laguillo estableció cierto código de representación de la arquitectura y el entorno que la rodea, además su comienzo en la fotografía coincidió, como explica Alberto Martín, con “la etapa de configuración del medio, elemento que en buena medida ayuda a determinar y explicar la valoración, circulación y recepción que ha tenido su obra”¹⁸⁷. La representación documental de Laguillo trae signos anticipadores de la estetización de paisaje urbano que será explotada en profundidad en la década de los 90. Tras esa primera irrupción fotográfica, Laguillo forma parte de una generación de fotógrafos como Ferran Freixa, Jordi Gillumet, Lluís Casals y Carlos Cánovas; que es las décadas posteriores a los años 70, reinterpretan la fotografía de paisaje y crean unos trabajos generacionales, necesarios en la maduración del medio en España. Entonces, la práctica documental se subjetivó al introducir un lenguaje visual que tendía a la estilización de los elementos arquitectónicos y paisajísticos. En relación con este grupo de fotógrafos, Joan Fontcuberta escribió: “para ellos su territorio vivencialmente acota también su marco de referencia fotográfico”¹⁸⁸. En el caso de Laguillo, este tratamiento pulcro y técnicamente muy avanzado, además de una gran investigación teórica al aplicar el sistema de zonas, caracteriza una nueva estética del paisaje en el contexto de la fotografía española que se verá protagonista en la fotografía de encargo de territorio que se realizará en décadas posteriores¹⁸⁹.

El giro territorial hacia la indiferencia estética¹⁹⁰ que tiene lugar a partir de los años 80, y, sobre todo, en los años 90, sumado al uso de los nuevos formatos de la fotografía también tuvo reflejo en el contexto fotográfico español. En esta nueva etapa en la que se produce una indiscutible monumentalización de la fotografía de paisaje vinculada con los grandes formatos, los revelados de alta calidad y con una nueva escala de la imagen-cuadro, se representan los espacios perdidos de las periferias urbanas a través de imágenes de grandes superficies y cierta teatralización

¹⁸⁷ Martín, A (2013) La desatenta atención y el espacio decisivo. En *Manolo Laguillo. Razón y ciudad*. Museo ICO; La Fábrica. p. 91.

¹⁸⁸ Fontcuberta, J. (2008) *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Gustavo Gili. p. 233.

¹⁸⁹ Véase el apartado 3.5.1.

¹⁹⁰ Véase el apartado 3.4.

de lo cotidiano. En estas representaciones fotográficas intervienen diversas tradiciones implícitas en la fotografía y la condición intermedia de lo fotográfico permite reconocer en esas imágenes el trasfondo paisajista de la pintura moderna, pero también los escenarios cinematográficos o los escenarios criminológicos del fotorreportaje. La superposición de estos imaginarios en una misma vista dota de una capacidad histórica a las nuevas formas de reinterpretación del territorio. Esto permitirá que los medios fotográficos se utilicen en proyectos clave relacionados con el entorno y los problemas que afectarán social y políticamente a las comunidades humanas que viven en estos nuevos entornos. Las obras de Bleda y Rosa en la década de 1990 reflejan la dimensión histórica del territorio y la reinterpretación del paisaje, testigo de los acontecimientos que quedan sepultados en la imagen. Este dúo de fotógrafos aportó algunas de las imágenes más potentes del contexto artístico español, registrando antiguos campos de batalla. Estos campos de batalla se presentan como paisajes anodinos y sin rastro de huellas visibles, pero claramente connotados por el aparato textual y las claras referencias explícitas del título de cada imagen sacando a la luz los acontecimientos bélicos que tuvieron lugar allí. La estética de las obras que pertenecen a esta serie se sostiene en la tradición paisajística clásica evocadora de la ruina romántica o el paisaje de la desolación. Imágenes de gran formato, pertenecientes a la foto-cuadro practicada y expuesta en los 90, en esta ocasión su poder semántico recae en la dimensión procesual y seriada con la que son producidas. A la vez, las obras de Bleda y Rosa también pertenecen de alguna forma a esas categorías de pintura de historia, en su carácter conmemorativo que sugiere la ambigüedad foucaultiana entre documento y monumento; además de tener cierto vínculo con la fotografía de reportaje en contextos bélicos. Todas estas tradiciones representativas aumentan en esa apariencia anodina del paisaje. La serie *Campos de batalla*, formada por un primer bloque de 21 imágenes producidas entre 1994 y 1996, marcó un hito fundacional en la fotografía contemporánea en España. A partir de este cuerpo central Bleda y Rosa aumentaron la serie trascendiendo el territorio español y abordando otros contextos, que nombraron *Europa* y *Ultramar*. El trabajo de exploración previa y la investigación histórica en los entornos seleccionados

proporcionaron dimensiones rituales y etnográficas a los procedimientos fotográficos de estos artistas.

Tras *Campos de batalla*, Bleda y Rosa han continuado su trabajo fotográfico en relación con el paisaje, los lugares con memoria histórica y lo construido. En *Ciudades* (1997-2000) se fijan en la estrecha relación que la Península Ibérica ha tenido con numerosas culturas y civilizaciones a lo largo de su historia, con la riqueza cultural y hereditaria que eso conlleva, dirigiendo sus miradas a lugares donde se asentaron “ciudades íberas, celtas, romanas, griegas o fenicias, emblema de sus respectivas culturas hoy desaparecidas y marcadas emotivamente en el recuerdo por mitos y leyendas”¹⁹¹. En ese acercamiento al lugar, se acercan también a los rasgos culturales del pasado, heredados y grabados en nuestra memoria actual a través de lo que queda invisible en esos espacios. Actualmente siguen trabajando en el proyecto *Origen*¹⁹², iniciado en 2003, donde crean un recorrido físico y visual por los distintos lugares geográficos donde las distintas teorías de la evolución humana desarrolladas durante los siglos XIX, XX y XXI han situado el origen del hombre. Lugares como el valle de Neander, la sierra de Atapuerca, el lago Turkana, la cueva d’Aragó, el desierto de Yurab o el valle del Rift; espacios en lo que, en algún momento, dependiendo de los descubrimientos científicos de ese tiempo, se situó el origen del primer hombre. En *Arquitecturas* se agrupan varias líneas de trabajo con un nexo común, la observación de lo construido. Retoman el tándem espacio-memoria, incorporando el elemento de funcionalidad, intentando analizar la naturaleza y características de cada espacio arquitectónico y su razón de ser. Desarrollan bajo esta premisa cuatro líneas de trabajo: *Estancias*, *Memoriales*, *Corporaciones* y *Tipologías*; a través de las cuales pueden abordar la función histórica que se otorga a un lugar gracias a lo construido en él, y la historia y funcionalidad que encierra queda huella que el ser humano ha dejado ahí.

¹⁹¹ Véase el proyecto en <https://www.bledayrosa.com/project/ciudades/> - recuperado el 16 de abril de 2022.

¹⁹² Parte del proyecto ha sido publicado junto con textos de Leo B. Viñas, Iñaki Ábalos, Xavier Antich, Eudald Carbonell, Valentín Roma y Sandrine Milesi. Véase Bleda y Rosa (2006) *Origen*. Espai ZER01.

La generación de artistas que estudiamos aquí parte en gran medida de la consolidación de este escenario fotográfico que hemos explicado, ese nuevo paisajismo producido por referentes como Laguillo o Bleda y Rosa da lugar a nueva percepción del territorio en el contexto español, sobre todo, tras la intensa crisis económica iniciada en 2008. El modo en el que Julia Schulz-Dornburg, Xavier Ribas, Simona Rota, y otros autores que trataremos aquí, fotografían sus paisajes sobre el territorio objeto de estudio después de las décadas de consolidación de este nuevo paisajismo da lugar a encuadres, perspectivas y formatos que son más propios de la fotografía encargada de representar un paisaje digno de admirar por su belleza (y, por tanto, pintoresco en los términos de Gilpin), que de la fotografía documental y de crítica social que habla sobre un proceso de urbanización desmedido. La combinación de ambas formas de ver el contexto, y la incidencia simultánea de la categoría estética “paisaje”, y la más política del “territorio”, dan como resultado en sustrato artístico de estas imágenes fotográficas asociadas a una situación específica en España, y que forma el estudio central de esta tesis.



Fig. 15. Rivas, Humberto, *Barcelona*, 1980. © Humberto Rivas.



Fig. 16. Laguillo, Manolo, *Nacimiento de la Diagonal*, 1979. © Manolo Laguillo.



Fig.17. Laguillo, Manolo, *Frente a la Sagrada Familia*, 1979. © Manolo Laguillo.



Calatañazor, en torno al año 1000.

Fig. 18. Bleda y Rosa, *Calatañazor, en torno al año 1000*. *Calatañazor*, 1995. © Bleda y Rosa.



Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707.

Fig. 19. Bleda y Rosa, *Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707*. Almansa, 1994. © Bleda y Rosa.



Covadonga, año 718.

Fig. 20. Bleda y Rosa, *Covadonga, año 718*. Covadonga, 1996. © Bleda y Rosa.

3.5.1. Fotografía de territorio de encargo en España entre 1980 - 2000

En este contexto fotográfico - detallado en el apartado anterior - y de reconocimiento institucional de la fotografía, a modo de *survey* la fotografía se pone de nuevo al servicio de encargos institucionales o de entidades privadas con el objetivo de crear colecciones de imágenes que interpreten la realidad y la topografía de diversos territorios a lo largo de la geografía española¹⁹³. A continuación, se detallarán algunos de esos encargos realizados a fotógrafos durante las dos últimas décadas del siglo XX.

En el año 1983 Joan Fontcuberta concibió *Granollers: 8 punts de vista*, que, aunque no fue un encargo institucional, sí que surgió de la experiencia del fotógrafo tras ser invitado a Italia dos años antes, para fotografías la ciudad de Bolonia en 1981 y la arquitectura de I Castelli Romani (Roma) en 1982. Esta propuesta se llevó al Cercle Cultural de la Caixa de Pensions (Granollers), bajo la dirección de Roser Lleontart, y contaba con la participación de autores como Pere Cornellas, Toni Cumella, Pere Formiguera, Jordi Guillumet, Miquel Nauget, Humberto Rivas, Manel Úbeda y el propio Fontcuberta. Cada autor tuvo la libertad de fotografiar la ciudad de Granollers bajo el prisma de su cercanía personal con la zona, sus intereses o estilo, y el resultado fue un conjunto de imágenes que representaban paisajes urbanos industriales de noche, arquitecturas abandonadas, espacios de ocio, el cementerio, lugares anclados en el pasado o las fiestas populares. El proyecto se expuso en dos muestras y se editó un catálogo con una selección de las imágenes.

Pep Benlloch y Josep Vicent Monzó comisariaron en 1985 *L'Albufera. Visó tangencial* dentro del marco de las II Jornadas Fotográficas de Valencia, dedicadas al retrato, un estudio antropológico sobre los habitantes de la comarca situada alrededor de este espacio natural tan representado en el imaginario popular valenciano. El proyecto, que aunaba la obra de doce artistas nacionales e internacionales, suponía una representación tangencial de la zona, como si de una

¹⁹³ Véase la exposición *En España. Fotografías, encargos, territorios, 1983-2009*, celebrada en el Museo ICO, dentro del marco del Festival PHotoESPAÑA, del 2 de junio de 2021 hasta el 12 de septiembre de 2021. Comisariada por Ramón Esparza, Jorge Ribalta y Cristina Zelich. Catálogo de la exposición: VV.AA. Ed. Esparza, R.; Ribalta, J. & Zelich, C. (2021) *En España. Fotografías, encargos, territorios, 1983-2009*. Editorial RM; Fundación ICO.

circunferencia se tratase, mostrando distintas facetas del área y “dejando a un lado los tópicos que se presentan como centro de la imaginada circunferencia: sus aguas, cañas y sobre todo sus coloridas puestas o salidas de sol”¹⁹⁴. Los fotógrafos seleccionados tuvieron charlas y visitas a la zona para que pudieran elegir el territorio y el tema de forma libre, alojados juntos en un hotel de la zona durante diez días, tuvieron un plazo máximo de dos meses para remitir las imágenes a los comisarios. Estos autores fueron Derek Bennett, Diane Blok, Gabriel Cualladó, Vicente del Amo, Joan Fontcuberta, Josh Goto, Andreas Müller-Pohle, Rafael Navarro, Paula Nozolino, Humberto Rivas, Philippe Salaün y Manel Úbeda. Justo un año después, dentro de un contexto fotográfico similar al de Valencia, pero en la ciudad de Vigo, coincidiendo con la segunda edición de la Bienal de Fotografía se creó el proyecto *Vigovisións*, que duraría hasta el año 2000, año en que también se celebró la última edición de la Bienal. El objetivo de este era convertir a Vigo en centro fotográfico a nivel europeo y, por otro lado, crear un patrimonio artístico que diera lugar a la creación de un museo. Por *Vigovisións* pasaron fotógrafos como Cristina García Rodero, Allan Sekula, Paul Graham o Sebastião Salgado, comisariados en todas las ediciones por Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez-Canal, impulsores de la iniciativa.

Durante la última mitad de los años 80 y la década de los años 90 parecía una algo recurrente que las ciudades españolas contasen con su propio proyecto fotográfico que hablase del territorio y la geografía del lugar, a la par que creaba un patrimonio artístico a modo de colección fotográfica para la posterior creación de una publicación - que sirviera para difundir las bondades de la zona - o un museo provincial que albergase dicho conjunto fotográfico. Barcelona, gracias a su cultivo artístico y su importancia cultural y económica, tuvo varios de estos proyectos colectivos para fotografiar la ciudad desde distintas realidades y miradas. Uno de estos proyectos fue *Porta d'aigua. Deu visions del port de Barcelona* en 1989, como expansión social de la fotografía artística a través de la fotografía de territorio donde diez fotógrafos intentaron captar la zona del Puerto de Barcelona, alejándose de las

¹⁹⁴ Monzó, J. V. (2021) Entrevista con Pep Benlloch y Josep Vicente Monzó sobre L'Albifera. Visió tangencial. En *España. Fotografías, encargos, territorios, 1983-2009*. Editorial RM; Fundación ICO. p.204.

representaciones tradicionales y buscando lecturas poco habituales. El proyecto fue publicado¹⁹⁵ por la editorial Lunweg, que, como muchas otras, empezó a ver en las publicaciones fotográficas sobre territorio un nicho de mercado. Un año más tarde, en 1990, la revista *Quaderns del COAC*¹⁹⁶ publica el primero¹⁹⁷ de tres números monográficos¹⁹⁸ sobre la geografía de Barcelona, en un intento de documentar la evolución de la ciudad en su fase pre-olímpica, y que culminó en el año 1992, fecha en la que tuvieron lugar los Juegos Olímpicos de Barcelona. Este proyecto, inspirado en la *Mission photographique* de la DATAR¹⁹⁹, incluyó a fotógrafos que participaron en ese mismo *survey* francés, como Gabriele Basilico y Gilbert Fastenaekens, además de John Davies, Joan Fontcuberta, Ferran Freixa, Manolo Laguillo y Ana Muller. Las tres publicaciones que formaron parte del *survey*, comisariado por Josep Lluís Mateo con la colaboración de Manel Gausa y Jordi Bernadó, se encargaron de documentar la transformación del territorio más allá del núcleo histórico, capturando las redes de comunicación y las tipologías urbanas que evidenciaban esa evolución urbana. Las

¹⁹⁵ Porta d'aigua. Deu visions del port de Barcelona (1989) Lunweg Editores.

¹⁹⁶ Col·legi d'Arquitectes de Catalunya <https://www.arquitectes.cat/>

¹⁹⁷ *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 186. (1990) COAM, Barcelona. Las fotografías estaban acompañadas por textos de Marta Cervelló, Manuel Gausa, Jordi Bernadó Tarragona, Marciano Codinachs, Enric Miralles, Xavier Vendrell, Vicenç Altaió, Josep Lluís Mateo, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Max Bosshard, Christoph Luchsinger, Eduard Bru y Willem Jan Neutelings. Recuperado el 16 de abril de 2022 de <http://www.arquitectes.cat/ca/quaderns144189>

¹⁹⁸ *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 187. (1990) COAM, Barcelona. y *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 188. (1991) COAM, Barcelona. Recuperado el 16 de abril de 2022 de <http://www.arquitectes.cat/ca/quaderns144189>

¹⁹⁹ El proyecto DATAR (antes acrónimo de “Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale” ahora “Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale”) se llevó a cabo desde 1984 a 1989, con la participación de veintinueve fotógrafos: Dominique Auerbacher, Lewis Baltz, Bernard Birsinger, Gabriele Basilico, Alain Ceccaroli, Marc Deneyer, Raymond Depardon, Despatin & Gobeli, Robert Doisneau, Tom Drahos, Philippe Dufour, Gilbert Fastenaekens, Pierra De Fenoÿl, Jean-Louis Garnell, Albert Giordan, Frank Gohlke, Yves Guillot, Werner Hannappel, FranCois Hers, Josef Koudelka, Suzanne Lafont, Christian Meynen, Christian Milovanoff, Vincent Monthiers, Richard Pare, Hervé Rabot, Sophie Ristelhueber y Holger Trülzsch. El proyecto partió de una iniciativa de un organismo oficial, la Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale, con el objetivo tratar la ordenación del territorio y difundir, a través de misiones planificadas a zonas concretas, paisajes que sufrirían cambios drásticos a corto plazo. La iniciativa partía de la creencia de que el territorio francés había sufrido cambios y sus habitantes no los habían asimilado aún en su idealizado imaginario de cómo era el territorio francés. DATAR sirvió de inspiración para otras misiones fotográficas europeas. Véase Raphaële Bertho (2013) *La mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*, DATAR/La documentation français, París. Para profundizar en otras misiones fotográficas europeas inspiradas por la DATAR, véase *Paisajes enmarcados. Misiones fotográficas europeas, 1884-2019*. (2019) Fundación ICO.

cincuenta y seis fotografías forman parte del Fons *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Arxiu Històric del COAM y aunque en su momento no se expusieron en ninguna muestra conjunta, solo en las publicaciones, con el tiempo parte del conjunto se mostró en exposiciones posteriores en el MACBA. En medio de ese despliegue urbanístico y de propaganda visual oficial de la Barcelona olímpica, se creó el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y en 1994 Albert García Espuche encargó a diez fotógrafos realizar imágenes aéreas de la ciudad. Estas vistas desde el cielo de la ciudad encajaban en ese tono orgulloso y de celebración de la propaganda local de esos años. *Barcelona a vol d'artista*, que contó con el trabajo de Jordi Calafell, Toni Cumelia, Manel Esclusa, David Escudero, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Humberto Rivas, Manuel Serra, Jordi Todó y Manel Úbeda, se materializó en una publicación²⁰⁰, una exposición en el CCCB y posteriores itinerancias en el Instituto Cervantes en Roma y Múnich y en la Accademia di Architettura di Mendrisio en Suiza.

Como ya se ha apuntado antes, Barcelona no fue la única ciudad española que encargó proyectos sobre las transformaciones sufridas en su territorio y en 1991, el arquitecto y fotógrafo Gabriel Campuzano comisarió *Sevilla x 15*, que reunió a quince fotógrafos²⁰¹ para documentar los cambios que la ciudad había sufrido desde 1989 hasta la Expo'92, precisamente motivados por la celebración de este evento. Partiendo de una fotografía aérea de la ciudad, se usó una cuadrícula para dividirla en 15 parcelas y se dio una de forma aleatoria a cada autora, para que la interpretarse de forma subjetiva y singular según su propia práctica fotográfica. El proyecto se llevó a cabo entre 1990 y 1991 y acabó materializado en una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla desde diciembre de 1991 a enero de 1992 y una publicación²⁰². También con motivo de la Exposición Universal de 1992 se llevó a cabo la muestra de *Imagina*, un proyecto de características monumentales en torno a la provincia de Almería, que se había estado realizando desde 1990 y que veía la luz en

²⁰⁰ *Barcelona a vol d'artista*. (1994) CCCB y Electa.

²⁰¹ Fernando Alda, Javier Andrada, Atín Aya, Clemente Delgado, Pepe Florido, Ignacio González, Carmen Herrera, Pepe Morón, Carlos Ortega, Eladio Ramos, Fernando Romero, Rafael Rodríguez Román, E. Sáenz - R. Murciano, Alejandro Sosa y Michael Zapke.

²⁰² *Sevilla x 15* (1991) Sevilla: Demarcación en Sevilla del COAAO.

esta cita, con la presencia de muchos de sus participantes. El proyecto, financiado por la Junta de Andalucía, tuvo una magnitud importante, tanto por el nombre de algunos de los participantes, como por la cantidad de obras realizadas durante los dos años que el Centro Andaluz de Fotografía - que acogería la colección - recibió a los autores para que realizarán la obra acorde a sus intereses estéticos y temáticos. Las obras²⁰³ acabaron publicadas en un lujoso catálogo²⁰⁴ de 30 x 41 cm y 500 páginas y exposiciones en la Sala Arenal de Sevilla en esa primera exhibición y posteriormente repartida por varios centros de Almería, el MEAC de Madrid, Montpellier, Santa Fe (Granada), hasta acabar en el fondo de imágenes del Centro Andaluz de la Fotografía. Este gran proyecto, comisariado por Manuel Falces, consiguió reunir tanto a nombres importantes de la fotografía como Cartier-Bresson autores emergentes de la época como Ouka Leele²⁰⁵, lo que lo convierte en unos de los proyectos más significativos de los que ocupan este apartado, por envergadura, volumen de obra y trascendencia de sus autores en la fotografía internacional. A ese contexto que surgió entre 1990 y 1992 con la celebración de eventos culturales que necesitaron grandes operaciones urbanísticas, se unió la ciudad de Madrid como Capital Cultural Europea y la creación de esa ruta triangular de museos conocida como el “triángulo del arte” y formada por El museo del Prado, el Museo Thyssen y el Museo Reina Sofía, además de los trabajos del Teatro Real, el Auditorio de la Comunidad de Madrid o la Casa de América, por ejemplo. Para documentar esta transformación cultural y territorial de la ciudad, en 1992 La Fundación Cultural Banesto, bajo la dirección de Lola Garrido y el título *Miradas fin de siglo*, seleccionó a cinco fotógrafos americanos para fotografiar la ciudad durante una semana: Leonard Freed, Inge Morath, Miguel Rio-Branco, Eli Reed y Alex Webb. Durante la estancia de una semana, los fotógrafos se movían y

²⁰³ No solo se hicieron fotografías, Henri Cartier-Bresson estaba ya en la última fase de su carrera artística y su aportación fueron dibujos.

²⁰⁴ *Imagina* (1992) Almediterranea '92, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía.

²⁰⁵ *Imagina* incluía el trabajo de Abbas, Evgen Bavcar, Sibylle Bergemann, Terry Braunstein, René Burri, Henri Cartier-Bresson, Toni Catany, Gabriel Cualladó, Manuel Falces, Arno Fischer, Martine Franck, Cristina García Roderó, Jordi Guillumet, Graciela Iturbide, Mimmo Jodice, Douglas Keats, William Klein, Roland Laboye, Jean Larivière, Ouka Leele, Ricardo Martín, Sarah Moon, Josep Vicent Monzó, Miguel Nauguet, Claude Nori, Françoise Nuñez, Max Pam, Martin Parr, Carlos Pérez Siquier, Bernard Plossu, Krzysztof Pruszkowski, Jorge Rueda, Ferdinando Scianna, Michel Szulc-Krzyzanowski, John Vink y Ilan Wolff.

realizaban su trabajo sin ninguna indicación concreta. Al año siguiente, se volvió a seleccionar a cinco fotógrafos, esta vez los elegidos fueron los europeos Gabriele Basilico, Martine Franck, Harry Gruyaert, Paulo Nozolino y Fernando Scianna. En 1994, se seleccionaron cinco españoles, Clemente Bernard, Juan Pedro Clemente, Koldo Chamorro, Alberto García-Alix, Cristina García Rodero y Miguel Trillo; además el proyecto se expandió a Sevilla y Barcelona, aunque con la crisis del “caso Banesto”, el proyecto quedó aquí y más tarde las obras pasaron a la colección del Museo Reina Sofía.

La década de los años 90 estuvo salpicada por estos constantes encargos fotográficos, por parte de entidades públicas o privadas, sobre todo con carácter divulgativo y de difusión de un provincia o ciudad o para crear un fondo o colección artística que acabase en la creación de un museo. A los proyectos ya mencionados se suman otros como *Els paisatges de Joanot Martorell. Gandia i La Safor*²⁰⁶ (1990) con motivo del quinto centenario de la publicación de Tirant lo Blanc de Joanot Martorell y organizado por el IVAM y el Ayuntamiento de Gandía; *Astilleros del ayer al hoy. 1877 - 1991*²⁰⁷ (1991) que recuperó los fondos documentales sobre el astillero de Puerto Real en la bahía de Cádiz y encargó la visión de fotógrafos contemporáneos para completar la colección documental o *Ría de Hierro*²⁰⁸ (1993) comisariado por Ramón Esparza llevó a seis fotógrafos a analizar la zona metropolitana de Bilbao y sus potencialidades, ya que el proyecto fue creado para impulsar el relanzamiento económico de esta área. *Bizkaiari begira* (1994) surgió para combinar de forma paralela el relato de un escritor con el de un fotógrafo y analizar así territorios desde dos perspectivas y disciplinas distintas; el proyecto integró cuatro publicaciones²⁰⁹ coordinadas por Leopoldo Zugaza. *Las afueras*²¹⁰ (1995) fue el segundo número

²⁰⁶ *Els paisatges de Joanot Martorell. Gandia i La Safor* (1991) Ayuntamiento de Gandia; IVAM.

²⁰⁷ *Astilleros del ayer al hoy. 1877 - 1991* (1991) Lunwerg.

²⁰⁸ *Ría de Hierro* (1993) Bilbao Metròpoli-30; Ediciones Laga.

²⁰⁹ Véase *Ría de Bilbao: Vulkanoren Sutegia* (1994) Fundación BBK, con el trabajo de Joan Fontcuberta y Manuel Vázquez Montaban; *Deriva de la ría. Paisaje sin retorno* (1994) Fundación BBK, con el trabajo de Carlos Cánovas y Miguel Sánchez-Ostiz; *La Muga en el horizonte* (1994) Fundación BBK con el trabajo de José Ignacio Lobo Altuna y Raúl Guerra Garrido; *Zabalbideak* (1994) Fundación BBK con el trabajo de Ramón Serras y Bernardo Atxaga.

²¹⁰ Pardo, J. L., Cereceda, M. & Echevarría, J. (1995) *Las afueras. Siete visiones de la vida metropolitana. Documentos de arquitectura y actualidad. VOLUMEN II*. EXIT. LMI.

monográfico de la revista EXIT.LMI, monográficos bajo la dirección de Iñaki Äbalos y Juan Herreros, y se centró en el estudio de la periferia de Madrid a través de textos e imágenes, realizadas por Manolo Laguillo, Luis Asín y Josep Maria Civit. Otros proyectos como *Lleida Panorama*²¹¹ (1996) volvían a contar con Laguillo o Rivas para crear un cuerpo de trabajo que hablase de la ciudad, sin más premisas por parte de Jordi Bernadó, promotor del proyecto y fotógrafo de este. La lista de fotógrafos la completaba Gabriele Basilico. También son dignos de mención los proyectos *Visión mediterránea. 12 fotografías y el Mediterráneo Español*²¹² y *Aires. Luz y sombra de Las Palmas de Gran Canaria*²¹³ ambos realizados en el último año de la década y que volvía a crear un heterogéneo mosaico de miradas fotográficas hacia un territorio concreto, huyendo de imágenes tópicas e idílicas.

Este panorama fotográfico español de finales de los años 90, influenciado a su vez, como ya hemos descrito, por la evolución fotográfica del paisaje desde sus comienzos, hasta llegar a los *New Topographics* y posteriormente a la fotografía del no-lugar de los 90; deriva en esa manifestación de proyectos independientes que se conectan inintencionadamente a través de la representación de la huella en el paisaje alterado por el ser humano. Esta proliferación fotográfica de las distintas manifestaciones de la huella humana en el territorio español se da debido a un contexto económico y social que hace estallar la burbuja inmobiliaria y se manifiesta en la necesidad artística de una serie de fotógrafos por recoger esas huellas, a través de la actualización de fórmulas y estéticas que se habían ido dando en la fotografía desde el siglo anterior. En el siguiente capítulo se ahonda en ese contexto económico y social que llena los paisajes españoles de huellas y *ruinas*, dando lugar a los proyectos fotográficos que ocupan el estudio de esta tesis.

²¹¹ *Lleida Panorama* (1996) ACTAR.

²¹² *Visión mediterránea. 12 fotografías y el Mediterráneo Español* (1999) Caja de Ahorros del Mediterráneo.

²¹³ *Aires. Luz y sombra de Las Palmas de Gran Canaria* (1999) CAAM.

CAPÍTULO IV: CONTEXTO SOCIAL Y ECONÓMICO

4.1 La crisis en España tras el boom inmobiliario (1995-2007)

La historia reciente de España y su devenir están íntimamente ligados al *ladrillo* y al turismo como seña de identidad, por lo tanto, la crisis inmobiliaria que se gestó entre 1995 y 2007 no fue un hecho aislado, provocado exclusivamente por la crisis financiera a nivel mundial; sino la consecuencia de un modelo español de economía que venía desarrollándose décadas. Desde la dictadura franquista se apostó por la urbanización del territorio como vía de desarrollo de la economía, y los acontecimientos y leyes de décadas posteriores llevaron al país a una situación de especulación territorial y endeudamiento ciudadano. Para entender el contexto social y económico que ha conducido a esta situación, es conveniente dividir la historia reciente en períodos, analizando las características y condicionantes de cada una de ellas.

En la década de los años 50 la rápida urbanización del territorio español y el turismo como sustentos de la economía se ven impulsados por el desarrollismo franquista; a través de medidas como la creación en 1954 de la Comisión Interministerial de Turismo, que dependía del Ministerio de Turismo y Propaganda. Gracias a esta comisión, un año más tarde se aprueba el Plan de Turismo Nacional, donde se establece por primera vez el término Zona de Interés Turístico²¹⁴. Pocos años después, se aprueba la Ley del Suelo de 1956, clave en la gestión del territorio de las décadas posteriores, ya que con esta medida se produce un cambio de mentalidad y se apuesta porque todos los españoles tengan vivienda en propiedad, teniendo en cuenta que, en esos momentos, el 70 % de los hogares españoles en las grandes ciudades vivía en régimen de alquiler²¹⁵. Durante la dictadura, el ministro de

²¹⁴ Delgado, A. & Tudela, A. (2018) *Playa Burbuja. Un viaje al reino de los señores del ladrillo*. Datadista. Antonio Delgado y Ana Tudela realizaron una investigación sobre la corrupción española asociada al litoral y a la especulación del territorio. Para realizarla a cabo dicha investigación recorrieron 15.000 km. Recuperado el 16 de abril de 2022 de <https://datadista.com/>

²¹⁵ Rodríguez López, E. & López Hernández, I. (2011) Del auge al colapso. El modelo financiero-inmobiliario de la economía española (1995-2010). *Revista de Economía Crítica*, No. 12, Segundo

Vivienda, José Luis Arrese, dejó patente ese cambio de mentalidad al pronunciar la popular frase: “queremos un país de propietarios no proletarios”. Esta estrategia del gobierno para que los españoles adquieran una vivienda en propiedad en lugar de alquilarla ha continuado en la mentalidad y objetivos de la población hasta la crisis de 2008²¹⁶. Tras los Planes de Desarrollo de 1959, el turismo jugaría un papel esencial en la economía. Algunos años más tarde, el 31 de diciembre de 1963, se publica la Ley de Zonas y Centros de Interés Turístico Nacional, los conocidos CITN, que suponían un gran impulso para que los amigos del régimen, partiendo de iniciativa privada y apoyo normativo, consiguiesen transformar el suelo rústico en urbanizable en tiempo récord. Desde su aprobación hasta el año 75 se impulsaron unos 78 CITN, lo que supuso una transformación de 22.000 hectáreas de extensión²¹⁷.

Una década más tarde, en el año 1985, comienza un periodo clave en la interpretación de la economía española. Tras el colapso y reestructuración de la industria en la década de los 70 y la posterior incorporación a la Unión Europea, que provocó un nuevo desmantelamiento industrial; España se encuentra en un escenario de globalización económica en el cual reforzó su especialización inmobiliaria como motor de la economía en el ciclo de crecimiento entre 1985 y 1991²¹⁸. Dicho periodo, caracterizado por la revalorización de activos financieros e inmobiliarios, se interrumpió en 1992 con la crisis del Sistema Monetario Europeo.

semestre 2011, ISSN 2013-5254. p. 50. Emmanuel Rodríguez López e Isidro López Hernández realizan un trabajo de investigación que tuvo lugar en el marco del Observatorio Metropolitano de Madrid, publicado con el título *Fin de ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010. La publicación que aquí citamos es un artículo reducido del mismo en el que se intenta explicar como la demanda doméstica, la vivienda y la inversión en construcción han sido el gran motor de la economía española durante el periodo el ciclo 1995-2007. El Observatorio Metropolitano de Madrid (www.observatoriomropolitano.net) es un espacio autónomo de investigación, formado por investigadores y activistas de colectivos sociales y políticos de la ciudad.

²¹⁶ Datos de Eurostat indican el cambio de tendencia en el número de residentes españoles con vivienda en propiedad. Si bien en 2008, España era el noveno país en el ranking de países europeos con más ciudadanos con vivienda en propiedad, hasta 2016 esa tasa se reduce, por la dificultad de acceder a una hipoteca y por el aumento en países de Europa del Este. Así pues, en 2016 se encuentra en el puesto número 13 del ranking un 77,8% de propietarios. Visto en Nahiara, A. S (2018, 23 marzo) España ya no está entre los diez primeros países de la UE con más vivienda en propiedad. *El País*, recuperado el 16 de abril de 2022, de https://elpais.com/economia/2018/03/21/actualidad/1521629490_807449.html

²¹⁷ Delgado & Tudela, p.29.

²¹⁸ Rodríguez López, & López Hernández, p. 49.

En el año 1992 España firmó el Tratado de Maastricht y entró a formar parte de la Unión Europea, algo que le obligó a esa, ya mencionada, desmantelación de parte de la industria, por obsoleta y poco competitiva. Con el Tratado de Maastricht se redujo el gasto público y se produjo la disminución de los tipos de interés, factores que influyeron de lleno en la economía española, caracterizada en ese momento por un alto déficit exterior, una tasa de paro laboral del 20% y un déficit público creciente²¹⁹. Ese primer ciclo de crecimiento reforzó la “especialización inmobiliaria española”²²⁰, haciendo que la economía española desde 1995 hasta el 2007 volviese a recurrir a la vivienda y la demanda doméstica como único motor de crecimiento. La Ley del Suelo de 1998 permitió una mayor flexibilidad a la hora de permitir la urbanización de un territorio, eliminando “los factores de rigidez” que se habían ido acumulando y asegurando “a las Administraciones públicas responsables de la política urbanística una mayor capacidad de adaptación a una coyuntura económica cambiante”; estableciendo así un “régimen urbanístico del suelo (que) prescinde así de imponer a los propietarios un sistema de actuaciones programadas por la Administración”²²¹. Para conseguir este régimen de facilidades para el propietario del territorio, se pasó de las tres categorías territoriales de la ley de 1956 a dos, es decir, de suelo urbanizado, urbanizable o no urbanizable, a las dos únicas distinciones de suelo urbanizable o no urbanizable ²²². La nueva ley definía como no urbanizable solo a aquellos territorios con valor intrínseco o que su urbanización no supusiera un riesgo.²²³, cualquier suelo que no tuviese la condición de urbano o no urbanizable, automáticamente se le consideraba urbanizable y podría ser objeto de

²¹⁹ Ibid., p.41.

²²⁰ Ibid., p.43.

²²¹ Ley 6/1998, de 13 de abril, sobre régimen del suelo y valoraciones. «BOE» núm. 89, de 14 de abril de 1998, páginas 12296 a 12304 (9 págs.) Recuperado el 16 de abril de 2022 de: <https://www.boe.es/eli/es/l/1998/04/13/6>

²²² Marcinkoski, Ch. (2015) *The City That Never Was*. Princeton Architectural Press. p.68.

²²³ De la Encarnación, A. M. (2013) New Land valuation criteria after the Spanish 2011 valuation of land regulation: the objectivation of building expectations in rural land. *Territorio Italia journal*, nº 1/2013, pp. 71-83.

transformación.²²⁴ Herencia de esas normativas fueron las declaraciones, años después, de la consejera madrileña de Presidencia y Justicia, Regina Plañiol, que afirmó que se iban a tocar las normas urbanísticas que se tuvieran que tocar²²⁵ para que el territorio estuviera a disposición de los intereses económicos. Y así sucedió en las administraciones de cientos de puntos geográficos españoles.

En ese periodo entre 1995 y 2007, ahora denominado como la “burbuja inmobiliaria”, se dieron una serie de condiciones y se alcanzaron unos excesivos datos económicos, que, vistos con retrospectiva, se presentaban como poco sostenibles en el tiempo. A pesar de la bajada de salarios y la contracción del gasto público como elementos en contra o el endeudamiento familiar y personal, gracias a los bajos tipos de interés, la sobre-representación de la construcción y el turismo, en la economía española se alcanzaron datos “asombrosos”: el crédito hipotecario se multiplicó por 11²²⁶, los hogares pasaron de un superávit de 9000 millones en el año 2000 a una necesidad de financiación de 23.000 millones en 2007 y la burbuja de los precios aumentó anualmente un 30% desde 2002 hasta 2008²²⁷. El dato más tangible lo forman, posiblemente, las casi 800.000 nuevas viviendas visadas en 2005, que igualan al número de la suma de las casas construidas en Reino Unido, Francia y Alemania²²⁸. En el proceso, un nuevo paisaje se añade al ya sobreexplotado turísticamente de la España de los 80. Estos datos se traducen en situaciones nuevas, como que nunca se hubiera urbanizado tanto suelo ni construido tantas viviendas en España.²²⁹

²²⁴ Ley 6/1998, de 13 de abril, sobre régimen del suelo y valoraciones. «BOE» núm. 89, de 14 de abril de 1998, páginas 12296 a 12304 (9 págs.) Recuperado el 16 de abril de 2022 de: <https://www.boe.es/eli/es/l/1998/04/13/6>

²²⁵ El País (2012, 31 enero) Aguirre "tocará las normas urbanísticas que haya que tocar" para lograr el casino. *El País*. Recuperado el 16 de abril de 2022 de: https://elpais.com/ccaa/2012/01/31/madrid/1328011121_468236.html

²²⁶ Rodríguez López, & López Hernández, p. 46

²²⁷ *Ibid.*, p. 48

²²⁸ Álvarez-Uria, P., Chico, C., De la Cruz, J. L., Fidalgo, P., Florín Beltán, M., Guaita García, N., Jiménez Herrero, L. M., Landa, L., López, I., López, R., Martín, A., Molina, R., Moreira, J. M., Navarro, M., Peiteado, C., Prats, F., Presas, M. J., Prieto, F., Reyes Ruiz-Gallardo, J. & Zavala, M. A. (2006) *Cambios de ocupación del suelo en España. Implicaciones para la sostenibilidad*. 10.13140/2.1.1897.1524.

²²⁹ Ministerio de Vivienda. Gobierno de España. Informe sobre la situación del sector de la vivienda, abril 2010. Recuperado el 16 de abril de 2022, de: https://ecitydoc.com/download/informe-sobre-la-situacion-del-sector-de-la-vivienda-en-espaa_pdf

Debido a que una economía basada en la demanda doméstica no puede ser sostenible y a que irrumpió la crisis financiera, el volumen de inversión no pudo absorber el crecimiento del stock físico de la vivienda, que ha quedado disperso por todo el territorio español. En ese momento, y tras el rescate de bancos y promotoras inmobiliarias por parte del gobierno²³⁰, la burbuja estalló y el paisaje español se inundó de urbanizaciones fantasmas en las que nadie llegó a vivir, obras a medio construir y abandonadas de un día para otro, infraestructuras absurdas que no servían para nada, etc. Este contexto derivó en una crisis económica, social y dio lugar a una sensación de decadencia que se manifestó, como ya hemos dicho, en distintas áreas artísticas, siendo un tema recurrente en la fotografía de territorio a partir de mediados de los 2000.

²³⁰ En 2009 España era el país de la OCDE que más dinero público había destinado a salvar al sector inmobiliario, el 2% del PIB.

4.2. Expresiones artísticas y proyectos colectivos como respuesta artística a la situación social

En el contexto de esta situación social y económica, ante la pasividad de los organismos oficiales para denunciar y mejorar la situación, aparecen expresiones artísticas y culturales, además de proyectos colaborativos, que muestran el descontento de los ciudadanos y denuncian los excesos urbanísticos de esas décadas.

Una vez asimilada la crisis económica y social, empezaron a surgir proyectos colaborativos cuyo objetivo era denunciar, visibilizar y dejar constancia de las consecuencias físicas de la gestión del territorio hecha durante ese periodo. Uno de esos proyectos es la plataforma web *Cadáveres Inmobiliarios*²³¹, una base de datos post-burbuja que coloca en el mapa de la península los puntos negros de la especulación inmobiliaria, reuniendo además en un mismo mapa, los datos de otros proyectos como *Ruinas Modernas*, *Nación Rotonda* o el mapa de *Ecologistas en Acción*²³². En cada marca territorial, aparece el nombre del municipio y la fotografía aérea, junto a otros datos como la provincia, extensión del terreno, estado de la construcción, promotora y constructora involucradas, etc. La iniciativa está abierta a la participación ciudadana, animando a que le se “adopten cadáveres”, ayudando a rellenar la base de datos con “todo aquel proyecto arquitectónico y urbanístico inacabado, infrautilizado o vacío”.²³³

El colectivo Basurama, fundado en 2001, que define sus objetivos como “la investigación, creación y producción cultural y medioambiental” centrando su “área de estudio y actuación en los procesos productivos, la generación de desechos que éstos implican”²³⁴, también dedicó una iniciativa basada en la investigación y la exposición. Este proyecto, llamado 6000KM y realizado entre 2006 - 2011, invitaba a reflexionar sobre el consumo del territorio en la última época de expansión

²³¹ Recuperado el 16 de abril de 2022, de <https://montera34.com/project/cadaveres-inmobiliarios/>

²³² Los proyectos incluidos son *6000km (Basurama)*, *Especulación (Ecologistas en Acción)*, *Medit Urban*, *Nación Rotonda*, *Neoruinas (Tenerife)* y *Ruinas Modernas*.

²³³ Recuperado el 16 de abril de 2022, de <https://montera34.com/project/cadaveres-inmobiliarios/>

²³⁴ Web del colectivo, recuperado el 16 de abril de 2022, de <http://basurama.org/basurama/>

económica en España, a través de “fotografías, textos y documentos”²³⁵. Sacaba a la luz los “paisajes-territorios” relacionados con la producción y consumo, materializados tanto en lugares donde se almacena la basura, como infraestructuras de transporte o zonas residenciales

*Ecologistas en Acción*²³⁶ desarrolló un *Mapa de la Especulación*²³⁷ en 2007, en plena burbuja inmobiliaria. Este recurso se convirtió en una herramienta divulgativa y participativa, donde cualquier ciudadano podía documentar y difundir los excesos urbanísticos. También ha habido iniciativas y proyectos realizados por estudiantes universitarios, como *Neo Ruinas*²³⁸ de Sheila Hernández y Kevin Zammit, que se convirtió en el proyecto ganador del Concurso de Alumnos de Bellas Artes 2012 de la Universidad de La Laguna, siendo financiado finalmente por la Fundación Canaria Mapfre Guanarteme. Este proyecto tomaba fotografías de las “ruinas” de la burbuja inmobiliaria en 27 localizaciones de Tenerife.

En cine se han contado las historias individuales, poniendo cara y nombres a los miles de personas afectadas por el entramado económico y especulativo de la crisis inmobiliaria. Estas producciones han visibilizado la intrahistoria que esconden las huellas que han invadido el paisaje, a través de historias como la de *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015), donde una joven madre soltera se enfrenta a ser desalojada de la vivienda de alquiler en la que vive con su hijo, ante la imposibilidad de pagar el alquiler, situación derivada de las políticas económicas y especulativas de estas décadas. El director de la película justificaba la necesidad de hacer esta película basándose en datos reales, para crear una historia sencilla y realista, sin demagogias y con la intención de que el espectador pueda conocer la realidad de esos casi 13

²³⁵ Web del colectivo, recuperado el 16 de abril de 2022, de <http://basurama.org/proyecto/6000km/>

²³⁶ Web de la iniciativa, recuperado el 16 de abril de 2022, de <https://www.ecologistasenaccion.org/21122/mapa-de-la-especulacion/>

²³⁷ Recuperado el 16 de abril de 2022, de: <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?hl=es&ie=UTF8&msa=0&t=h&ll=40.295776636547764%2C-4.570312000000058&spn=18.404438%2C53.569336&source=embed&mid=1DcFy5rCbmFi6kM6-Put3zxTu4WQ&z=4>

²³⁸ La web del proyecto ya no está disponible, aunque se puede acceder a la publicación del proyecto online Hernández, S. & Zammit, K. (2012) *(Neo)Ruinas*. Recuperado el 16 de abril de 2022, de <https://issuu.com/kevinzammit/docs/neo-ruinas.com> -

millones de personas que se encontraban en riesgo de pobreza según Informe sobre la pobreza en España 2009-2013²³⁹. Algunos de los datos sobre los que se sustenta esta ficción son la tasa de paro del 26% con la que España cerró el 2012 (la más alta de su historia) los más de 1.800.000 hogares con todos sus miembros en paro, los 5 millones de personas en situación de exclusión severa, que 526 personas perdieron su vivienda cada día en 2012 o el 47,6% de las familias monoparentales, en su mayoría mujeres, con uno o más niños dependientes viven en riesgo de pobreza y exclusión, entre otros²⁴⁰. Se han hecho otras películas como *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011) donde una pareja compra una casa sobre plano, pero meses antes de su entrega, las obras se paralizan y ante la situación de verse sin casa y sin ahorros, nadie les ofrece una solución ni se responsabiliza. O *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014), drama en el que una joven pareja intentan sobrevivir en una España actual en la que sus recursos son limitados y a la vez sus esperanzas por evolucionar también. Además de los largometrajes de ficción, se han producido documentales como *La granja del paso* (Silvia Munt, 2015), que hace un reportaje sobre el funcionamiento del espacio social, de mismo nombre que el proyecto, lugar de reunión de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) de Sabadell.

Pero posiblemente, la fotografía, debido a su capacidad para analizar el paisaje, ha sido la expresión artística y cultural más extendida para denunciar la situación derivada de la crisis inmobiliaria. Esta tesis se centra en el estudio de ese panorama fotográfico contemporáneo y en concreto, de algunos de esos proyectos fotográficos que usan la representación de huella en el territorio.

²³⁹ Datos disponibles en EL ESTADO DE LA POBREZA. SEGUIMIENTO DEL INDICADOR DE RIESGO DE POBREZA Y EXCLUSIÓN SOCIAL EN ESPAÑA. Recuperado el 16 de abril de 2022 de <https://www.eapn.es/estadodepobreza/descargas.php>.

²⁴⁰ Datos disponibles en la web oficial de la película, recuperado el 16 de abril de 2022, de <http://techoycomida.com/hay-motivos/los-datos/>

CAPÍTULO V: CONTEXTO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO

5.1. Fotografía artística como estudio del paisaje, sus límites y aplicaciones

El contexto social y económico explicado en el capítulo anterior se combina con un contexto artístico en el que el interés por la fotografía crece y se convierte en protagonista de exposiciones colectivas, libros, ensayos teóricos, conferencias, congresos sobre territorio y paisaje, etc. La fotografía, ya consolidada como disciplina artística en museos y galerías, sigue ocupando nuevos espacios de estudio y discusión, donde, entre otras cosas, se continúa debatiendo acerca de sus aplicaciones como herramienta de análisis e interpretación del lugar, además de su capacidad para establecer los límites de los distintos territorios y paisajes. La naturaleza técnica del proceso fotográfico, esa huella luminosa como “depósito de saber y de técnica”, en palabras de Denis Roche²⁴¹, hacen de la fotografía la manifestación idónea para la captura de las huellas, cambios y procesos territoriales que alteran el paisaje. Estos fotógrafos usan los mecanismos que la “génesis automática” de la fotografía ofrece para crear un proyecto que interprete y hable del paisaje, usando en ocasiones técnicas o lenguajes fotográficos propios de la ortofotografía, la fotografía aérea a través de satélites o la fotografía más documental hablando en términos de estilo formal. Sin embargo, dejando a un lado la fotografía aérea de carácter más topográfico y científico, como por ejemplo el trabajo que lleva a cabo el Plan Nacional de Ortofotografía Aérea (PNOA)²⁴², cuyo objetivo es la realización periódica de ortofotografías para “la realización de cartografía y la información geográfica en general, ocupación del suelo, urbanismo y ordenación del territorio, catastro, gestión forestal, hidrografía, etc.”; la fotografía artística de territorio ha hecho uso de esas herramientas y formalidades para crear un proyecto algo más subjetivo. Estos proyectos artísticos, se mueven entre dos escenarios. En primer lugar, parten de la objetividad mecánica para “señalar” o “apuntar” hacia el

²⁴¹ Véase Roche, D. (1980) *Dépôts de savoir et de technique*. Fiction & Cie.

²⁴² Recuperado el 16 de abril de 2022, de <https://pnoa.ign.es/>

paisaje para que las huellas que han quedado en él hablen por sí mismas de la forma más objetiva posible. Están ahí y su existencia no se puede negar, solo ser testigos de esos elementos, construcciones y *ruinas* que quedan como prueba de la alteración que el territorio ha sufrido en los últimos años. Haciendo uso de ese carácter mecánico y objetividad que produce su génesis automática²⁴³, la conceptualización de estos proyectos parte de la posibilidad de crear un discurso fotográfico con cierta distancia del autor en la crítica y conocimiento que las propias imágenes generarán en su recepción. Sin embargo, en segundo lugar, estos proyectos se mueven en el escenario de la subjetividad artística en el discurso, es decir, los fotógrafos necesariamente se posicionan a favor de una serie de conclusiones que reforzar y mostrar a través de las imágenes. Debates de la veracidad de la imagen aparte, ya que partimos de la idea de que este tipo de fotografía no recrea o altera las imágenes, los fotógrafos eligen los lugares y territorios que quieren fotografiar e incluir en sus discursos, los encuadres y estilo, el número de fotografías, etc. Por lo tanto, esta fotografía de territorio crea discursos y proyectos artísticos formados a partir del posicionamiento personal del artista, usando su estilo personal y su voz, para hablar de los límites, cambios y evolución de paisaje alterado, a través de la imagen como herramienta de representación objetiva, creando así un proyecto visual que ayuda a entender la formación y cambios en un territorio de la geografía española.

²⁴³ Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós Comunicación 20. p.31.

5.2. Exposiciones colectivas que cuestionan el género del paisaje

Las exposiciones fotográficas cuyo tema central sea el paisaje son algo que se ha dado en la historia de la fotografía y su relación con el mundo artístico desde hace décadas, sin embargo, nos ocupa un especial interés la cantidad de exposiciones relativas a este tema a partir de la primera década de los 2000. Estas exposiciones, de gran importancia a nivel nacional, crearon un espacio de debate y experimentación donde se cuestionaban los límites del paisaje, la memoria, la construcción del territorio, la evolución y transición del territorio, etc. Es oportuno estudiar este contexto expositivo, enfocado en la representación y análisis del paisaje, ya que ayuda a entender la buena predisposición que encontraron los fotógrafos que ocupan el estudio de esta tesis. Estos fotógrafos ven como sus manifestaciones artísticas enfocadas al paisaje encuentran un ambiente de estudio y debate ya construido en torno al paisaje actual, además de galerías, museos o editoriales que les ceden espacio para poder crear y divulgar sus proyectos fotográficos sobre el territorio español. En este subcapítulo se estudiarán algunas de las más relevantes que tuvieron lugar en España en las dos últimas décadas, divididas en las realizadas por PHotoESPAÑA y las llevadas a cabo por otras entidades culturales.

PHotoESPAÑA

PHotoESPAÑA²⁴⁴, quizás el festival de fotografía con más resonancia en España, ha dedicado varias de sus ediciones al paisaje y sus distintas expresiones del género. PHotoESPAÑA es un festival internacional de fotografía que nació en junio de 1998, impulsado por la Fundación Contemporánea y organizado por La Fábrica. Aunque el festival cede gran parte de su programación a la fotografía española, también dedica su mirada a otros continentes, intentado crear una panorámica de la fotografía como disciplina artística y documental a nivel mundial. La programación del festival está a cargo de un comisario elegido para que realice dicha tarea durante tres años consecutivos²⁴⁵, con el objetivo de que tenga el tiempo y espacio necesario para “desarrollar teorías y conceptos en torno al hecho fotográfico”²⁴⁶. En las 21 ediciones, destacan varias cuya temática central gira en torno al paisaje, el lugar, la ciudad y el territorio: PHE 05: Ciudad, PHE 06: Naturaleza y PHE 08: Lugar. En la edición de PHE 05: Ciudad, no se hizo tanto hincapié en el paisaje como tal, pero sí en aspectos como usar el lenguaje visual de la fotografía (y otros medios) para hacer visible los conflictos por los que pasa la ciudad como espacio. La selección se acercaba al tema del paisaje y los límites de la ciudad mostrando la segregación de la urbe en su periferia a través de la fotografía de Bill Owens (California, 1938), la dilatación de la ciudad en el paisaje

²⁴⁴ Véase el texto Vega, C. (2017) Bienales y festivales de fotografía. En *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Cátedra. pp. 650-660.

²⁴⁵ Listado de los comisarios de las ediciones del festival: PHE98. Expediciones interiores. Comisario general: Alejandro Castellote / PHE99. Sangre caliente. Comisario general: Alejandro Castellote / PHE00. Fronteras. Comisario general: Alejandro Castellote / PHE01. Desde el Sur. Comisaria general: Oliva María Rubio / PHE02. Femeninos. Comisaria general: Oliva María Rubio / PHE03. Nosotros. Identidad y alteridad. Comisaria general: Oliva María Rubio / PHE04. Historias. Comisario general: Horacio Fernández / PHE05. Ciudad. Comisario general: Horacio Fernández / PHE06. Naturaleza. Comisario general: Horacio Fernández / PHE07. 10 años. Comisariado colectivo / PHE08. Lugar. Comisario general: Sérgio Mah / PHE09. Lo cotidiano. Comisario general: Sérgio Mah / PHE10. Tiempo. Comisario general: Sérgio Mah / PHE11. Interfaces. Retrato y comunicación. Comisario general: Gerardo Mosquera / PHE12. Desde aquí. Contexto e internalización. Comisario general: Gerardo Mosquera / PHE13. Cuerpo. Eros y políticas. Comisario general: Gerardo Mosquera / PHE14. Nos vemos. Fotografía española. Comisariado colectivo / PHE15. Nos vemos acá. Fotografía latinoamericana. Comisariado colectivo / PHE16. Europas. Fotografía europea. Comisariado colectivo / PHE17. La exaltación del ser. Alberto García Alix. Carta Blanca. XX Aniversario / PHE18. Players. Cristina de Middel. Carta Blanca. XX Aniversario / PHE19. ¿Déjà Vu? Susan Bright. Comisaria Invitada / PHE20. Resiliencia / PHE21.

²⁴⁶ Recuperado el 16 de abril de 2022, de <https://www.phe.es/home/que-es-photoespana/>

con la obra de Stephen Shore (Nueva York, 1947) o el entorno industrial a través de las imágenes repetitivas del matrimonio Becher. También se representaban aspectos como las nuevas formas de habitar tras la irrupción de la tecnología, la decadencia de las ciudades tradicionales, el complicado acceso a la vivienda por sectores marginados de la población, la ocupación, etc²⁴⁷. La edición PHE 06: Naturaleza se fijaba en aspectos como la experiencia rural y su nueva relación con los problemas ecológicos actuales, las distintas interpretaciones del paisaje en los últimos años y la relación entre naturaleza y cultura. Por su parte, *PHE 08: Lugar*²⁴⁸, giró en torno al tema del lugar como forma de ver, conocer y entender el mundo, y no solo como una porción de espacio o punto imaginario y lo hacía a través de proyectos que interpretaban y cuestionaban el tema en toda su complejidad. Esta edición el festival abordó el lugar desde distintas formas y tipologías: lugares de referencia en la historia y memoria colectiva, grandes categorías de paisajes, lugares de la vida cotidiana y los nuevos lugares y redefiniciones del concepto de lugar.

Dentro de estas ediciones, destacan dos exposiciones que se ocuparon del paisaje, el lugar y el territorio de una forma más concreta y específica. La primera de ellas, la exposición *Del Paisaje Reciente (De la imagen al territorio) PhotoEspaña 06*, realizada en el 2006 y comisariada por Horacio Fernández²⁴⁹, es la más interesante en cuanto al tema que ocupa esta tesis. La segunda, *Lugares comprometidos*:

²⁴⁷ PHE 05: Ciudad incluyó en su sección oficial la obra de: Oscar Mariné, Fernell Franco, Diego Barajas, William Klein, Juan Ugalde, Jerónimo Álvarez, Augusto Alves da Silva, António Júlio Duarte, João Tabarra, Humphrey Spender, Walter Rosenblum, Stephen Shore, Bill Owens, Minakawa, Tillim, Trillo, Spero, Jodice, Karman, Martin Parr, Bertien Van Manen, Cristina García Rodero, Manel Armengol, Juan Peiró, Humberto Rivas, Ferrán Freixa, Joan Colom, Rafael Sanz Lobato, Carlos Pérez Siquier, Alberto García-Álix, Gabriel Cualladó, Nicolás Muller, Xavier Miserachs, Carlos Cánovas, António Martín Sena da Silva, Ramón Massats, Ricky Dávila, Bern y Hilla Becher, Montserrat Soto, Stan Douglas y Stephen Gill, entre otros. La sección del Festival Off incluye el trabajo de Sergio Belinchón e Ignasi López, junto al de una veintena más de fotógrafos.

Para más información véase la *Guía PHE05. PHOTOESPAÑA2005. VIII Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales*, editada por La Fábrica. ISBN 84-96466-07-8.

²⁴⁸ PHE 08: Lugar incluyó en su sección oficial la obra de: Bill Brandt, Minerva Cuevas, Ramón Mateos, Eurico Lino do Vale, Daniel Malhão, Miguel Soares, David Claerbout, Roni Horn, Cristina García Rodero, Javier Vallhonrat, Harri Pälviranta, Thomas Demand, João Maria Gusmão, Pedro Paiva, Marcellly L., Florian Maier-Aichen, Ignasi Aballí y Esteban Pastorino entre otros.

Para más información véase la *Guía PHE08. PHOTOESPAÑA2008. XI Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales*, editada por La Fábrica. ISBN 978-84-92498-43-7.

²⁴⁹ Horacio Fernández (Albacete, 1954) es un historiador de la fotografía, comisario de exposiciones y profesor de Historia de la Fotografía en la facultad de Bellas Artes de Cuenca.

topografía y actualidad *PhotoEspaña 08*, comisariada en 2008 por Sérgio Mah, continuó el estudio de territorio en el festival, dando espacio al lugar como concepto y las connotaciones humanas y experiencias que se le conceden en la actualidad.

Del Paisaje Reciente (De la imagen al territorio), enmarcada dentro del tema *Naturaleza*²⁵⁰, se celebró el Museo Colecciones ICO en Madrid, del 1 de junio al 23 de julio y centró sus esfuerzos en poner al espectador en posición de ver el “paisaje social, urbano o indirectamente abstracto”²⁵¹ a través de la observación de los trabajos de un total de catorce artistas. Estos artistas, que abordan aspectos muy variados del paisaje en sus obras, fueron Jesús Abad (Medellín, Colombia, 1967), Nobuo Asada (Takahama-cho, Japón, 1967), Uta Barth (Berlín, Alemania, 1958), Thomas Joshua Cooper (San Francisco, EEUU, 1945), Misha de Ridder (Alkmaar, Holanda, 1971), Tomoki Imai (Hiroshima, Japón, 1974), Xavier Ribas (Barcelona, España, 1960), Tomoko Yoneda (Akashi, Japón, 1965), Lars Tunbjörk (Boras, Suecia, 1956), Maiko Haruki (Ibaraki, Japón, 1974), Angela Detánico y Rafael Laín (Caxias do Sul, Brasil, 1974 y 1973) y Rodney Graham (Vancouver, Canadá, 1949). Esta exposición define el “paisaje como pilar de carga de la fotografía”, haciendo esa división que hemos discutido en capítulos anteriores; entre el paisaje como

²⁵⁰ Además de la exposición *Del Paisaje Reciente*, se incluyeron otros proyectos y exposiciones que trataban sobre la imagen de naturaleza en la sección oficial: *Reforma Agraria* de Caio Reisewitz; *Antártida.Experimento Nº1* de Mireya Masó y Mercedes Masó; Karl Blossfeldt; *Momentos de vídeo-arte portugués contemporáneo* con obras de Catarina Campino, Célia Domínguez, Cristina Mateus, Francisco Queirós, Graça Sarsfield, José Maças de Carvalho, Maria Lusitano Santos, Nuño Cela, Pedro Cabral Santo y Pedro Valdez Cardoso; *Madre Tierra* con proyectos de John Davies, Edward Burtynsky y Rinko Kawauchi; Joel Sternfeld; *Das Land* de Manfredo Willmann; *In Katrina's Wake* de Chris Jordan; *El espacio interior* con obras de Jonás Dahlberg, Leandro Erlich, Jorge Macchi, Dan Graham, Ann Lislegaard, Rita McBride, Georges Rousse, Fred Sandback, Kat Shepherd, Sanaylorgood, Eulalia Valllosera y Rachel Whiteread; *Contranatura* de Cristóbal Hara; *Paisaje Natural en la Colección de Fotografía del IVAM* con obras de 46 artistas destacando Ansel Adams, Lothar Baumgarten, Luis Baylón, Gabriel Cualladó, Robert Frank, Hamish Fulton, Richard Misrach, Gerhard Richter, Ralph Steiner, Alfred Stieglitz, Paul Strand y Win Wenders; *Caminos de Naturaleza* de Olafur Eliasson; *Hack Landscape* de Daniel G. Andújar; Carole Fékété; *The Coming of Age in an Adolescent Society* de Vesselina Nikolaeva, *La naturaleza fuera de sí* con fotografías de la Agencia France-Presse (AFP); Bae Bien-U; *The return of the Native* de Suky Best; *Contactos* de Ramón Masats; Gonzalo Puch; *Nature Tracing* de Takashi Yasumura y *Naturaleza: Experiencia* con obras de W. Doherty, R. Graham, C. De Hita, T. Konoike, M. Masó, N. Rika y A. Sokurv. Para más información véase la *Guía PHE08. PHOTOESPAÑA2008. IX Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales*, editada por La Fábrica. ISBN 84-96466-36-1

²⁵¹ Fenández, H. (2006) *Del paisaje reciente*. En *Del paisaje reciente [De la imagen al territorio]*. Fundación ICO. p. 79.

“espectáculo maravilloso” y como “fotografía topográfica”, de carácter más descriptivo, que se articula en un determinado discurso político o científico que cambia con el tiempo. Añade, además, una tercera posibilidad de paisaje, con un valor más estético y donde es el artista quien atribuye el contenido a la imagen a través de su premisa y discurso. En este contexto teórico, la exposición explora el paisaje como un “tema abierto y problemático”, como un reto en el que el artista piensa, interpreta y representa el paisaje de diversas formas. Algunas muestras de esa diversidad de manifestaciones e interpretaciones del paisaje quedan reflejas a través de los árboles de Rodney Graham, que como dice Jeff Wall, aparecen erguidos como si fueran recordatorios de la tragedia medioambiental derivada de nuestra economía y orden social²⁵². A través de otros árboles, Jesús Abad Colorado muestra los restos de una batalla y el desplazamiento de los supervivientes. Lo hace a través de árboles destrozados, objetos militares y ropa abandonada, huellas de disparos en los árboles, pero no a través de cadáveres ni heridos. Este fotógrafo usa su mirada para hablar de cómo los eventos cambian un paisaje: “hombres y mujeres, niños y niñas, naturaleza y paisaje, poblaciones y animales, objetos de mi mirada para mostrar y contar todo lo que perdemos no sólo en vidas, sino también en la transformación del paisaje por los hechos del conflicto”²⁵³. Tomoko Yoneda también captura lugares donde han ocurrido hechos históricos, aunque es a través de la descripción documental de esos lugares “inocuos” cuando la artista consigue evocar la memoria colectiva que esos paisajes contienen.²⁵⁴ *Estructuras Invisibles*, el proyecto de Xavier Ribas (artista de uno de los principales casos de estudio de esta tesis), comisariado en esta exposición, también habla de la historia que queda en la tierra y sus distintas capas. Esta serie de 10 fotografías muestran una selva con frondosa vegetación, con irregularidades y montañas en el terrero que, en realidad, están ocultando y escondiendo las ruinas, construcciones y restos arqueológicos de la civilización maya en la selva de Petén (Guatemala). Según avanza la serie se

²⁵² Wall, J. (2004) En el bosque. Dos apuntes para un estudio sobre la obra de Rodney Graham. En *Paisaje y memoria*. La Casa Encendida. pp. 44-45.

²⁵³ Abad Colorado, J. (2005). *Testimonio. Presencias y vestigios*. Quinta Galería, citado en Fernández, H. (2006) Del paisaje reciente. p.88.

²⁵⁴ Fernández, p.106.

aprecian mejor esos restos de historia rodeados de naturaleza que ha seguido creciendo y fusionándose con el paso del tiempo, convirtiendo este lugar en un paisaje histórico que combina las huellas de la actividad humana con la evolución natural de la vegetación. A través de las fotografías de Thomas Joshua Cooper y sus océanos, nos acercamos más que nunca a la conceptualización del paisaje sublime en la exposición. Sin embargo, estos lugares nos son arbitrarios y elegidos exclusivamente por su estética y belleza, son los límites de la tierra conocidos en los mapas antiguos, por lo que combina el romanticismo de la observación de la naturaleza con el territorio con connotaciones históricas. El sentido del humor que Lars Tunbjörk pone en sus fotografías de paisajes urbanos, donde expresa cierta melancolía a través de las “ruinas de un pasado reciente” que proponía una calidad de vida que se esfumó, aporta una de esas variantes del paisaje que nos ocupa en este estudio. Su serie sobre la periferia de Madrid muestra cómo, al urbanizar buscando esa calidad de vida soñada, se invade y destruye el paisaje previo, pero a la vez este sigue dejando restos que se resisten a desaparecer y permitir la “colonización” de la naturaleza. Tunbjörk se fija en esas huellas naturales para crear imágenes que pueden resultar humorísticas o absurdas, por la combinación o separación brusca del paisaje natural y el urbanizado. *Del paisaje reciente* es un espacio perfecto de discusión e interpretación de los distintos paisajes y sus usos en fotografía a nivel internacional de las últimas décadas. Además de la exposición de obras, el catálogo supone una buena selección de textos que refuerzan todo el estudio e interpretaciones sobre el paisaje y sus variadas representaciones y concepciones²⁵⁵.

²⁵⁵ El catálogo incluye los textos principales de Horacio Fernández y los textos de cada obra por parte de Javier Chavarría. Además hay una selección de textos, “Paisajes escritos”, a cargo de Catarina Pestana, que incluye a los siguientes autores: Zong Bing, Xiao Yi, Wing Wei, Ching Hao, Kuo Hsi, Yoshitune Gokyôhoko, Wing Lü, Leonardo da Vinci, Francisco de Holanda, Carel van Mander, Shitao, Le Chevalier de Jaucourt, William Gilpin, François René Chateaubriand, Giacomo Leopardi, Camillero Corot, Caspar David Friedrich, John Constable, Thomas Cole, John Ruskin, Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke, Miguel de Unamuno, Paul Cézanne, Wallace Stevens, Kenneth Clark, Martin Heidegger, Theodor W. Adorno, Hubert Damisch, William Jenkins, Geoffrey y Susan Jellicoe, Robert Smithson, Bernard Lassus, Walter de Maria, Gerhard Richter, Denis Cosgrove y Stephen Daniela, Augustin Berque, Pierre Donadieu, Simón Schama, Alain Roger, Malcom Andrew, Georges Didi-Huberman y Anne Caquelin.

En 2008, a pesar del cambio de ciclo comisariado en PHotoESPAÑA, pasando a ser Sérgio Mah el encargado, dentro del tema “Lugar”, se realiza otra exposición colectiva, con el territorio como protagonista: *Lugares comprometidos: topografía y actualidad*; en el Museo ICO del 4 de junio al 24 de agosto. La presentación de la muestra decía analizar, a través de la obra de los once artistas seleccionados, “la representación de la topografía y los cambios que ésta ha sufrido dentro del campo fotográfico”. Todas las obras seleccionadas se alejaban de la representación optimista y tradicional del paisaje, idílica y bucólica, para recrear una visión del paisaje algo más “realista”, mostrando el territorio, irremediamente, alterado por el hombre. Muchas de las obras tienen carga política o denuncia social, siempre moviéndose en ese límite entre la representación subjetiva y objetiva de la fotografía como documento, esa fotografía derivada de la fotografía documental, que pone el foco en las circunstancias topográficas, históricas, culturales o económicas del paisaje. Circunstancias que crean lugares y que son documentadas y presentadas al espectador para que indague en las causas de las modificaciones espaciales y territoriales. Sergio Mah se cuestiona a través de este proyecto de comisariado si, “lo fotográfico, con sus posibilidades y sus limitaciones, tiene el privilegio de abrir la paciencia del lugar a sus historias y sugerir significados latentes”²⁵⁶; O si los lugares quedan realmente marcados por los acontecimientos pasados como para que al captarlos con una fotografía puedan llamar la atención y sacar a la luz dinámicas invisibles que vayan más allá de la capacidad descriptiva e informativa de lo fotográfico²⁵⁷. Este espacio expositivo y discursivo está íntimamente relacionado con los casos de estudio que ocupan esta tesis, que, aunque no están incluidos en esta exposición, nacen en este contexto contemporáneo y en este uso de la imagen fotográfica para hablar del territorio y sus cambios.

La selección de obras está formada por estéticas y cualidades formales muy distintas, aunque todas coinciden en la actitud reflexiva ante el paisaje, cierta neutralidad estilística, entre lo documental y lo artístico, haciendo una descripción

²⁵⁶ Mah, S. (2008) Lugares comprometidos. Topografías y actualidad. En *Lugares comprometidos. Topografías y actualidad*. Fundación ICO. p.9.

²⁵⁷ Ibid.

topográfica, con connotaciones políticas, sociales, históricas y ecológicas del lugar. La fotógrafa Patricia Dauder (Barcelona, 1973) explora con *Los de Mali (una película)*, escenas cotidianas de Mali, en una grabación en 16mm que realizó en 2006. Esas escenas muestran paisajes, viviendas, carreteras, zonas urbanas, etc., y apenas nos permiten ver figuras humanas, solo alguna en la lejanía. La película está compuesta de largos planos que ponen al espectador en la posición de realizar los desplazamientos y las acciones, sin embargo, los cambios son abruptos y contrastan con el tiempo lento de las escenas. Joachim Koester (Copenhague, Dinamarca, 1962) aparece en la exposición con *From the Travel of Jonathan Harker*, una docena de heterogéneos paisajes de Transilvania, en apariencia pintorescos y con gran quietud, pero con intervenciones humanas, como bosques talados, edificios y túneles a medio construir, como hilo conductor de la serie. La obra de la fotógrafa An-My Lê (Saigon, Vietnam, 1960), compuesta por fotografías panorámicas y de gran formato que juegan con la credibilidad que se le presupone a la fotografía documental. Su serie *Small wars*, estratégicamente realizadas en blanco y negro para que se asocie con el canon visual de la fotografía documental bélica, no fueron tomadas en realidad en ningún lugar en conflicto, si no localizaciones destinadas a entrenamientos. La autora juega así con el papel que tiene la fotografía en los discursos supuestamente documentales y periodísticos. Las fotografías aéreas de Peter Piller (Fritzlar, Alemania, 1968) son en realidad imágenes apropiadas, recogidas de periódicos y diversas publicaciones, archivadas y catalogadas por el artista. La serie seleccionada para esta exposición es *More Beautiful from the Ground. Archive Peter Piller (2002-2004)*, que realizó a partir de un lote de 20.000 fotografías que compró a una empresa que se dedicaba a fotografiar viviendas unifamiliares desde una avioneta, para luego vender las fotografías a los propietarios de esas casas. La tipología de estas casas es muy parecida en todas las imágenes, viviendas de los años 70, y se tienden a localizar un poco aisladas de las viviendas cercanas, con la intención de crear una vivienda idílica rodeada de falsa naturaleza. Las obras seleccionadas de Pedro Barateiro (Almada, Portugal, 1972) pertenecen a la serie *Psychogeographics*, un acercamiento crítico a la morfología de la ciudad y el paisaje urbano con imágenes aéreas en blanco y negro, que alejan al espectador y las hace parecer maquetas.

Barateiro usa fotografías encontradas en internet, las imprime en blanco y negro y las arruga cuidadosamente para darle tridimensionalidad, posteriormente la fotografía y las vuelve a imprimir, creando representaciones simbólicas del lugar, más que registros. Los paisajes de Geert Goiris (Bornem, Bélgica, 1971) forman parte de su serie *Resonance*, que el fotógrafo ha ido realizando durante años por distintos lugares del mundo. Paisajes panorámicos de gran formato, casi postales idílicas corrompidas por algún detalle, casi absurdo, que parece fuera de lugar y acaba transformando la idea que transmite la fotografía. No se trata de imágenes manipuladas, más bien de imágenes capturadas en el momento correcto para transportar al espectador a una especie de paisaje en calma, a la espera de la especulación del espectador, como ese rinoceronte tumbado en un paisaje neblinoso o ese desierto rojizo con una especie de búnker en mitad de la nada. 3.16, la serie seleccionada de Augusto Alves da Silva (Lisboa, Portugal, 1963) se conforma de once fotografías y un texto. Las imágenes a priori parecen una interpretación preciosista del paisaje, el paso del tiempo y el cambio de luz, sin embargo, es una serie con una clara intención política. Las fotografías están tomadas el 16 de marzo de 2003 entre las 7.00H y las 19:00h en las islas Azores, y algunas de ellas captan los aviones que aterrizaron con George Bush, Tony Blair y José María Aznar, en una jornada que dio lugar a la famosa “foto de las Azores”²⁵⁸. Alves Da Silva nos presenta un paisaje lleno de belleza, pero que fue testigo silencioso, como el espectador, de un momento político importante en el panorama político internacional de las últimas décadas. Las obras seleccionadas de Walter Niedermayr (Bolzano, Italia, 1952) pertenecen a su proyecto *Civil Operations*, expuesto y publicado en 2003, y son paisajes, casi todos nevados, de los Alpes, en los que el autor se ha criado y reside actualmente. Los encuadres y formatos nos colocan frente a paisajes imponentes, donde a pesar de todo, la naturaleza acaba invadida por la huella del ser humano. En *An American Index of the Hidden and the Unfamiliar*, la artista Taryn Simon (Nueva York, Estados

²⁵⁸ El 16 de marzo de 2003 tuvo lugar en las Azores una cumbre política a la que asistieron mandatarios internacionales, entre los que se encontraban George W. Bush (EE. UU.), Reino Unido Tony Blair (Reino Unido) y José María Aznar (España). Esta reunión acabaría precipitando la invasión angloestadounidense de Irak.

Unidos, 1975) hace un recorrido por lugares poco accesibles o desconocidos para la sociedad estadounidense, que muestran una gran tranquilidad y ausencia de movimiento, aunque la actividad humana queda presente, como latente en los objetos y escenarios. Ese concepto une la gran variedad de espacios interiores y exteriores que forman el proyecto. Simon Starling (Epsom, Inglaterra, 1967) cuestiona nuestra sociedad y su capacidad de generar desechos constantemente a través de acciones artísticas que documenta y atestigua a través de objetos y los restos de la acción. En la exposición se muestra la obra *One Ton, II*, que consta de cinco fotografías idénticas que muestran una cantera de Sudáfrica. Las fotografías están realizadas con impresión al platino, con el material que se extrae de esta misma cantera. La obra es una crítica medioambiental al gasto de recursos que se hace, incluso para generar obras de arte, y que queda patente como un gran vacío en el terreno fotografiado. La artista Beate Gütschow (Mainz, Alemania, 1970) crea montajes con fotografías de distintas ciudades (Berlín, Chicago, Kioto, Los Ángeles, Nueva York o Sarajevo), realizadas por ella misma, escaneadas y ensambladas para crear las obras que forman la serie *S*²⁵⁹. Cada imagen está creada con la fusión de entre 30 a 100 fotografías, creando una realidad falsa de paisajes inventados. Gütschow vuelve a cuestionar la veracidad de la fotografía como herramienta documental.

Tras estas descripciones, entendemos mejor el objetivo de *Lugares comprometidos* como espacio en el que hacer visible una muestra de las distintas propuestas actuales de interpretar el paisaje a través de las huellas e intervenciones humanas que han quedado en él, cuestionar la veracidad de la imagen fotográfica, o poner al espectador en contexto para que indague y se haga preguntas sobre el territorio que está observando.

²⁵⁹ S hace referencia a la palabra *stadt*, que significa ciudad.

Entidades culturales y museos

Además de festivales enfocados en la fotografía, numerosas entidades culturales y museos dedicaron su programación a organizar exposiciones colectivas, monográficas, talleres y sesiones de debate e intercambios sobre el paisaje y sus dimensiones, incluyendo a fotógrafos de gran importancia nacional e internacional. Del 30 de abril al 13 de junio de 2004, La Casa Encendida programó la exposición *Paisaje y memoria*²⁶⁰, comisariado por Alicia Chillida²⁶¹ y con la participación de los siguientes artistas: Rodney Graham (Abbotsford, Canadá, 1949), Thomas Struth (Geldern, Alemania, 1954), Jeff Wall (Vancouver, Canadá 1946), Jon Mikel Euba (Bilbao, España, 1967), Thomas Ruff (Zell más Harmersbach, Alemania, 1958), Sam Taylor-Wood (Croydon, Reino Unido, 1967), Fischli & Weiss (Zúrich, Suiza, 1952) (Zúrich, Suiza, 1946 - 2012), Alfredo Jaar (Santiago, Chile, 1956), Gabriel Orozco (Xalapa-Enríquez, México, 1962), Hiroshi Sugimoto (Tokio, Japón, 1948), Félix González-Torres (Güaimaro, Cuba, 1957), Thomas Demand (Múnich, Alemania, 1964), Bernd & Hilla Becher (Siegen, Alemania, 1931 - Rostock, Alemania, 2007) (Postdam, Alemania, 1934 - Düsseldorf, Alemania, 2015), Bleda & Rosa (Castellón, España, 1969) (Albacete, España, 1970), Oliver Boberg (Herten, Alemania, 1965), Rosemary Laing (Brisbane, Australia, 1959), Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948 - Nueva York, Estados Unidos, 1985), Marina Abramović (Belgrado, Serbia, 1946), Bibi Calderaro (Midland MI, Estados Unidos, 1965), Seifollah Samadian (Urmía, Irán, 1954), Rivane Neuenschwander & Cao Guimãraes (Bello Horizonte, Minas Gerais,

²⁶⁰ Recuperado el 16 de abril de 2022, de: <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/paisaje-memoria-5887>

²⁶¹ Alicia Chillida es historiadora del arte y comisaria independiente. Desde 1987 desarrolla su trabajo, tanto en la esfera pública como en la privada. Durante once años trabajó para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, siendo jefe de Exposiciones de los Palacios de Velázquez y Palacio de Cristal Madrid entre 1995 y 2001. Comisarió el Pabellón español en la Bienal de Sao Paulo con el artista Rogelio López Cuenca (2002). Dirigió durante dos años (2004-2006) el Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, en las Islas Canarias, España. En 2007 creó Museo Invisible: una plataforma para la investigación, producción y edición de proyectos de arte contemporáneo. Ha comisariado proyectos y exposiciones de artistas como Ilya Kabakov, David Hammons, Lawrence Weiner, Annette Messager, Günther Förg, Anselm Kiefer, Franz West, Maria Nordman, Gonzalo Chillida y Victor Grippo entre otros. Recuperado el 16 de abril de 2022, de https://www.lacasaencendida.es/sites/default/files/biografia_comisaria_jardin_japones.pdf

Brasil, 1967) (Bello Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1965), Alberto García-Alix (León, Madrid, 1956), Robert Smithson y Nancy Holt (Passiac, Nueva Jersey, Estados Unidos, 1936 - Amarillo, Texas, Estados Unidos, 1973) (Worcester, Massachusetts, Estados Unidos, 1938 - Nueva York, Estados Unidos, 2014), Anri Sala (Tirana, Albania, 1974), Tony Oursler (Nueva York, Estados Unidos, 1957), María Friberg (Malmö, Suecia, 1966), Damián Ortega (Ciudad de México, México, 1967), Bruce Nauman (Fort Wayne, Estados Unidos, 1941), Doug Aitken (California, Estados Unidos, 1968), Tacita Dean (Canterbury, Reino Unido, 1965), Montserrat Soto (Barcelona, España, 1961), Haluk Akakçe (Ankara, Turquía, 1970) y Mireya Masó (Barcelona, España, 1963). La exposición recogía un total de 56 obras de estos fotógrafos, video artistas y cineastas. Esta colección de piezas estaba formada por 36 fotografías de distintas técnicas y 20 proyecciones de vídeo. La muestra hablaba del interés que la representación del paisaje había ido generando en las nuevas prácticas artísticas desde los años 60, usando un género tan arraigado a la tradición artística clásica y convirtiéndolo en un campo de estudio donde jugar con los límites de su representación y naturaleza: paisajes naturales o contruidos, reales o imaginarios, etc.

A partir del 30 de junio la exposición se trasladó al CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, donde estuvo hasta el 22 de agosto de ese mismo año²⁶². Junto a la muestra, también se realizó un ciclo de conferencias con profesionales relacionados con el paisaje y su representación, además, en este caso, se incluyeron fotografías procedentes de La Colección del CAAM y se tuvo en cuenta el encuentro de las obras con la arquitectura de Sainz de Oiza, autor del CAAM.

Esta selección de obras, de distinta disciplina y formato, buscaba la libre asociación por parte del espectador, una relación creada de forma natural a través de la observación de la secuencia y la acumulación, como la observación propia de un paisaje. Se ofrecía, según el CAAC, una lectura subjetiva; un espacio donde el espectador podía contemplar las imágenes con el tiempo y distancia necesarias para activar su memoria como individuo, percibiendo los paisajes con su propia mirada. En palabras de Chillida, la exposición “es un crucigrama que permite una lectura

²⁶² Recuperado el 16 de abril de 2022 de: https://www.caam.net/es/expos_int.php?n=43

multidireccional, propiciando un debate abierto entre las imágenes, como si se tratara de un montaje cinematográfico”.

La exposición “*Lugares al límite*” formó parte de una serie de acciones, de carácter docente e investigador, llevadas a cabo en la Facultad de Bellas Artes y la Escuela de Arquitectura de Granada. Se llevó a cabo dentro del proyecto de innovación docente Laboratorio de Territorios en Transformación (LAB-TT), la Facultad de Bellas Artes, el Departamento de Escultura de la Universidad de Granada y el Grupo de Investigación HUM425, en colaboración con “Sobre capital y territorio III_2013”²⁶³ del programa UNIA arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía. En su última fase se materializó como exposición y libro, incluyendo dos de los proyectos que se estudiarán en profundidad en el capítulo 6.4. El objetivo de estas acciones fue trabajar con el territorio, para responder a través de la imagen y la palabra, a cuestiones relacionadas con el paisaje en transición desde el núcleo urbano de Granada hasta la Vega que la rodea y da paso a la naturaleza. La exposición asociada al proyecto fue realizada en Instituto de América-Centro Damián Bayón de Santa Fe, del 13 de marzo al 2 de mayo de 2014. La Vega de Granada es un territorio en transición, no es ni rural ni urbano y por eso presenta un estado de artificialidad y conflicto, idóneo para cuestionar, a través de la imagen, los límites del paisaje y las categorías en los que los incluimos. Esta exposición no exhibía proyectos previos de artistas y fotógrafos que hiciesen fotografía de paisaje general, no es una recopilación de imágenes comisariadas bajo un tema concreto, se trataba de una selección de fotógrafos y artistas vinculados de maneras diversas a Granada, que realizaron

²⁶³ “**Sobre capital y territorio**” es un proyecto iniciado en 2007 por la Universidad Internacional de Andalucía, dentro del programa UNIA arteypensamiento. El proyecto pretende analizar cómo la producción del espacio que habitamos (y sus transformaciones) es un aspecto central de la economía capitalista. Se aproxima a ello desde dos puntos. El primero, prácticas especializadas como arquitectura, artes visuales, geografía, filosofía, antropología, economía, geografía urbana, etc. La segunda, a través de prácticas no especializadas como saberes no institucionales, experiencias, activistas, etc. El proyecto cuestiona qué visiones aportan las narrativas artísticas al modelo territorial hegemónico. En 2013 hubo tres grupos de trabajo: primero el laboratorio abierto sobre la transformación del territorio de la Vega de Granada; en segundo lugar, la ciudad de Granada, materializado en la exposición y publicación López, V. & Vellarino, S. (eds.) (2014) *Capital y Terruño. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo*. Recuperado el 16 de abril de 2022 de: <https://trn-lab.info/portfolio/capital-y-terruño/>; y en tercer lugar, la frontera entre Marruecos y España. Información del proyecto accesible en <http://ayp.unia.es> - recuperado el 16 de abril de 2022.

proyectos de investigación, análisis e interpretación de ese paisaje concreto, en su estado de transición actual. La exposición se plantea como el espacio donde enseñar diferentes “estrategias con las que indagar y visualizar el impacto de las lógicas urbanas del capitalismo tardío”, tal y como explicaban los comisarios David Arredondo, Antonio Collados y Carlos Gor en el texto de presentación de la exposición. Esos lugares al límite, en estado constante de tensión entre el mundo rural y el urbano, se analizaron a través de las fotografías de Argider Aparicio (Basauri, 1979), Cristina Beltrán (Granada, 1977), Javier Callejas (Granada), Domingo Campillo, Susana Delgado (Córdoba, 1989), Jorge Dragón (Málaga, 1956), Navarro Herrera (Granada, 1975), Blas López Fajardo (Granada, 1975), Cecilio Puertas (Granada, 1980) e Isabel Soler (Linares, 1966). También se expusieron los Archivos del Laboratorio de Territorios en Transformación de Arquitectura (Proyectos 2 y Proyectos 3 de la ETSAG. Profesores Carmen Moreno Álvarez y Modesto Sánchez Morales. Proyectos 4 y Proyectos 5 de la ETSAG. Profesores Antonio Cayuelas Porras y Juan Domingo Santos) y Bellas Artes (Escultura y Entorno Físico; Arte, Espacio Público y Naturaleza. Facultad de Bellas Artes de Granada. Profesor Antonio Collados Alcaide) además del Atlas de la Vega Cercana (Profesor David Arredondo Garrido)²⁶⁴. Ese Atlas de la Vega es un centro de recursos donde se recogían documentos que permitían tener una visión panorámica del contexto en que se desarrolla el proyecto. Ese archivo también fue lugar de realización de talleres y actividades para trabajar con las hipótesis y propuestas para la evolución del paisaje de la Vega, como el taller Transigrafías (5 y 6 de abril 2013) dirigido por los fotógrafos Carlos Albalá e Ignasi López.

La exposición *La construcción social del paisaje* se celebró en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), dentro de la sesión expositiva *Paisaje: contemplación, memoria y activismo*, del 28 de noviembre de 2014 al 29 de marzo de 2015. Dicha sesión incluía tres exposiciones: *Carmen Laffón. El paisaje y el lugar*, *Maria Thereza Alves: El largo camino a Xico (1991-2014)* y *La construcción social del paisaje*. Esta última incluía más de 160 obras, incluyendo fotografías, pinturas, dibujos, instalaciones y vídeos, de 42 artistas de épocas distintas, siempre con el

²⁶⁴ —CompoArq. Blog del Área de Composición Arquitectónica. UGR. Recuperado el 16 de abril de 2022 <https://compoarq.wordpress.com/2014/03/03/exposicion-lugares-al-limite/>

paisaje como protagonista. Las obras procedían de las colecciones del CAAC, de la Colección DKV y la Nueva Colección Pilar Citoler, y estaban comisariadas por Yolanda Torrubia Fernández²⁶⁵. En la nota de prensa de la exposición, se hace referencia a Joan Nogué y su libro *La construcción social del paisaje*²⁶⁶, del que ya hemos hablado y de quién toma el título la exposición. La muestra trata el paisaje desde distintas perspectivas: un acercamiento concreto a la naturaleza o una visión más abstracta, el impacto de la intervención humana, la memoria y la historia en la construcción del paisaje, la ciudad posmoderna y los límites periféricos entre la ciudad y lo rural, los lugares en transformación, con ruinas, arquitectura abandonada o degradada. A través de palabras de Nogué, la exposición plantea un espacio abierto a la investigación y las distintas interpretaciones del paisaje, al entender que el “paisaje puede interpretarse como un producto social, como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado” añadiendo que “no solo nos muestra cómo es el mundo, sino que es también una construcción, una composición, una forma de verlo”²⁶⁷ por lo que se convierte en un medio de conocimiento del territorio. En la exposición las obras se agrupan bajo criterios estéticos o con tratamientos similares, sin embargo, el catálogo hace un recorrido de las obras basándose en la evolución de la idea de paisaje desde la tradición clásica hasta la mirada contemporánea²⁶⁸.

Bajo la idea de la contemplación romántica del paisaje la exposición incluye las siguientes obras: la pintura casi fotográfica de Santiago Ydáñez (Jaén, 1967), el paisaje colorido y fruto de vivencias personales de Miki Leal (Sevilla, 1974), el *Templo* de Santiago Giralda (Madrid, 1980) que se origina en la contemplación romántica del paisaje aunque incorporando elementos de los medios de comunicación, *La llanura baja* de Jesús Zurita (Ceuta, 1974) que mezcla lenguaje surrealista con la arquitectura

²⁶⁵ Yolanda Torrubia Fernández es comisaria, residente en España. Algunos de los artistas que ha comisariado son Guerrilla Girls en: *Guerrilla Girls 1985-2018*, 2021 y Salomé del Campo en: *Noches y días*, 2021.

²⁶⁶ Nogué, J. (ed.) (2007) *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva.

²⁶⁷ Nogue, J. (2007) El paisaje como constructo social. En *La construcción social del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva. pp. 11-12.

²⁶⁸ Torrubia Fernández, Y. (2014) La construcción social del paisaje. En *Catálogo de La construcción social del paisaje*. CAAC. p.34.

y el espacio, los dibujos y pinturas de Alfonso Albacete (Antequera, 1950) que usan lugares concretos de su vida y la naturaleza que le rodea, Salomé del Campo (Sevilla, 1961) presenta con el *Bosque* una naturaleza cargada de simbolismo y Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956) adentra al espectador en un laberinto de exuberante vegetación y texturas.

Hacia derroteros de un paisaje más abstracto y sintético se mueven las pinturas de Fernando Zóbel (Manila, Filipinas, 1924), que partiendo de un paisaje concreto llega a la esencia del mismo, al retirar los elementos superfluos; los *Encuentros nocturnos por los parques* de Néstor Sanmiguel (Zaragoza, 1949) formados a partir de capas superpuestas formas geométricas y rectangulares.

Un paisaje con un cariz más analítico o científico da paso a las obras de Mireya Masó (Barcelona, 1963), que, tras su paso por bases argentinas en la Antártida, retrata lugares vacíos donde reina la quietud, aunque están en constante transformación; Zoé T. Vizcaíno (Ciudad de México, 1979) fotografía un sistema de remolinos y mareas llamado Monskenstraumen, mezclando la belleza de la imagen con la capacidad destructiva del fenómeno natural.

Patricia Dauder (Barcelona, 1973) crea unas obras abstractas referenciando un paisaje concreto cercano al Duero, aunque no es identificable por el espectador; Paloma Polo (Madrid, 1983) interviene de forma muy sutil un espacio abierto en *The Build Up*, y crea una obra sobre lo construido y lo representado; Matt Mullican (Santa Monica, Estados Unidos, 1951) construye cajas de luz donde coloca un paisaje ideal, cercano al concepto de sublime, creado por ordenador; por último. Mark Lewis (Hamilton, Canadá, 1958) graba lugares cotidianos en distintos momentos y con la presencia de una actriz²⁶⁹, para cuestionar la representación en tiempo y espacio y la relación figura fondo. Este bloque de artistas hace un giro hacia el paisaje más conceptual.

La ciudad, otro de los grandes protagonistas en el paisaje contemporáneo, se ve representada a través de las obras de Zoe Leonard (Nueva York, Estados Unidos, 1961) y sus vistas aéreas de límites difuminados de París; Olivo Barbieri (Carpi, Italia,

²⁶⁹ Molly Parker.

1954) también usa las vistas aéreas para presentar un vídeo de Sevilla y otras ciudades andaluzas, grabado desde un helicóptero; las panorámicas de 360º, a partir de fragmentos fotográficos, realizadas por Alejandro Sosa (Coria del Río, Sevilla, 1951), que muestran los cambios urbanos de Sevilla en los últimos 20 años; y por último, Guillermo Pérez Villalba (Tarifa, Cádiz, 1948) mostrando enclaves y estereotipos andaluces en su serie *Viaje por Andalucía*.

En cuanto al lugar como recipiente de memoria y de historia, la exposición muestra el proyecto que Juan Manuel Castro Prieto (Madrid, 1958) realizó en Perú, capturando el día a día de pueblos y ciudades del país; François Bucher (Cali, Colombia, 1972) también hizo fotografías de Perú, en este caso de esculturas de un parque que solo son visibles con cierta luz del sol, como los relojes solares; Leandro Katz (Buenos Aires, Argentina, 1938) presenta reconstrucciones de expediciones del siglo XIX por regiones mayas, a través de fotografías de los monumentos que quedan en pie; las excavaciones que ocultaban ruinas mayas en las fotografías de Xavier Ribas; los lugares deshabitados pero cargados de historia de Bleda y Rosa; el paisaje del desembarco de Normandía, capturado por Eduardo Nave (Valencia, 1976) con gran belleza, el Canal de la Mancha de Daniel Faust (Nueva York, Estados Unidos, 1956); y la metáfora que Rosell Meseguer (Alicante, 1976) hace con su proyecto *OVNI Archive* y enseñar documentos y fotografías sobre espionaje. Las tres obras de José Guerrero (Granada, 1974) muestran su gran interés por el paisaje y por cómo lo usamos, lo interpretamos y lo re-interpretamos. Este fotógrafo captura elementos naturales como la niebla, los contrastes de luz, el color del desierto, los límites de la ciudad para hablar del paisaje natural y la huella del ser humano en él.

La evolución del paisaje y su observación ha hecho que se abandone el concepto de paisaje sublime y se pase a la observación y representación de paisajes urbanos, en transición y degradados. Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) se mueve en ese nuevo concepto de paisaje a través de sus imágenes de descampados y lugares abandonados; Sergio Belinchón (Valencia, 1971) muestra los lugares de extrarradio y periferia las ciudades en *Some Space (Uncertain)*, proyecto que aparece como caso de estudio en el capítulo 6; Tete Álvarez (Cádiz, 1964) habla de la especulación inmobiliaria en la ciudad actual con su serie *Confines*; Anna Malagrida (Barcelona,

1979) y Mathieu Pernot (Fréjus, Francia, 1979) hacen un retrato de la mezcla de arquitectura moderna y las nuevas transformaciones en el Raval de Barcelona. Dentro de este nuevo concepto, hay fotógrafos que acotan más su objetivo hacia las “pre-ruinas”, como Jorge Yeregui (Santander, 1975) con sus arquitecturas abandonadas en las carreteras de España en su proyecto *En el camino*; Daniel Canogar (Madrid, 1964) muestra el gran vórtice de basura del Pacífico, Gerardo Custance (Madrid, 1976 - París, 2017) retrata la ocupación de la naturaleza a través de las playas artificiales de los alrededores de Madrid; Jorge Fuembuena (Zaragoza, 1979) presenta los parajes naturales de Islandia, Finlandia y el Mediterráneo, invadidos por el turismo de masas; y por último, el proyecto de Dionisio González (Gijón, 1965) nos enseña la contracción en la bahía de Halong, que ha sido declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, pero que al ser un centro turístico, Vietnam empieza a plantearse desalojar a los habitantes para que sus casas flotantes no interfieran en la bonita estampa que los turistas desean ver.

La exposición también incluye los cómics de Miguel Brieva (Sevilla, 1974), llenos de sarcasmo para hacernos reflexionar sobre el mundo que estamos construyendo.

Este conjunto de obras se articula en un escenario expositivo y dialéctico en el que las distintas perspectivas y visiones acerca del paisaje construyen una experiencia de conocimiento para el espectador. Aunque en esta muestra también se incorporan pinturas, vídeos y otras técnicas, es la fotografía, como dice Alberto Martín, “el medio preferente para el resurgimiento y tratamiento [del paisaje] como género”²⁷⁰. La fotografía aprovecha el contexto artístico de las últimas décadas, donde aparece un gran interés por analizar e interpretar los “procesos de transformación, organización y apropiación” del territorio, jugando a la vez con las distintas interpretaciones, subjetividades, percepciones y simbología que el propio género del paisaje ha ofrecido durante su evolución histórica. En este contexto artístico, la construcción social del paisaje es claro ejemplo de uno de esos espacios

²⁷⁰ Martín, A. (2014) Apuntes sobre el paisaje y la imagen. En *Catálogo de la exposición La construcción social del paisaje*. CAAC.

dialécticos, creados en las últimas décadas, para construir una panorámica y divulgar las distintas visiones, interpretaciones y usos del paisaje como campo de estudio y manifestación artística.

Algunas galerías privadas también dedicaron su espacio a celebrar exposiciones colectivas con obras cuyo denominador común era el interés por la representación del paisaje, desde distintos puntos de vista, distintos formatos y técnicas. Es el caso de *El paisaje revisitado*²⁷¹, una pequeña exposición colectiva realizada en Blanca Berlín Galería²⁷² en 2015. La exposición, comisariada por Martim Días²⁷³ y Rosina Gómez-Baeza²⁷⁴, estuvo abierta al público del 11 de abril al 28 de mayo y contaba con las obras de cinco artistas portugueses: Carla Cabanas (Lisboa, 1979), Cláudio Reis (Oporto, 1980), Dalila Gonçalves (Castelo de Paiva, 1982), Tiago Casanova (Madeira, 1988) y Tito Mouraz (Oporto, 1977). La selección de estos cinco artistas va en relación con su uso de la imagen para hablar del paisaje contemporáneo desde la perspectiva de la alteración y ocupación humana. Martim Días vuelve a nombrar esa idea del paisaje como construcción cultural, que hemos argumentado previamente en otros capítulos, explicando que cada paisaje se adapta al concepto de naturaleza según el contexto histórico y social en el que se ubique. Partiendo de esa teoría, plantea una idea interesante, equiparando la fotografía de paisaje a “un mirador”²⁷⁵, a un lugar intermedio que permite vislumbrar ese trozo de tierra que se convierte en paisaje. Tiago Casanova nos enseña unos paisajes que presentan cierta dificultad al espectador para apreciar o entender en qué lugar se encuentra. Es una

²⁷¹Catálogo de la exposición recuperado el 16 de abril de 2022, de

<https://blancaberlingaleria.com/portfolios/a-3-bandas-el-paisaje-revisitado/>

²⁷² Blanca Berlín Galería es una galería madrileña fundada en 2007, especializada en fotografía y artes visuales focalizándose en las nuevas tendencias de la fotografía española e internacional, tanto de artistas consagrados como artistas prometedores que empiezan su carrera.

²⁷³ Martim Días es comisario y gestor cultural portugués, nacido en Barcelos, Portugal en 1988.

²⁷⁴ Rosina Gómez-Baeza es comisario y gestora cultural, nacida en Gijón, España en 1942. Tiene una extensa carrera en la que destacan logros como ser ganadora de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2009, la Medalla del FAD 2019 y Premios MAV 2018. Directora de Investigación y Desarrollo de IFEMA (Institución Ferial de Madrid), desde su creación en 1980 hasta 1986, cuando pasa a ser nombrada directora de ARCO hasta 2006. También es fundadora de la Colección Fundación ARCO y de YGBART, sociedad de Ingeniería, Mediación y Gestión Cultural, junto a Lucí Ybarra en 2021.

²⁷⁵ Texto de presentación de la exposición, incluido en el catálogo digital accesible en la web de la galería.

especie de representación del “no lugar”, ya que nos enseña paisajes con grandes zonas de sombra que hacen complicado que el espectador pueda ver el paisaje completo y localizarse en ese espacio. Cláudio Reis por su parte hace una deconstrucción del paisaje, para presentar formas simples que capturan la atmósfera del lugar. El paisaje está creado a partir de formas muy puras, casi escultóricas y que a veces recuerdan a las obras de James Turrell²⁷⁶, haciendo que el paisaje parezca un lugar aséptico, neutro, en el cual el espectador puede colocarse a sí mismo. Tito Mouraz nos enseña paisajes en los que ha capturado la presencia humana a través de los objetos que han quedado abandonados en ese lugar. Este artista vuelve a enseñar el paisaje alterado por el hombre a través de las huellas que el hombre deja abandonadas en el mismo, ya que no aparecen figuras humanas. Carla Cabanas usa el concepto de instantánea para coger postales e imágenes de archivo, intervenirlas y así crear imágenes que plantean la conexión que existe entre el presente y el pasado, el tiempo y el espacio. Al usar imágenes de archivo y textos del presente se crea una narrativa con una noción del espacio-tiempo distinta. La obra de Dalila Gonçalves nos enseña un *loop* en el que nos muestra el proceso de cambio y metamorfosis de un lugar. Aunque esta exposición, al contrario que las primeras estudiadas en este apartado, no es tan amplia ni representativa de la evolución del paisaje en el contexto artístico de las últimas décadas, es interesante ver cómo las galerías, que son espacios más destinados a la venta de arte que a su divulgación o a crear un espacio dialéctico y de investigación, también ha prestado atención a las distintas manifestaciones del paisaje en el arte fotográfico de artistas actuales.

*El paisaje reconfigurado*²⁷⁷, una exposición creada a partir de una selección de la colección de obras de la Fundación Botín, tuvo lugar del 23 de junio de 2018 al 13 de enero de 2019 en el Centro Botín, Santander. La exposición, incluyendo obras de Leonor Antunes (Lisboa, Portugal, 1972), Lothar Baumgarten (Rheinsberg, Alemania, 1944), Jacobo Castellano (Jaén, España, 1976), Tacita Dean (Canterbury,

²⁷⁶ James Turrell, es un arquitecto y artista que trabaja con la luz y el espacio, creando espectaculares instalaciones donde el espectador es el tercer elemento de la obra. Nació en Pasadena (California, EE. UU.) en 1943.

²⁷⁷ Recuperado el 16 de abril de 2022, de <https://www.centrobotin.org/exposicion/el-paisaje-reconfigurado/>

Reino Unido, 1965), Fernanda Fragateiro (Montijo, Portugal, 1962), Nuria Fuster (Alicante, España, 1978) , Joan Jonas (Nueva York, Estados Unidos, 1936), Irene Kopelman (Córdoba, Argentina, 1974) , Sol LeWitt (Hartford, Estados Unidos, 1928 - Nueva York, Estados Unidos, 2007), Julie Mehretu (Addis Abeba, Etiopía, 1970), João Onofre (Lisboa, Portugal, 1976), Sara Ramo (Madrid, España, 1975), Ignacio Uriarte (Krefeld, Alemania, 1972) y Oriol Villanova (Manresa, España, 1980); es un recorrido por distintas formas de representar el “mundo circundante” según la presentación de la muestra, es decir, encontramos otra exposición colectiva en la que se hace un recorrido por los distintos puntos de vista, modos, soportes e interpretaciones del paisaje artístico. La singularidad en esta ocasión es que todas las obras provienen de una misma colección privada, caracterizada por su heterogeneidad en cuanto a técnicas y disciplinas (“un mix generacional” en palabras de Benjamin Weil, comisario de la exposición), por lo que unas obras se acotan más a nuestro objeto de estudio que otras²⁷⁸. Aún así, hay obras que aportan nuevos planteamientos a la cuestión de los límites del paisaje y las nuevas formas de representación, por lo que esta exposición es un ejemplo más de la tendencia a poner al paisaje artístico como uno de los temas de discusión principales en el mundo artístico contemporáneo²⁷⁹.

²⁷⁸ Más información sobre cada una de las obras de exposición en <https://www.centrobotin.org/wp-content/uploads/2018/05/Cartelas-El-Paisaje-Reconfigurado.pdf> - recuperado el 16 de abril de 2022.

²⁷⁹ Aunque en este apartado, al hablar del contexto artístico y expositivo donde se ubican los casos de estudio elegidos para esta tesis, nos hemos ceñido a las exposiciones realizadas en España, a nivel internacional se han realizado otras exposiciones colectivas que cuestionaban las distintas interpretaciones del paisaje. Véase *Disputed Landscape* realizada en 2015 en Camera Austria (Lendakari, Austria) con obras de Stephanie Kiwitt, Christian Mayer, Ricarda Roggan, Nicole Six & Paul Petritsch, Anthony Haughey, Tatiana Lecomte, Jo Ractliffe, Ahlam Shibli, Efrat Shvili, Philip Gaißer, Michael Höpfner, Sharon Ya’ari divididas en tres bloques temáticos: *El Paradigma Visual (The Visual Paradigm)*, *Descubriendo la Historia (Uncovering History)* y *Promulgando el Paisaje (Enacting Landscape)*.

Recuperado el 16 de abril de 2022 de: <https://camera-austria.at/en/ausstellungen/disputed-landscape-2/>

Límites del paisaje, comisariada por Fernando Baena y celebrada en la Galería Proceso/Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay (Ecuador) en 2015. Esta exposición también se concibe como una selección de obras para crear una panorámica de la diversidad de puntos de vista y soportes que estudian el paisaje en sus nuevas representaciones, siempre en el borde difuso que se considera paisaje según la tradición. Incluye la obra de los artistas Andrés Senra, Eva Koch, Francesc Torres, Óscar Santillán, Rubens Mano, Tete Álvarez. Véase el marco teórico de la exposición en este artículo del comisario: Baena, F. (2015) Límites del paisaje. En *Estudios sobre arte actual*. NÚM. 3 (2015) ISSN: 2340-6062.

5.3. Proyectos colectivos y por encargo de fotografía sobre territorios españoles 2000 - 2009

Durante la primera década de los 2000, en España se realizaron numerosos proyectos colectivos para analizar e interpretar distintas partes del territorio nacional, proyectos por encargo a fotógrafos, que acabaron materializados en publicaciones y exposiciones²⁸⁰. Estos proyectos crean un buen caldo de cultivo y contexto fotográfico, en el cual, junto a las condiciones socioeconómicas que atravesaba el país, surgen los proyectos individuales que ocupan los casos de estudio principales de esta tesis.

En el año 2000 la Villa de Bilbao celebraba su 700 aniversario y en conmemoración de tal fecha, la Sala Rekalde de la Diputación Foral de Bizkaia organizó la exposición 7 x 7 x 7, comisariada por Javier Gonzalez de Durana (Bilbao, 1951). Participaron Toni Catany (Llucmajor, 1942 - Barcelona, 2013), Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955), David Hilliard (Massachusetts, Estados Unidos, 1964), Luis Izquierdo-Mosso (Sestao, Vizcaya, 1954), Luis González Palma (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1957), Humberto Rivas (Buenos Aires, Argentina, 1937 - Barcelona, 2009) y Begoña Zubero (Bilbao, 1962), con el objetivo de capturar la realidad urbana y social de la ciudad. El proyecto consistía en que cada fotógrafo tenía que hacer una fotografía de cada uno de los siete temas propuestos: el paisaje, las costumbres y relaciones sociales, la arquitectura, el límite de lo público y lo privado, la comunidad, el retrato y el bodegón.

El proyecto *Málaga. Cuerpo y Sombra* nació en 2002 desde la Diputación, con el pretexto de dar una imagen distinta de la ciudad, alejada de los estereotipos que siempre la acompañan. Comisariado por Carolina Martínez y con Clemente Bernard (Pamplona, 1963), Carma Casulá (Barcelona, 1966), Koldo Chamorro (Vitoria-Gasteiz, 1949 - Pamplona, 2009), Ricky Dávila (Bilbao, 1964) y Bernardo Pérez (Madrid, 1956)

²⁸⁰ Véase la exposición *En España. Fotografías, encargos, territorios, 1983-2009*, celebrada en el Museo ICO, dentro del marco del Festival PHotoESPAÑA, del 2 de junio de 2021 hasta el 12 de septiembre de 2021. Comisariada por Ramón Esparza, Jorge Ribalta y Cristina Zelich. Catálogo de la exposición: Esparza, R., Ribalta, J. & Zelich, C (eds.) (2021) *En España. Fotografías, encargos, territorios, 1983-2009*. Editorial RM; Fundación ICO.

como artistas seleccionados para alejarse de las imágenes promocionales o las típicas fotografías de turista. Las fotografías intentaban reinterpretar el territorio a través de mostrar la playa como un espacio incongruente y extraño, transformando la visión clásica de los espacios turísticos, con retratos de autóctonos del lugar o instantáneas del interior de la provincia, quizá menos conocida.

En ese mismo año 2002, nace otro proyecto colectivo en una ciudad de la península: *Salamanca. Un proyecto fotográfico*, organizado por el Consorcio Salamanca 2002 y comisariado por Alberto Martín, ya que la ciudad fue Capital Europea de la Cultura. Aprovechando esa circunstancia, se encargó a fotógrafos nacionales e internacionales que reflexionasen visualmente sobre la ciudad y sus señas de identidad. Los fotógrafos se encontraron una ciudad en cambio, remodelándose para acoger a turistas y crear espacios de cultura, por lo que muchas de las imágenes representan edificios en construcción o estructuras remodelándose para adaptarse a nuevos contextos. El proyecto incluía a Lynne Cohen (Wisconsin, Estados Unidos, 1944 - Montreal, Canadá, 2014), Michael Danner (Reutlingen, Alemania, 1967) Candida Höfer (Eberswalde, Alemania, 1944), Valérie Jouve (Saint-Étienne, Francia, 1964), Xavier Ribas y Humberto Ribas.

Durante estos años los gobiernos regionales impulsaron estos proyectos, otro de estos casos fue *Revisitar Canarias* (2003), movido por el Gobierno de Canarias, con un objetivo similar al de *Málaga*, aunque en este caso, además de querer dar una imagen distinta de la región, se quería potenciar su imagen de islas vanguardistas y en contacto directo con el arte contemporáneo. Se seleccionaron siete artistas para que cada uno se encargase de fotografiar una de las islas: Augusto Alves da Silva (Lisboa, 1963) de La Gomera, Miriam Bäckström (Estocolmo, Suecia, 1967) de Tenerife, Oladélé Ajiboyé Bamgboyé (Odo-Eku, Nigeria, 1963) de La Palma, Olafur Eliasson (Copenhague, Dinamarca, 1967) de Lanzarote, Craigie Horsfields (Cambridge, Reino Unido, 1949) de El Hierro, Miguel Rio Branco (Las Palmas de Gran Canaria, 1946) de Gran Canaria y Montserrat Soto (Barcelona, 1961) en Fuerteventura. Las obras incluían, por ejemplo, fotografías de escenarios de películas en Tenerife, video entrevistas a habitante de El Hierro, el paisaje de la zona volcánica de Lanzarote. El proyecto fue dirigido por la galerista Elba Benítez, aunque en ningún momento trajo

asociaciones económicas de los artistas con la galería, solo actuó de agente para la organización y producción. Los proyectos se materializaron en siete pequeños libros diseñados por la editorial ACTAR.

En 2004 se realizaron una serie de publicaciones, comisariadas por Miguel Fernández-Cid en torno a *Compostela*, coincidiendo con la celebración del Año Santo y el décimo aniversario de la fundación del Centro Galego de Arte. En este caso, cada fotógrafo tenía bastante libertad creativa, solo debía tener relación con la ciudad, por lo que el resultado fue heterogéneo y variado, aunque todas en relación con el espacio, el territorio, los habitantes y su documentación. Los fotógrafos seleccionados fueron Lars Arrhenius (Estocolmo, Suecia, 1966), Gabriele Basilico (Milán, Italia, 1944 - Milán, Italia, 2013), Roland Fischer (Saarbrücken, Germany, 1958), Günther Förg (Füssen, Alemania, 1952 - Freiburg, Alemania, 2013), Rubén Ramos Balsa (Santiago de Compostela, España, 1978), Humberto Rivas, Lorna Simpson (Nueva York, Estados Unidos, 1960), Montserrat Soto, Beat Streuli (Altdorf, Suiza, 1957) y Peter Wüthrich (Bern, Suiza, 1962).

La Fundación Telefónica, con Pep Benlloch (Valencia, 1950) en la labor de comisariado, organizó *Ocho visiones: Distrito C* en 2007, un proyecto que pretendía documentar la construcción de la nueva sede que Telefónica estaba construyendo para unificar a sus trabajadores, conocida como Distrito C en los planes de ordenación. Dicha documentación no fue cronológica, en su lugar, los artistas tuvieron total libertad para usar su visión creativa y crear un trabajo personal tras visitar las obras de construcción del edificio. Benlloch seleccionó a Sergio Belinchón, Jordi Bernadó (Lleida, España, 1955), Bleda y Rosa, Manel Esclusa (Vic, España, 1952), Aitor Ortiz (Bilbao, 1971), Xavier Ribas, Montserrat Soto y Valentín Vallhonrat (Madrid, 1956). Tras la exposición, las obras, variadas y diversas en su concepto y forma, pasaron a formar parte de la colección de la Fundación.

Castilla y León. Un cierto paisaje fue un proyecto editorial encargado por la Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de la Junta de Castilla y León al MUSAC en 2007. Quizá un proyecto más tradicional en cuanto a la representación del paisaje, ya que se pretendía divulgar la calidad estética y la extraordinaria belleza y diversidad

del paisaje de Castilla.²⁸¹ Comisariado por Rafael Doctor y Kristine Guzmán, seleccionaron fotografías de la colección del museo, como en el caso de las obras incluidas de Bleda y Rosa y Carmela García (Lanzarote, España, 1964), y pidieron, a otros fotógrafos como Xavier Ribas, Gerardo Custance, Álvaro Villarrubia (Madrid, 1974) y Jordi Bernadó, que visitarán y fotografiarán el paisaje de la comunidad autónoma. También eligieron imágenes de archivo de Javier Ayarza (Palencia, España, 1961). El libro tenía un carácter divulgativo, para dar a conocer el lugar, por lo que las fotografías, sobre todo, intentan mostrar la belleza del paisaje.

La Ribera del Órbigo. Invierno es un proyecto editorial del año 2007, llevado a cabo por el MUSAC a raíz del encargo recibido de la asociación encargada de planificar la celebración del 7º Centenario del Mercado de los Jueves, en Benavides de Órbigo (León). El encargado de coordinar el proyecto fue Carlos Ordás, coordinador de exposiciones del MUSAC, y la selección de fotógrafos fue hecha por Rafael Doctor, director del museo en ese momento. Las fotografías, de Gerardo Custance, Sergio Belinchón, Sofía Moro (Madrid, 1966) y Jesús F. Salvatore, revelaban el territorio desde distintas perspectivas: espacios rurales, ruinas de arquitecturas tradicionales, nuevas construcciones sin identidad, paisajes intimistas, objetos y retratos de gente de la zona, etc.

En 2008 el MACBA promueve una especie de *survey* en Barcelona en *Imatges metropolitanas de la nova Barcelona*, eligiendo una serie de lugares y casos de estudio del área metropolitana, divididos en tres bloques: trabajos y poderes, centros y periferias y representaciones. Los comisarios Jorge Ribalta y Joan Roca seleccionaron a los artistas Sandra Balsells (Barcelona, 1966), Xavier Basiana (Manresa, España, 1955), Lothar Baumgarten (Rheinsberg, Alemania, 1944 - Berlín, Alemania, 2018), Patrick Faigenbaum (París, 1954), Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf, Alemania, 1941), David Goldblatt (1930, Randfontein, Sudáfrica, 1930 - Johannesburgo, Sudáfrica, 2018), William Klein (Nueva York, 1928), Manolo Laguillo, Ana Muller (Madrid, 1948), Marc Pataut (París, 1952), Xavier Ribas, Andrea Robbins

²⁸¹ Silvia Clemente, consejera de Cultura y Turismo, definía así el objetivo del proyecto en el texto de la presentación del libro.

(Boston, Estados Unidos, 1963) y Max Becher (Düsseldorf, Alemania, 1964), Gilles Saussier (Suresnes, Francia, 1965), Jean-Louis Schoellkopf (Colmar, Francia, 1946), Allan Sekula (Pennsylvania, Estados Unidos, 1951- Los Angeles, Estados Unidos, 2013) y Ahlam Shibli (Palestina, 1970). El proyecto acabó en una exposición llamada *Archivo universal*²⁸².

Tàrraco. Mirada actual fue un encargo con motivo de la creación del festival de fotografía SCAN, en Tarragona en 2008. Los fotógrafos encargados de capturar la ciudad con sus cámaras fueron Jordi Bernadó, Bleda y Rosa, Toni Catany, Joan Fontcuberta, Jorge Ribalta (Barcelona, 1963), Xavier Ribas y Lluís Vives (Vinarós, España, 1959).

Aurora Fernández Polanco, Magdalena Mora y Cristina Peñamarín coordinaron entre 2008 y 2009 un proyecto de la Universidad Complutense de Madrid y la colaboración del Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino y del Ministerio de Cultura, llamado *Destrucción y construcción del territorio. Memoria de lugares españoles*. Este proyecto está estrechamente relacionado con los proyectos posteriores que son caso de estudio de esta tesis, en tanto que parte de la idea de que el territorio muestra las huellas de las actuaciones humanas, buenas o malas, y hace un análisis del deterioro de nuestro territorio a través de un ejercicio de análisis y reflexión a través de la fotografía y la representación artística. El proyecto se centró en ocho comunidades autónomas que se agruparon en cuatro bloques, que acabaron publicados en cuatro volúmenes: 1. Galicia y Madrid, 2. Andalucía y Barcelona, 3. País Vasco y Castilla y León y por último, 4. Canarias y Extremadura. Los artistas encargados de realizar las fotografías de cada bloque fueron elegidos con la condición de ser ajenos al territorio que les tocaría representar, el grupo estaba formado por: Mireia Sentís (Barcelona, 1947) y Rogelio López Cuenca (Nerja, España, 1959), Eva Lootz (Viena, Austria, 1940) y Tonia Raquejo (1958)- Luis Ortega, Pedro G. Romero (Aracena, España, 1964) / Archivo F.X. e Ignacio Cabrero, Federico Guzmán (Sevilla, 1964) y Bárbara Fluxá (Madrid, 1974). Las

²⁸² Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna, MACBA, Barcelona, de octubre de 2008 a enero de 2009.

coordinadoras investigaron la situación de cada comunidad y eligieron dos casos de estudio de cada una, uno como ejemplo de la buena praxis a la hora de intervenir el territorio y otro, como prueba de la malversación territorial y el urbanismo salvaje de las últimas décadas. Por falta de presupuesto solo se hicieron publicaciones, no se llegaron a exponer los proyectos, aunque en su labor divulgativa, están disponibles online²⁸³.

Como ya se ha mencionado al comienzo de este capítulo, el contexto artístico y expositivo, más enfocado en el estudio de las distintas dimensiones del paisaje que en décadas anteriores, es un contexto abierto al debate y al intercambio y que proporciona un amplio espacio para la fotografía como medio importante en la actualidad; y hace que se creen numerosos proyectos fotográficos al mismo tiempo. Encontrarse un contexto artístico donde el paisaje no es un tema alternativo o menor, si no uno de los principales, hace que todos estos proyectos fotográficos que nacen de la situación social y económica se vean impulsados por los circuitos culturales, dando pie a esa amplia manifestación de la representación fotográfica sobre el estado del paisaje español que ocupa esta tesis. Además, influye otra circunstancia notable en este florecimiento de proyectos personales sobre el territorio, y es la

²⁸³ Véase *Destrucción y Construcción del territorio. Memoria de lugares españoles*. Aurora Fernández Polanco, Magdalena Mora y Cristina Peñarín (Eds.) **1. Galicia y Madrid**. Proyectos Visuales de Mireia Sentís y Rogelio López Cuenca. Recuperado el 16 de abril de 2022 de:

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/49424/1/DESTRUCCION%20Y%20CONSTRUCCION-1.pdf>

Destrucción y Construcción del territorio. Memoria de lugares españoles. Aurora Fernández Polanco, Magdalena Mora y Cristina Peñarín (Eds.) **2. Andalucía y Barcelona**. Proyectos Visuales: Eva Lootz y Tonia Raquejo - Luis Ortega Textos: Juan M. Barragán, Carlos Castilla Del Pino, Joan Margarit y Josep M. Montaner. Recuperado el 16 de abril de 2022 de:

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/49425/1/DESTRUCCION%20Y%20CONSTRUCCION-2.pdf>

Destrucción y Construcción del territorio. Memoria de lugares españoles. Aurora Fernández Polanco, Magdalena Mora y Cristina Peñarín (Eds.) **3. País Vasco y Castilla y León**. Proyectos Visuales: Pedro G. Romero / Archivo F. X. e Ignacio Cabrero. Textos: Valentín Cabero Diéguez, Alejandro Cearreta, Olvido G. Valdés y Eli Tolaretxipi. Recuperado el 16 de abril de 2022 de:

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/49417/1/DESTRUCCION%20Y%20CONSTRUCCION-3.pdf>

Destrucción y Construcción del territorio. Memoria de lugares españoles. Aurora Fernández Polanco, Magdalena Mora y Cristina Peñarín (Eds.) **4. Canarias y Extremadura**. Proyectos Visuales: Federico Guzmán y Bárbara Fluxá. Encuesta sobre el desorden territorial A. Campesino, F. Gaja I Díaz, L. M. García Herrera, R. López De Lucio, J. Maderuelo, R. Mata Olmo, J. Mora Aliseda, F. Sabaté Bel, M. De Santa Ana, M. A. Troitiño. Recuperado el 16 de abril de 2022 de:

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/49426/1/DESTRUCCION%20Y%20CONSTRUCCION-4.pdf>

situación del libro de fotografía como medio independiente para la creación y divulgación de los proyectos fotográficos, y se analizará a continuación.

5.4. De la pared a la página: el libro de fotografía como última materialización del proyecto

Tras estudiar el contexto fotográfico donde nace esa proliferación de proyectos fotográficos y exposiciones sobre paisaje, para entender el contexto fotográfico contemporáneo, es necesario hacer un recorrido por la relación que se ha creado entre la fotografía y el formato editorial como materialización de un proyecto. La fotografía impresa, debido a las múltiples opciones de tamaño que permite su impresión y reproducción, se ha podido mostrar en diversos formatos, desde exposiciones, a álbumes, libros de fotografía, etc. La posibilidad de ser reproducidas en libros, sin que suponga una pérdida de calidad o información, han sido clave en la proliferación y divulgación de proyectos fotográficos, nacidos tanto desde la iniciativa más personal y artística como institucional.

Parte de los proyectos fotográficos son ideados para ser positivados, organizados y mostrados en las paredes de una sala, sin embargo, algunos de ellos, impulsados por el auge del *fotolibro* o libro de fotografía tanto en España como en el ámbito internacional²⁸⁴, han sido trasladados a este formato, o directamente ideados para el mismo. Al hablar de este cambio de formato, no hablamos de un catálogo de exposición que recoja las obras y el *statement* de la muestra, se trata en realidad de un verdadero cambio en el proceso de conceptualización, organización y presentación del proyecto. El catálogo de exposición, como se ha concebido tradicionalmente, es más bien un libro que reúne el listado de obras, fotografías de estas y textos que abordan el origen e hilo conductor de dicha muestra expositiva. Sin embargo, con la realización de un libro de fotografía se buscan otros objetivos, el libro ya no es un documento de registro, sino un objeto artístico en sí mismo, las imágenes ya no son fotografías de las obras sino las obras mismas y el texto puede llegar a ser mínimo o incluso inexistente, ya que el discurso en este caso es visual y secuencial a través de la imagen. Por lo tanto, el catálogo tradicional es concebido

²⁸⁴ Véase la recopilación de Martin Parr y Gerry Badger de tres tomos: Badger, G. & Parr, M. (2019) *The Photobook: A History*. Phaidon.

como resultado de la muestra expositiva, la necesita para tener contenido, sin embargo, el libro de fotografía se comporta como un objeto que no necesita de la exposición para existir, tiene sentido y discurso propios. En cuanto a la percepción, en el libro, más que, en la pared, la fotografía se comporta como texto en página dentro de un discurso. La afirmación de Lorenzo Vilches sobre la lectura de la fotografía, apuntando que “es un texto porque no puede ser descompuesto en unidades menores conservando su capacidad de comunicar algo al lector”²⁸⁵; puede apoyar la idea de que el libro de fotografía es un discurso visual y narrativo capaz de comunicar solo a través de la imagen. De esta idea se serviría también la ausencia, o casi ausencia, de discurso textual en gran parte de los libros de fotografía de territorio que ocupa esta tesis.

Analizando qué puede decantar a un fotógrafo a realizar un libro de fotografía en lugar de una exposición, se deben tener en cuenta varios factores. En primer lugar, el espectador debe pasar de página cada vez que quiera ver una fotografía. Parece un gesto muy simple, pero matiza por completo la experiencia de un espectador ante un proyecto fotográfico. En palabras de John Gossage (Nueva York, 1946), autor de *The Pond*²⁸⁶, la clave en la percepción de un proyecto en libro es la narración:

Con los libros, tienes una imagen, y luego giras la página, pasa a la memoria y tienes otra imagen. Así que estás viendo una imagen en cada momento. Estar de pie en una habitación y poder escanear múltiples imágenes es una experiencia muy diferente. Ves hacia dónde te diriges y dónde has estado a la vez, porque el libro es una narración²⁸⁷

²⁸⁵ Vilches, L. (1984) *La lectura de la imagen*. Paidós Comunicación.

²⁸⁶ Gossage, J. (1985) *The Pond*. Aperture. Incluía un ensayo de Denise Sinesy y era una edición de 2000 copias.

²⁸⁷ Traducción de “With books, you get a picture, and then you turn the page, it passes into memory and you get another picture. So you’re seeing one image at a time. To actually stand in a room and be able to scan multiple images is a very different experience. You see where you’re headed and where you’ve been at the same moment, because the book is a narrative”, en: Righthand, J. (2010, 26 agosto) Photographer John Gossage Reflects on «The Pond». *Smithsonian Magazine*. Recuperado el 16 de abril de 2022, de <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photographer-john-gossage-reflects-on-the-pond-459091/>

Esta posibilidad narrativa y la atención centrada del espectador son algo imprescindible si entendemos el libro de fotografía como un ensayo visual sobre un territorio, ya que la fotografía de territorio puede presentarse como la máxima expresión de aquel «mira» esto. *The Pond*, libro de fotografía pionero publicado en 1985, es uno de los *fotolibros* clave en los años 80 y claro ejemplo de libro donde la fotografía de territorio está al servicio de la narración, a través de la capacidad de señalar de la imagen. Compuesto por imágenes de los alrededores de un estanque, en un área boscosa y poco cuidada de las afueras de una ciudad que muestran los límites entre la humanidad y la naturaleza, sus fotografías nunca formaron parte de ninguna exposición. La atención que confiere a la fotografía la puesta en página es la forma idónea de reafirmar ese “mira esto” dirigido hacia ese paisaje y esos límites palpables entre naturaleza y humanidad.

En segundo lugar, la secuenciación de la imagen que el libro permite. Al usar solo la imagen (o prácticamente nada más que la imagen), su secuenciación y la propia representación de la misma se convierte en la mayor herramienta de edición dentro del discurso narrativo, artístico y fotográfico. No se trata solo de que el espectador pueda tener en las manos toda la narración, sino que el autor pueda marcar un ritmo en esa narración, sin ir más lejos, un principio y un final. Volviendo a las palabras de John Gossage, en cuanto a las posibilidades del libro de fotografía, al hablar de la exposición de *The Pond* veinticinco años después de la publicación del libro, decía esto:

Los libros de fotografía van de la mano del modelo literario; comienzas en un punto, y terminas en otro. Con las exposiciones, no importa la intención que tengas, hay tres habitaciones en el Smithsonian que albergan la exposición. Y con toda la intención, quieres que la gente comience en el inicio. Pero, no hay absolutamente ninguna expectativa por mi parte de que por lo menos la mitad de la gente entre por la puerta derecha. No sucede²⁸⁸.

²⁸⁸ Traducción de “Photography books tag along on the literary model; you start at one point, and you end at another. With shows, no matter what intention you have, there are three rooms at the Smithsonian that contain the show. And with all intent, you want people to start at the start. But, there is absolutely no expectation on my part that at least half of the people will come in the right door. It doesn’t happen”, en *ibid*.

Es decir, las fotografías se reproducen a otra escala, se suceden en un determinado orden y se visualizan individual o conjuntamente a expreso deseo del autor-editor. Se entiende así el libro de fotografía como objeto, como formato que nos permite construir narrativas que no se pueden llevar a cabo en la pared de una sala de exposiciones o museo. Por otra parte, el libro obliga al lector a interactuar con el diseño además de permitir una lectura más pausada, minuciosa, personal y reflexiva, entre otras razones, por la ausencia de visitantes que intentan examinar una misma obra a la vez.

5.4.1. Antecedentes del libro de fotografía como material de prueba de los desastres urbanísticos en España

En el contexto editorial español, las experiencias fotográficas de Francesc Català-Roca publicadas en dos libros de fotografías, *Madrid y Barcelona* (1954), marcaron una renovada forma de entender lo fotográfico en su contacto con las nuevas arquitecturas en los años 60. Principalmente *Barcelona*, un álbum en el que las fotografías adquieren autonomía y protagonismo al ocupar por completo la página derecha, junto a un breve comentario en la izquierda, estaría estableciendo una aproximación sistemática en su despliegue editorial acompañada de un aparato textual. Este auge de libros de fotografías de las décadas de los 50 y 60 creó espacio para obras como *Arquitectura y Lágrimas*²⁸⁹ en 1975, un proyecto colectivo cuyos autores eran el fotógrafo y publicista Leopoldo Pomés, el arquitecto y urbanista Xavier Sust y los miembros de Studio Per. *Arquitectura y Lágrimas*, publicado con el subtítulo *Documentos de Arquitectura popular catalana para un Museo de Historia de la Ciudad*, se publicó coincidiendo con la exposición del mismo título en la Sala Vinçon de Barcelona y mostraba diversos aspectos de la realidad arquitectónica de la época. En el recorrido que Javier Ortiz-Echagüe²⁹⁰ hace por la historia del libro fotográfico protagonizado por la ciudad de Barcelona, señala esta publicación como ejemplo de documentación fotográfica de los chalés de las periferias o el mobiliario urbano, planteando ya entonces una crítica al caos urbanístico, en este caso del tardofranquismo²⁹¹. *Arquitectura y Lágrimas*, ya desde el título, tiene gran similitud con los proyectos editoriales que ocupan el estudio de esta tesis; una semejanza en el posicionamiento y la visión irónica hacia la arquitectura; creando una relación directa entre las construcciones y la reacción en el espectador, o incluso en los

²⁸⁹ Bonet, P., Cirici, C., Clotet, L., Pomés, L. & Sust, X. (1975) *Arquitectura y Lágrimas*. Tusquets Editores.

²⁹⁰ Javier Ortiz-Echagüe es comisario, investigador y docente. Historiador del Arte y Doctor Europeo en Ciencias de la Información.

²⁹¹ Ortiz-Echagüe, J. (2016) Barcelona en la edad de oro del libro fotográfico. En Jorge Ribalta (ed.) *Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004*. Barcelona: RM; Palau de la Virreina. p.137.

habitantes de esa arquitectura. El libro se centraba en mostrar varios aspectos de la arquitectura cotidiana del momento, sin intención “de entrar en juicios de valor”²⁹², aunque el título de la publicación, en parte, ya es un juicio hacia la realidad y las consecuencias de esa arquitectura. Cada capítulo hacía referencia a un aspecto de la ciudad de Barcelona, tales como sus calles, las casas unifamiliares de diversas poblaciones de la provincia catalana e incluso objetos *kitsch* de las tiendas de la ciudad. El objetivo de la exposición y la publicación era el de animar a mirar lo cotidiano desde cierto distanciamiento histórico, como si dichos objetos y arquitecturas estuviesen capturados desde una perspectiva posterior. En su planteamiento estaba la distancia propia del trabajo de catalogación y esa simulada neutralidad que veremos reflejada en proyectos posteriores y que puede parecer que suspende los juicios de valor, aunque el propio concepto y origen del proyecto, ya anima a observar la ciudad y sus elementos desde cierta postura crítica como espectador, al igual que en los proyectos fotográficos del paisaje residuo de la burbuja inmobiliaria del siglo XXI por toda la geografía española.

²⁹² Información del libro recuperado el 16 de abril de 2022, de <http://www.tusquets.com/fichaa/59/arquitectura-y-lagrimas>

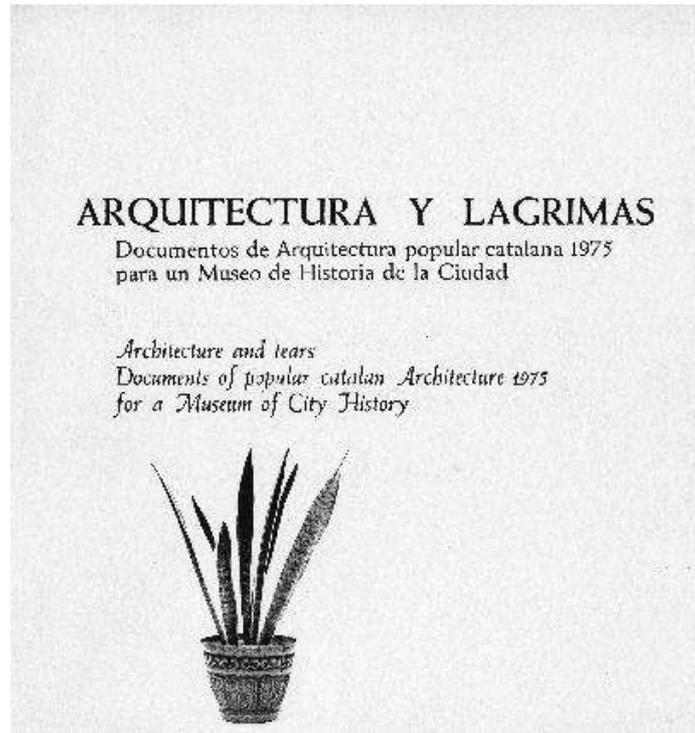


Fig.21. Lluís Clotet, Cristian Cirici, Pep Bonet, Leopoldo Pomés y Xavier Sust. *Arquitectura y lágrimas*, 1975. Tusquets Editores.

5.4.2. El estado del libro de fotografía como herramienta de difusión en España

Los libros protagonizados por fotografías aparecen con fuerza en los años 50 y 60, manteniendo su producción de forma irregular en las siguientes décadas. A partir de 1999 el comisario Horacio Fernández realiza una labor de investigación y divulgación del uso del libro y las revistas como soporte para los discursos fotográficos, que se materializa en una serie de exposiciones durante las siguientes décadas. En ese mismo año se inaugura *Fotografía Pública. Photography in Print 1919 - 1939*²⁹³ comisariada por él mismo y celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Esta muestra presenta alrededor de mil piezas que ejemplifican el giro que, en los años de entreguerras, tuvo la fotografía hacia el fotoperiodismo, el fotorreportaje, el interés por la actualidad y la documentación fotográfica. A partir de 2012, se inauguran tres exposiciones más, comisariadas por Horacio Fernández tras años de investigación y búsqueda. *Revelaciones. Historia del Fotolibro en*

²⁹³ *Fotografía Pública. Photography in Print 1919 - 1939*, realizada del 27 abril, 1999 - 29 junio, 1999. Tras la clausura, se expuso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (septiembre - noviembre, 1999) y el Centro Cultural La Rioja, Logroño (febrero - marzo, 2000). La muestra recogía el trabajo de los siguientes artistas: Berenice Abbott, Maks Alpert, Manuel Álvarez Bravo, Emilio Amero, Mauricio Amster, Eugène Atget, Willi Baumeister, Herbert Bayer, Lester Beall, Cecil Beaton, Hans Bellmer, Anne Biermann, Joseph Binder, Max Bittrof, Karl Blossfeldt, Edwin Blumenfeld, Pierre Boucher, Margaret Bourke-White, Bill Brandt, Brassai (Gyula Halász), Fritz Brill, Alexey Brodovitch, Anton Bruehl, Francis Joseph Bruguière, Wim Brusse, Max Burchartz, Claude Cahun, Robert Capa (André Ernő Friedmann), Henri Cartier-Bresson, Gabriel Casas, Pere Català Pic, Imogen Cunningham, Walter Dixel, Cesar Domela, Alfred Ehrhardt, Hermann Eidenbanz, Dick Elffers, Walker Evans, Andreas Feininger, Hans Finsler, Hannes Flach, Semion Fridliand, Walter Funkat, Jaromír Funke, Hein Gorny, Heinz Hajek-Halke, John Havinden, John Heartfield, Florence Henri, Hanna Höch, Emil Otto Hoppé, George Hoyningen-Huene, Georges Hugnet, Boris Ignatovich, Kimura Ihei, Agustín Jiménez, Grit Kallin, Domon Ken, Gyorgy Kepes, André Kertész, Gerard Kiljan, Koishi Kiyoshi, Gustav Klucis, Germaine Krull, Valentina Kulagina, Dorothea Lange, Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), Hans y Grete Leistikow, Helmar Lerski, Lilliput, El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky), Herbert List, Eli Lotar, Edward Macknight Kauffer, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Horino Masao, Herbert Matter, Erich Mendelsohn, Margaret Michaelis, Tina Modotti, Laszlo Moholy-Nagy, William Mortensen, Bruno Munari, Martin Munkacsí, Paul Nash, Paul Outerbridge, Amédée Ozenfant, Cecilio Paniagua, Roger Parry, Juan José Pedraza Blanco, Walter Peterhans, Georgi Petrusov, Natalia Pinus, Nicolai Prusakov, Mariano Rawicz, Josep Renau, Albert Renger-Patzsch, Hans y Erich Retzlaff, Hans Richter, Ringl + Pit (Grete Stern y Ellen Auerbach), Aleksandr Ródchenko, Zdenek Rossmann, Josep Sala, Erich Salomón, Roger Schall, Gotthard Schuh, Paul Schuitema, Serguei Senkin, Arkadij Shaijet, Charles Sheller, Edward Jean Steichen, Ralph Steiner, Varvara Stepanova, Vladimir y Georgi Sternberg, Alfred Stieglitz, Sasha Stone, Jindrich Styrsky, Ladislav Sutnar, Maurice Tabard, Karen Teige, Solomon Telingater, Nicolai Troshin, Georg Trump, Jan Tschichold, Umbo (Otto Umbehr), Paul Urban, José Val del Omar, Wolfgang Weber, Weegee (Arthur H. Fellig), Edward Weston, Paul Wolff, Nojima Yasuko, Ylla (Camilla Koffler), Natori Yonosuke, Piet Zwart.

*Latinoamérica*²⁹⁴ (2012) tuvo lugar en Ivorypress (Madrid), haciendo un estudio de la edición de *fotolibros* en América Latina, con ejemplares originales de *fotolibros* editados en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Perú y Venezuela. Un año más tarde se materializa *Libros que son fotos, fotos que son libros*²⁹⁵ (2013) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con una selección de fondos bibliográficos del Museo Reina Sofía, compuesta por unos 150 *fotolibros* publicados en España desde el año 2000, centrándose sobre todo en las publicaciones de los últimos cuatro años de ese periodo. Cierra este ciclo de exposiciones, *Fotos y Libros. España 1905-1977*²⁹⁶ (2014) en el Museo Nacional

²⁹⁴ *Revelaciones. Historia del Fotolibro en Latinoamérica*. La exposición tuvo lugar en Ivorypress (Madrid) desde el 5 de junio al 14 de julio de 2012, tras cuatro años de búsqueda en bibliotecas públicas y privadas, tiendas de segunda mano, archivos, colecciones privadas, etc., tanto de América como de España. Si bien la investigación estuvo dirigida por Horacio Fernández, hubo un comité de trabajo, formado por los fotógrafos Marcelo Brodsky, Iatã Cannabrava, Pablo Ortiz Monasterio y Martín Parr, además de los editores Ramón Reverté y Lesley Martin. La investigación contó con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y el Centro Cultural de España en São Paulo. Un año antes, dicha investigación se había publicado bajo el título de *El fotolibro latinoamericano*, libro en el que se basó la exposición.

²⁹⁵ *Libros que son fotos, fotos que son libros*. 17 diciembre, 2013 – septiembre, 2014 / Edificio Nouvel, Centro de Documentación y Biblioteca. Se incluyen libros de los siguientes artistas: Laia Abril, Carlos Albalá, Gustavo Alemán, Daniel S. Álvarez, Rodolfo Andaur, Iñigo Aragón, Israel Ariño, Pascual Arnal, Javier Ballester, Jesús Marina Barba, Julián Barón, José Ramón Bas, Luis Baylón, Jonás Bel, Clemente Bernad, Jordi Bernadó, Lucía Boned, Patricia Bordonaba, Mireia Bordonada, Ana Casas Broda, Juan Manuel Díaz Burgos, Indiana Caba, Alfredo Cáliz, Paul Callery, Biel Capllonch, Nuria Carrasco, Ricardo Cases, Pablo Casino, Juan Cires, Federico Clavarino, Nicolás Combarro, Matías Costa, Tiago da Cruz, Ricky Dávila, Susana Delgado, Luis Díaz Díaz, Dizy Díaz, Iñaki Domingo, Alejandro de Dueñas, Pau Faus, Alberto Feijóo, Eneka Fernández, Joan Fontcuberta, Ana Galán, Ricardo Garrido, Eloi Gimeno, Paco Gómez, Neftalí González, Olmo González, Roger Gaus, Sergio Hernández, Raúl Hernández, Teo Hernando, Bonifacio Barrio Hijosa, David Hornillos, David Jiménez, Landry, Lu Lantana, Jesús Llaría, Miquel Llonch, Ignasi López, Photobook Club Madrid, Fernando Maquieira, Rosell Meseguer, Palíndromo Mészáros, Cristina de Middel, Juan Millás, Óscar Molina, Jesús Monterde, Enric Montes, Óscar Monzón, Elena Morón, Ignacio Navas, Eduardo Nave, Nophoto, Cristina Núñez, Javier Orcaray, Vicente Paredes, Carlos Cancela Pinto, Aleix Plademunt, Tanit Plana, Belén Purroy, José Luis Ramírez, Miguel Ángel Rebollo, Jorge Ribalta, Xavier Ribas, Carmen Rivero, Giusy Rizzi, Fábio M. Roque, Simona Rota, Froilan Rovira, Martín Rueda, Txema Salvans, Juan Santos, Mireia Sentís, Leo Simoes, Máira Soares, Marta Soul, Carlos Spottorno, Miguel Ángel Tornero, Rafael Trapiello, Jon Uriarte, Juan Valbuena, Juan Diego Valera, Ernesto Valverde, Héctor Velázquez, Mari Luz Vidal, Elena Vigó, Pol Viladoms, Luis Vioque, Antonio M. Xoubanova, Jorge Yeregui, Román Yñán, Manuel Zamora, Ana Zaragoza.

²⁹⁶ *Fotos y Libros. España 1905-1977*. Desde el 28 de mayo de 2014 al 5 enero de 2015, posteriormente expuesta en el Museo Amparo, Puebla, México (16 abril - 15 agosto, 2016). Esta exposición propone un recorrido visual por la historia del fotolibro español, con publicaciones de los siguientes artistas: Francesc Català-Roca, Colita (Isabel Steva Hernández), Joan Colom, Salvador Costa, Ramón Masats, Xavier Miserachs, Francisco Ontañón, José Ortiz Echagüe Puertas, Leopoldo Pomés, Alfonso Sánchez Portela.

Centro de Arte Reina Sofía, donde se desarrolla la historia de la fotografía española en 134 *fotolibros*, algunos monográficos y muchos de ellos casi desconocidos, a pesar del elevado interés social que deberían suscitar por los temas tratados. Fernández también comisaría *Libros que son fotos, fotos que son libros*²⁹⁷ (2013-2014), de nuevo en el MNCARS²⁹⁸, con una selección de fondos bibliográficos del Museo Reina Sofía, compuesta por alrededor de 150 *fotolibros* publicados en España desde el año 2000. Esta selección muestra la explosión de editoriales independientes dirigidas a la publicación de *fotolibros* o proyectos de coedición entre sellos y autores, sobre todo a partir del año 2010. Aparecen algunos de los *fotolibros* más premiados o con resonancia a nivel internacional: Habría que señalar también algunos *fotolibros* que han destacado por su presencia en las listas de los mejores o han sido premiados internacionalmente: *Ukraina Passport* (Dalpine, 2011) de Federico Clavarino, *Paloma al aire* (Dalpine, 2011) de Ricardo Cases, *Censura* (Cuaderno Electoral/RM, 2011) de Julián Barón, *Noray* (PHREE, 2012) de Juan Valbuena, *Nomads* (Bside Books, 2012) de Xavier Ribas, *Furtivos* (Fiesta Ediciones/RM, 2012) de Vicente Paredes, *Agroperiféricos* (Bside Books, 2012) de Ignasi López, *Los Afronautas*²⁹⁹ (Autoeditado, 2012) de

²⁹⁷ *Libros que son fotos, fotos que son libros*. Desde el 17 diciembre de 2013 a septiembre de 2014 en el Edificio Nouvel, Centro de Documentación y Biblioteca. Incluye *fotolibros* de los siguientes artistas: Laia Abril, Carlos Albalá, Gustavo Alemán, Daniel S. Álvarez, Rodolfo Andaur, Iñigo Aragón, Israel Ariño, Pascual Arnal, Javier Ballester, Jesús Marina Barba, Julián Barón, José Ramón Bas, Luis Baylón, Jonás Bel, Clemente Bernad, Jordi Bernadó, Lucía Boned, Patricia Bordonaba, Mireia Bordonada, Ana Casas Broda, Juan Manuel Díaz Burgos, Indiana Caba, Alfredo Cáliz, Paul Callery, Biel Capllonch, Nuria Carrasco, Ricardo Cases, Pablo Casino, Juan Cires, Federico Clavarino, Nicolás Combarro, Matías Costa, Tiago da Cruz, Ricky Dávila, Susana Delgado, Luis Díaz Díaz, Dizy Díaz, Iñaki Domingo, Alejandro de Dueñas, Pau Faus, Alberto Feijóo, Eneka Fernández, Joan Fontcuberta, Ana Galán, Ricardo Garrido, Eloi Gimeno, Paco Gómez, Neftalí González, Olmo González, Roger Gaus, Sergio Hernández, Raúl Hernández, Teo Hernando, Bonifacio Barrio Hijosa, David Hornillos, David Jiménez, Landry, Lu Lantana, Jesús Llaría, Miquel Llonch, Ignasi López, Photobook Club Madrid, Fernando Maquieira, Rosell Meseguer, Palíndromo Mészáros, Cristina de Middel, Juan Millás, Óscar Molina, Jesús Monterde, Enric Montes, Óscar Monzón, Elena Morón, Ignacio Navas, Eduardo Nave, Nophoto, Cristina Núñez, Javier Orcaray, Vicente Paredes, Carlos Cancela Pinto, Aleix Plademunt, Tanit Plana, Belén Purroy, José Luis Ramírez, Miguel Ángel Rebollo, Jorge Ribalta, Xavier Ribas, Carmen Rivero, Giusy Rizzi, Fábio M. Roque, Simona Rota, Froilan Rovira, Martín Rueda, Txema Salvans, Juan Santos, Mireia Sentís, Leo Simoes, Maíra Soares, Marta Soul, Carlos Spottorno, Miguel Ángel Tornero, Rafael Trapiello, Jon Uriarte, Juan Valbuena, Juan Diego Valera, Ernesto Valverde, Héctor Velázquez, Mari Luz Vidal, Elena Vigó, Pol Viladoms, Luis Vioque, Antonio M. Xoubanova, Jorge Yeregui, Román Yñán, Manuel Zamora, Ana Zaragoza.

²⁹⁸ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de ahora en adelante MNCARS.

²⁹⁹ Considerado uno de los mejores *fotolibros* del año, galardonado con el Premio Infinity Award a la mejor publicación (International Center of Photography, Nueva York, EE. UU.), finalista del Deutsche

Cristina de Middel, *Casa de Campo* (Mack, 2012) de Antonio Xoubanova, *The Hub* (Ca l'Isidret Edicions, 2013) de Roger Gaus, *Pigs*³⁰⁰ (PHREE/RM, 2013) de Carlos Spottorno, *Karma*³⁰¹ (RVB Books/Dalpine, 2014) de Oscar Monzón y el *The Waiting Game*³⁰² (RM, 2013) de Txema Salvans.

Fotolibros. Aquí y ahora (2014) realizada en la Fundación Foto Colectania, en Barcelona, también exploraba el auge del *fotolibro* a través de ocho proyectos expuestos en pared y unos diez *fotolibros* colocados en la sala y disponible para que los visitantes los consulten. Los proyectos seleccionados son: *Paloma al aire* de Ricardo Cases, *Karma* de Oscar Monzón, *Party* (RM Verlag, 2013) de Cristina De Middel, *Almost There* (Ca l'Isidret Edicions / MACK 2013) de Aleix Plademunt, *Ostalgalia* (Fabulatorio/Cuadernos de La Kursala 2013) de Simona Rota, *The Waiting Game* (RM Verlag 2013) de Txema Salvans, *The PIGS* de Carlos Spottorno y *Casa de Campo* de Antonio M. Xoubanova.

De forma paralela a esta serie de exposiciones, en la última década, se celebran festivales y ferias dedicadas exclusivamente al *fotolibro*. Es el caso del Festival Internacional de Fotografía SCAN Tarragona, que hasta la edición de 2018 dedicó una sección de este, SCAN Photobooks, al *fotolibro*. También proliferaron las ferias independientes en torno al *fotolibro*, la autoedición y la edición experimental. Ejemplos como Libros Mutantes realizada en La Casa Encendida (Madrid) desde 2010, FLIA (Feria del Libro Independiente Autoeditado) celebrada en Barcelona desde 2013; "Gutter Fest" también en Barcelona desde el mismo año hasta la última edición hasta el momento en 2019; el festival de *fotolibro* Fiebre, a cargo de Blank Paper desde 2013 o feria MasQueLibros de libro de artista, celebrada desde 2012 hasta 2016; se convirtieron en la oportunidad perfecta para autores, editores y público de estar en

Börse Prize for Photography (Londres, Reino Unido) y Finalista del First Book Prize (Aperture Foundation, París, Francia).

³⁰⁰ *The PIGS* tuvo reconocimiento internacional en Photobook Award 2013 al mejor libro de fotografía del año en Kassel, Alemania, en Prix Lacritique Les rencontres d'Arles Voies Off 2014 y Aperture Photobook Award 2013 Shortlist.

³⁰¹ Fotolibro premiado con el Paris Photo-Aperture Foundation First Photobook Award 2013.

³⁰² Proyecto ganador en el Concurso Fotolibro Iberoamericano 2012 de la Editorial RM.

contacto directo con los libros y reforzar esa red colaborativa que ha caracterizado este pequeño sector del libro.

5.4.3. Autoedición, editoriales independientes y *fotolibro*

A finales de los años 90 aparecen varias colecciones de libros de fotografía, con ejemplares individuales dedicados a fotógrafos y con gran calidad de reproducción e impresión. Una de esas colecciones es la Biblioteca de Fotógrafos Madrileños Siglo XX, publicada por la Obra Social de Caja Madrid y que incluyó el trabajo de fotógrafos como Juan Dolcet (1914 - 1990), Daniel Canogar (1964), Ouka Leele (1957), Manuel Sonseca (1952), Javier Campano (1950), etc. A partir de 1998 también se inicia la colección PhotoBolsillo. Biblioteca de Fotógrafos Españoles, editada por La Fábrica y con Chema Conesa en la dirección editorial. Estos pequeños libros (13 x 18 cm), nacen con carácter divulgativo para difundir la fotografía española, sin importar el nivel de conocimiento del lector sobre la materia, mostrando imágenes de gran calidad, siempre acompañadas de un texto introductorio firmado por un experto, con el objetivo de contextualizar la obra. Esta colección sigue en activo y se han publicado ya más de 100 libros³⁰³, que abarcan la fotografía desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, entre ellos, monográficos dedicados a Xavier Miserachs, Joan Fontcuberta, Chema Madoz, Cristina García Rodero, Alberto García Alix, Ramón Masats, Colita, Juana Biarnes, Francesc Catalá Roca, Isabel Muñoz, Luis González Palma, Casasola, Alberto Korda, Tito Caula, Alfredo Cortina, Samuel Fosso, Zwelethu Mthethwa, Jean Depara o Mama Casset.³⁰⁴

Varios años antes, había aparecido Mestizo³⁰⁵, sello editorial que nace a partir de Meztizo A.C., un colectivo independiente de autogestión cultural en Murcia, en activo desde 1992 a 2002. A partir de esa fecha, Pedro Salinas, el encargado de dirigir la parte de fotografía, continúa con el sello editorial, que pasa a formar parte de NAVE

³⁰³ El primer número de la colección estuvo protagonizado por Xavier Miserachs y Ricardo Martín ha sido el protagonista del número 100 a finales de 2016.

³⁰⁴ Más información sobre la colección

<https://tienda.lafabrica.com/buscar?controller=search&s=photobolsillo> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

³⁰⁵ Catálogo accesible en <http://www.mestizo.org/libreria/index.html> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

KA. Se publicaron catálogos de Fotoencuentros³⁰⁶ y se editaron varias colecciones de libros de autor con formatos y presentaciones individualizadas y adaptadas a cada artista, lo que se acerca a la idea y forma de *fotolibro*. Dentro de esa colección se publicaron proyectos como: *El fondo* (1997) y *Silencio abierto* (1998) de Óscar Molina, *Álbum*³⁰⁷ (200) de Ana Casas Broda, *Mal de ojo* (1997) de Jorge Rueda, *Vanitas*³⁰⁸ (1998) de Cristóbal Hara o *Metrópolis* (1999) de Sergio Belinchón. También publicaron una serie de ensayos, llamada “Palabras de Arte”, con textos tan claves como *¿Por qué fotografías? Escritos circunstancia 1982 - 1994* (1995) de Manolo Laguillo, *Otra manera de contar* (1997) de John Berger y Jeannette Mohr y *Ciencia ficción. Fotografía, naturaleza, artificio* (1998) de Joan Fontcuberta. En la colección “Lo mínimo” se publicaron 20 libritos, con formato similar a una pequeña libreta, de autores contemporáneos, conformando una serie de pequeños fotolibros, con un formato regular de bolsillo, con un diseño muy cuidados, buenas reproducciones, una selección de entre 9 y 14 fotografías y un pequeño texto de acompañamiento. Estos libros, parecidos en parte a la colección de La Fábrica, están considerados “pequeñas joyas de poesía visual” que ya avanzaban la línea que el *fotolibro* actual llevaría.³⁰⁹

Estas colecciones dieron paso a una explosión de pequeñas editoriales independientes que se han ido sosteniendo en una red de colaboración y conexiones entre fotógrafos, editores y público, ya que en muchas ocasiones estos últimos han colaborado económicamente para la publicación de los libros, a través de plataformas de micro financiación o pre-venta. En general, la principal característica de los *fotolibros* realizados en las dos últimas décadas en España, es la

³⁰⁶ *Fotoencuentros* fue un festival de fotografía celebrado en Murcia y Cartagena, organizado por la Fundación Cajamurcia y coordinado por Francisco Salinas. En 2011 celebró su undécima y última edición. La edición de 2005 estuvo dedicada al paisaje con proyectos como *Espacios transitorios* de Xabier Ribas, *Territorios confrontados* de Franco Fontana (Módena, 1933), *El paisaje es origen* de Pablo Ortiz Monasterio (Ciudad de México, 1952), entre otros.

³⁰⁷ *Álbum* es de las primeras referencias de *fotolibro* contemporáneo en España, al ser la culminación de un proceso personal y de trabajo, por parte de la artista, que lo explica en su web con estas palabras: “El trabajo de *Álbum* está construido sobre el eje de la relación entre mi abuela y yo, nuestro lazo a través de las fotos. La casa y el cuerpo son las coordenadas que lo estructuran, y la fotografía el medio que nos permite fijar la mirada, dejar a los demás entrar en él. A través de fotos y textos, aborda temas como la memoria, la herencia personal, cultural y la fotografía como forma de explorar la identidad”. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <https://www.anacasasbroda.com/>

³⁰⁸ *Vanitas* fue elegido mejor libro de fotografía en PHotoESPAÑA de 1999.

³⁰⁹ Vega, C. (2017) *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Cátedra. p.685.

autofinanciación total o parcial, así que esto explica la necesidad de incluir al público en el proceso editorial. Otra característica es la noción del *fotolibro* como objeto, con un carácter más artesanal y diseño más cuidado en su producción, ya que el diseño se convierte en parte del discurso fotográfico del autor. Al hablar de *fotolibros*, hablamos de tiradas reducidas, ya sea por la falta de financiación externa o por el público objetivo al que se destina.

En 2009 el fotógrafo Ricardo Cases y la diseñadora Natalia Traitniño crean Fiesta Ediciones (Madrid) publicando libros como *UKRAINA PASPORT* (2011) de Federico Clavarino y *Furtivos* (2012) de Vicente Paredes. En 2010 se funda Dalpine, con sede en Madrid y dirigida por Sonia Berger y Juan Manuel Suárez, un editorial que sigue en activo, con el fin de crear una red de colaboración entre fotógrafos, artistas, diseñadores y editores para producir libros de edición limitada³¹⁰. Dalpine ha publicado *fotolibros* con bastante reconocimiento como *Karma* (2014) de Oscar Monzón, *Mediodía*³¹¹ (2014) de David Hornillos y *Sol*³¹² (2018) de Ricardo Cases. Entre 2010 y 2013, Gonzalo Golpe dirige Siete de un golpe, un taller de autoedición de fotolibros y libros de artista, en él se publica *Atlas ovni archive 2007-2011* (2012) de Rosell Meseguer (1976). Veinticuatro Editions, con sede en Madrid, es una editorial independiente desde 2010, que hace libros de arte de edición limitada, también los distribuye y promociona, estando presente en festivales y ferias relacionadas con el arte y la edición. Ha sido la encargada publicar el cuaderno de fotografía EFE24, que reunía el trabajo de diferentes fotógrafos internacionales³¹³. La web de Veinticuatro Editions no tiene actividad desde 2014, algo que nos indica que la mayoría de estas editoriales tuvieron un breve periodo de existencia y formaron parte de un *boom*

³¹⁰ Más información de Dalpine en <https://www.dalpine.com/es> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

³¹¹ Nominado al Photobook Award Kassel 2014 Best Book of the Year.

³¹² Nominado al premio Mejor Libro del Año de PHotoEspaña 2018 y al Prix Bob Calle de libro de artista 2019.

³¹³ Véase V.V.A.A. (2010) *EFE24. CUADERNO DE FOTOGRAFÍA 1*. Efe 24.

El primer número se dedicó a los barrios, con las fotografías de Andreas Meischner, Andreas Till, Camille Hervouet, Carlos Luján, Christophe Maout, Daniel Barthmann, David Maisel, Federico Ferrari, Frederike Wetzels, Guido Castagnoli, Héctor Velázquez, Hin Chua, Jan Fassbender, Justin James Reed, Kevin Cooley, Livia Corona, Mark Mahaney, Matthew Genitempo, Mawashi Geri, Ralf Brück, Raoul Gatepin, Sandra Kuehnafel, Xavier Ribas, Xiqi Yuwang, y los textos de Daniel Bühler (Fotógrafo), Laura Vallés (Fotógrafa y escritora), Bopha Chhay (Escritora), Mark Bembekoff (Comisario Independiente) y el editorial de Andrea Algueró (Co-editora/Artista).

circunstancial. Los fotógrafos Aleix Plademunt, Juan Diego Valera y Roger Guaus fundaron la plataforma Ca l'Isidret en Barcelona, también en 2010. Desde esa fecha, Ca l'Isidret, ha experimentado con proyectos artísticos relacionados con la imagen y la edición, colaborando con diseñadores, tipógrafos, fotógrafos, escritores, críticos, impresores, arquitectos, músicos, etc. La plataforma sigue en activo y publicando, algunos de sus títulos son: *Almost There* (2013) de Aleix Plademunt, *The Hub* (2013) de Roger Guaus o *Diente de chucho* (2014) de Juan Diego Valera.³¹⁴ El fotógrafo Román Yñan co-fundó Standard Books, otra plataforma de autoedición de *fotolibros*. Desde 2012, Ediciones Anómalas publica libros de artista o fotografía con ejemplos como *Contravisiones* (2020) de Joan Foncuberta o *Ghost Stories* (2019) de Federico Clavarino. También en 2012 Juan Valbuena crea PHREE, una editorial “especializada en fotografía documental, libros de viaje y álbumes familiares”³¹⁵. En 2019 ganó el Premio PHotoESPAÑA 2019 a la Mejor Editorial de libros, tras haber publicado libros tan reconocidos como *The PIGS*, *Noray* o el *Libro Rotondo*³¹⁶ (2015). Fracaso Books³¹⁷ aparece con el simple objetivo de autoeditar libros, la mayoría financiados con campañas de micro financiación, como *Los Modlin* (2013) de Paco Gómez. Han publicado una decena de libros, ya que en ningún momento buscaban ser una editorial que publicase demasiados proyectos. En 2004 Robert Roura y Pere Saguer empiezan publicar cómics, obra gráfica y fanzines, pasando a ser Bad Weather Press³¹⁸, una pequeña editorial en la que poder publicar tiradas pequeñas y numeradas, llegando a hacer también *fotolibros*. Fabulatorio nace en 2012 a cargo de Cibrán Rico López e Suso Vázquez Gómez, dos arquitectos de formación trabajando en el ámbito profesional del diseño gráfico, con la intención de

³¹⁴ Es de las editoriales independientes más prolíferas y queda buena cuenta de ello en su web, donde aparecen tres secciones: sección WORKS donde se expone toda la información disponible: textos, imágenes, exposiciones, publicaciones y prensa; sección y tienda BOOKS, con todas las publicaciones que han llevado a cabo y sección DUMMIES con todas las maquetas no publicadas que han impreso, como ensayos o regalos. Más información en <https://calisidret.cat/> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

³¹⁵ Web de la editorial <https://phree.es> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

³¹⁶ Materialización en libro de la plataforma online de *Nación Rotonda*, uno de los proyectos que forman parte de los casos de estudio de esta tesis.

³¹⁷ Web de la editorial <http://www.fracasobooks.com> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

³¹⁸ Bad Weather Press <https://badweatherpress.com> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

experimentar las habilidades que tiene el libro como objeto para comunicar significados; investigar la íntima relación entre su forma y la transmisión y realce de su contenido”³¹⁹. Han publicado libros como *Ostalgia* (2013) y *Instant Village*³²⁰ (2019) de Simona Rota o *Lugares* (2018) de Vari Caramés. Fuego Books es una editorial creada en la ciudad de Murcia en 2014, por los hermanos, Ángela Alemán y Gustavo Alemán, que entienden el *fotolibro* como el soporte idóneo para contar y evocar historias a través de la imagen. Editan libros de diseño muy cuidado, individualizados para cada proyecto y autor. Hoy en día sólo han publicado cinco libros, entre ellos *Country Fictions* (2014) de Juan Aballe y *A Place Both Wonderful and Strange* (2017) inspirado en la serie de televisión *Twin Peaks* y el universo artístico de su creador David Lynch, incluyendo el trabajo de 12 fotógrafos internacionales³²¹. Terranova, fundada en Barcelona por Luis Cerveró en 2014 y dirigida por Lucía Boned, se encarga de publicar a artistas de distinto ámbito, fuera del circuito institucional y las corrientes oficiales, haciendo hincapié en lo analógico frente al avance de lo digital. Publican a fotógrafos, escritores, músicos y artistas plásticos, además de poseer un archivo de libros raros, libros de artista, libros de fotografía, cómics y fanzines, con la intención de preservarlos y ayudar a conservar el patrimonio editorial³²².

Este panorama de surgimiento de editoriales independientes se ve alimentado por la aparición de colectivos fotográficos³²³, imprentas y talleres de autoedición y fotolibro y plataformas online y blogs que hacen un gran trabajo de

³¹⁹ Ideario de Fabulatorio. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <http://fabulatorio.org/ideario/>

³²⁰ Materialización en libro de *Instant Village*, uno de los proyectos que forman parte de los casos de estudio de esta tesis.

³²¹ Los fotógrafos incluidos son: Anna Beeke, Carl Bigmore, Melissa Catanese, Cristina de Middel, Salvi Danés, Enrico Di Nardo + Valentina Natarelli, Antone Dolezal, Philippe Fragniere, Jason Fulford, Rory Hamovit, Sara Palmieri and Sarah Walker.

³²² Más información en la web de Terranova <https://www.terranova.com> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

³²³ Colectivos como Blank Paper (2003), Nophoto (2005) o Ruido Photo (2005). Para ampliar información véase Ortiz Echagüe, J. (2021). Blank Paper. Colectivo, escuela y comunidad fotográfica. En *Historias De La Fotografía En El Siglo XXI*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

difusión de la fotografía contemporánea y de los proyectos editoriales independientes que se llevan a cabo.³²⁴

³²⁴ Veáse www.30y3.com / www.cienojetes.com / www.barcelonaphotobloggers.org / www.blogenbruto.blogspot.com.es / www.antevuestrosojos.blogspot.com.es / - www.franciskonavamuel.net/asangreblog / www.adfphoto.com / <https://nuevastopografias.wordpress.com/> / www.haveanicebook.com – Recuperados el 20 de julio de 2021.

5.4.4. Editoriales independientes centradas en el territorio

En este contexto de editoriales de libros de fotografía, aparecen algunas centradas en el análisis e interpretación del paisaje, el territorio y sus cambios a través de la imagen y su articulación en formato libro. Este es el caso de Bside Books, editorial creada en 2011 de la mano de los fotógrafos Carlos Albalá (Madrid, 1979) e Ignasi López (Barcelona, 1970). Este proyecto editorial nació del interés por la imagen fotográfica y cómo se relaciona con los lugares en transición, con el fin de ser una plataforma para la autoproducción de libros y ediciones limitadas, “relacionados con el desplazamiento urbano y la visión e interpretación del territorio producido y/o transformado por estos desplazamientos”³²⁵. Antes de publicar el primer libro, la colaboración de Albalá y López da lugar a *Periurbanos* en 2008 (un proyecto nunca publicado a través de la editorial) y a *Evidences as to Man's Place in Nature* en 2010, siendo la primera actividad pública de Bside Books. Este proyecto se materializó en una exposición en Roma y en un libro, con una tirada de 100 ejemplares, firmados y numerados. El tema central son los espacios disfuncionales y entrópicos que genera el hombre en su construcción del paisaje, y se articulaba en un libro con 8 fotografías fragmentadas que permitían su separación y colocación como pieza mural o su permanencia como libro. En 2011 se lanza la campaña de micromecenazgo para *Faul* de Carlos Albalá, primer libro publicado tras la presentación de Bside Books y que trataba sobre los espacios y no-lugares alrededor de la vía que une (y separa) Madrid de Alcorcón. Ese mismo año publican *Figueres - París. 5 hores 30 minuts* de Pau Faus (Barcelona, 1974), presentado con este texto:

19 de diciembre de 2010. El primer tren de alta velocidad que une España y Francia sale de la estación de Vilafant (Figueres) a las 10:55 de la mañana. Destino final: París, Gare de Lyon. Duración del trayecto: 5 horas 30 minutos. El evento levanta una gran expectación. La prensa local proclama “Los Pirineos ya no son una frontera”. En el mismo instante en que arranca el tren inaugural, dos personas miran su reloj, hacen una fotografía y empiezan a caminar. Una

³²⁵ Más información de la editorial en <https://bsidebooks.bigcartel.com/> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

sale andando de la estación de Vilafant (Figueres) hacia París. La otra sale de la Gare de Lyon (París) hacia Figueres. Van equipadas con una brújula, un cronómetro y una cámara fotográfica. Cada 5 minutos las dos personas realizan simultáneamente la misma acción: se detienen, hacen una fotografía frontal del lugar donde se encuentran y siguen caminando en su dirección. El ejercicio se repite durante 5 horas y 30 minutos. Una vez el tren llega a su destino, las dos personas dejan de andar y dan por concluidos sus recorridos. En todo este tiempo han avanzado, aproximadamente, la distancia que un tren de alta velocidad recorre en 5 minutos.

Este proyecto nació de la frase: “Las distancias son hoy temporales” y acabó siendo una exploración natural del territorio, a través de una acción simultánea y orquestada de dos miradas haciendo un doble recorrido territorial, prácticamente una performance. El objetivo último era “confrontar dos modos antagónicos de interaccionar con el territorio: La fugacidad y La presencia”³²⁶. En 2012 se publican *Concrete Geographies [Nomads]*³²⁷ de Xavier Ribas y *Agroperifèrics*³²⁸ de Ignasi López.

En 2014 Bside Books publica su último libro hasta la fecha: *Nasz Dom*³²⁹ de Carlos Albalá. El libro surge tras varios viajes a Polonia, en los que el fotógrafo entra en contacto con sus modificaciones territoriales, también políticas e ideológicas, después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se desplazaron las fronteras de Polonia con Ucrania miles de ciudadanos de Lviv tuvieron que desplazarse a una nueva ciudad. Refleja estas cuestiones a través del paisaje y algunos lugares aparentemente vacíos, pero llenos de historia y memoria.

Tras cuatro años de actividad editorial³³⁰, este sello se encuentra en lo que sus co-fundadores han denominado como “barbecho” editorial, para tomarse tiempo para desarrollar otros proyectos profesionales y personales.

³²⁶ Bside Books Showroom accesible en <https://bsidebooks.bigcartel.com/showroom-pdf> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

³²⁷ Libro incluido en el capítulo 6 como uno de los principales casos de estudio de esta tesis.

³²⁸ Libro incluido en el capítulo 6 como uno de los principales casos de estudio de esta tesis.

³²⁹ “Nuestro hogar” en español.

³³⁰ Además de los libros de fotografía mencionados, Bside books publicó un par de libros de varios autores, concebidos en talleres y experiencias docentes organizadas por la editorial. Véase 1:1 [VVEE] –Cuaderno de aproximación para el análisis teórico y formal de la transformación del territorio como ente antropomorfo– (2013) *Autores*-Editores: Carlos Albalá, Susana Delgado, Teo Hernando, Ignasi López, Javi Orcaray, Jon Uriarte, Manuel Zamora. Libro creado en el taller “V.V.E.E. Edición Colectiva

En 2012 aparece Lindero³³¹ Libros, un pequeño sello editorial independiente que nace en Barcelona para la auto publicación de los proyectos de sus dos co-fundadoras, Noe Lavado y Helena Rovira (Llorenç del Penedès, 1984). Las ediciones se caracterizan por las tiradas cortas y limitadas. El tema de las publicaciones son los viajes y las correspondientes fotografías que se las autoras hacían de los mismos, poniendo el foco de interés en los “lugares limítrofes, comunes y *neobucólicos*.”³³². El primer y segundo punto de su decálogo dicen así: “viajaremos todo lo que se pueda” y “registraremos lugares y los interpretaremos”. La editorial además tiene una plataforma, sin ánimo de lucro, de difusión de contenidos fotográficos de otros autores: “Nuevas topografías: archivo de fotógrafos contemporáneos relacionados con la visión del territorio”³³³ En sus publicaciones intentan indagar con el formato, experimentando con la edición casera, incluso a través de una fotocopidora en casa, usando la impresión digital para reducir costes y poder publicar su obra en lo que ellas denominan *fotozines*. Han publicado artefactos editoriales como *Mixed Places #01* (2013) y *Mixed Places #02* (2013) con secuencias de “lugares de transición dentro y fuera de la ciudad” a través de fotografías de Rovira, o *Parque Nacional* (2014), *Parque Nacional #01* (2014), también con fotografías de Rovira y diseño conjunto con Lavado. En total, en estos años han creado más de 30 *fotozines* sobre lugares y paisajes.

de un libro de fotografía”. *OUROBORO - códice para un hilo circular* - (2013) Autores: Carlos Albalá, Pilar Barrionuevo, Gerard Boyer, David Flores, Marcos Isabel, Ignasi López, Juanan Requena. Ideado dentro del marco de creación “3 Weeks Bside Project Experience” en La Fragua Artist Residency (Belalcázar, Córdoba) y publicado dentro del marco Cuadernos Fotográficos de la Kursala / 40, de la Universidad de Cádiz. En 2011 publicaron un libro de dibujos de espacios, lugares, paseos, dibujados por Clara Nubiola, *La guía de las rutas inciertas*, compuesto por diez rutas dibujadas por la ciudad de Barcelona. Cada lunes Nubiola recibía unas coordenadas por parte de la editorial y cada miércoles salía a caminar y dibujaba la ruta, sin destino final acordado.

³³¹ Que linda con algo: límite, término o fin de algo / término o línea que separa un territorio de otro.

³³² Presentación de la editorial en <https://linderolibros.com/info/> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

³³³ Véase <https://nuevastopografias.wordpress.com> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

5.4.5. Publicaciones universitarias: El caso de los *Cuadernos de la Kursala*

Los *Cuadernos de la Kursala* es un proyecto expositivo del Servicio de Extensión Universitaria del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Cádiz, comisariado por Jesús Micó Palero³³⁴ (Cádiz, 1962), labor por la que ganó el premio Gráfica en 2014 y que destaca por la libertad e innovación a la hora de elegir proyectos y apostar por artistas poco reconocidos. En activo desde 2007, la Sala Kursala de la Universidad de Cádiz organiza exposiciones para dar visibilidad a proyectos fotográficos contemporáneos. Jesús Micó explica su forma de proceder e intenciones con la gestión de la sala, en lo que él mismo reconoce como un planteamiento arriesgado al optar por impulsar a autores noveles y prometedores, considerando así una programación más “estimulante y fresca”, además de necesaria, ya que estos autores tiende a estar abandonados por el sistema expositivo.³³⁵ En la selección de autores, impera “la excelencia visual y la conceptual”, en otras palabras, proyectos con calidad estética o formal, un concepto o idea bien desarrollados y un planteamiento de exposición y de libro muy cuidado. El proyecto comisarial no plantea una jerarquía fotográfica o predilección por un tipo de imágenes, pero sí explora una cierta narrativa anual a la hora de programar el año expositivo completo. El rédito y éxito del proyecto, por su arriesgado planteamiento, se vislumbraba a largo plazo (unos cinco años mínimo) y recaía en gran parte, en las publicaciones tan personales y cuidadas como estrategia de promoción. Ante la dificultad de convertir Cádiz en centro de visitas dentro del panorama artístico, en paralelo, estas muestras quedan documentadas en los *Cuadernos de la Kursala*³³⁶, libros que se mandaron a

³³⁴ Jesús Micó Palero es licenciado en Medicina por la Universidad de Cádiz (UCA) y doctor en Bellas Artes (especialidad de fotografía) por la Universidad de Barcelona (UB). Actualmente se dedica a la creación, la gestión, la investigación y la docencia de la fotografía.

³³⁵ Micó Palero, Jesús (2016) “Cuadernos de la Kursala” en *Ojos Rojos Revista Fotográfica*. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <http://www.revistaojosrojos.com/cuadernos-de-la-kursala/>

³³⁶ Listado de todos los Cuadernos publicados hasta la fecha:

Cuaderno 82: *State of matter / Matter of state* de Mario Zamora / **Cuaderno 81:** *The Mexicanas* de Paola Bragado / **Cuaderno 80:** *Fuchina: Cinco días de mayo* de David Salcedo / **Cuaderno 79:** *A enny for your thoughts* de Alejandro de Dueñas / **Cuaderno 78:** *Obscuria de profundis* de Tolo Parra / **Cuaderno 77:** *Como Dios manda* de Gema Polanco / **Cuaderno 76:** *Delasdueñas* de Guillermo Álvarez / **Cuaderno 75:** *Último asunto* de José Migoya / **Cuaderno 74:** *Á la de ville de...* de Eugeny Gay / **Cuaderno 73:** *Archipiélagos* de Ire Lenes / **Cuaderno 71:** *¿Mi abuelo el espía? Tras la huella de William*

personalidades clave de la escena fotográfica contemporánea, además de estar accesibles para el público general. Las publicaciones de la Kursala se plantearon pues como un acompañamiento de la exposición, y no al revés, pero la popularidad e importancia artística de éstas ha hecho que se conviertan en objetos de difusión, coleccionismo y en uno de los mejores escaparates del panorama fotográfico nacional, gozando de gran prestigio y reconocimiento, como se comprueba en proyectos como *Afronautas* de Cristina de Middel (Cuaderno 32), *Noray* de Juan Valbuena (Cuaderno 33), *Furtivos* de Vicente Paredes (Cuaderno 34) e *Idilios* de Marta Soul, que han sido seleccionados dentro de PHotoESPAÑA entre los proyectos

Martin de María Clauss / **Cuaderno 70:** *EX* de Marlene Freniche / **Cuaderno 69:** *EFU* de Juan Sánchez / **Cuaderno 68:** *Subterráneos* de Enrique Escandell / **Cuaderno 67:** *Verbo* de Pascual Arnal / **Cuaderno 66:** *The present is the future of the past* de Álvaro Escobar / **Cuaderno 65:** *Una confusión colosal* de Alberto Feijóo / **Cuaderno 64:** *To name a mountain* de Alfonso Almendros / **Cuaderno 63:** *Cabestro* de Carol Caicedo / **Cuaderno 62:** *Infinito artificial* de Fernando Maselli / **Cuaderno 61:** *Fin del mundo* de Nicolas Janowsky / **Cuaderno 60:** *Zona- An Investigation Report* de Fábio Cunha / **Cuaderno 59:** *GARVM* de Antonio González Caro / **Cuaderno 58:** *B to B* de Brenda Moreno / **Cuaderno 57:** *Vera y Victoria* de Mar Sáez / **Cuaderno 56:** *224.844.349 M/S* de Alejandro Marote / **Cuaderno 55:** *Ciudad Sur* de Sergio Castañeira / **Cuaderno 54:** *La forma bruta* de Martín Bollati / **Cuaderno 53:** *Basarabia* de Ricardo Gutiérrez / **Cuaderno 52:** *Kosmos* de Marta Bisbal / **Cuaderno 51:** *Origen* de Martí Gasull, Salvi Danés y Yurian Quintanas / **Cuaderno 50:** *L* de Aleix Plademunt, Cristina de Middel, Juan Valbuena, Ricardo Cases y Simona Rota / **Cuaderno 49:** *Up around the bend* de Christian Lagata / **Cuaderno 48:** *Gente corriente* de Igor Fernández de Retana / **Cuaderno 47:** *Déjame volar* de David Catá / **Cuaderno 46:** *Ser sangre* de Iñaki Domingo / **Cuaderno 45:** *Young patriots* de Oriol Segon / **Cuaderno 44:** *La decencia* de David León Rodríguez / **Cuaderno 43:** *Forgotten land* de Eleazar Ortuño / **Cuaderno 42:** *Mieldeabeja* de María Sánchez / **Cuaderno 41:** *Base* de Valerio Platania / **Cuaderno 40:** *Ouroboro. Códice para un hilo circular* de Bside Books / **Cuaderno 39:** *(No) Soy de aquí* de Gustavo Alemán / **Cuaderno 38:** *The HUB* de Roger Gaus / **Cuaderno 37:** *Ostalgia* de Simona Rota / **Cuaderno 36:** *Idilios* de Marta Soul / **Cuaderno 35:** *The Line* de Palíndromo Mészáros / **Cuaderno 34:** *Furtivos* de Vicente Paredes / **Cuaderno 33:** *Noray* de Juan Valbuena / **Cuaderno 32:** *Afronauts* de Cristina de Middel / **Cuaderno 31:** *Me queda la palabra* de Javier Ayuso / **Cuaderno 30:** *Delicias de mi jardín* de Lola Guerrero / **Cuaderno 29:** *Un año por delante* de Dalila Virgolini / **Cuaderno 28:** *Coma* de Juan Diego Valera / **Cuaderno 27:** *War Theatre* de Mikel Bastida / **Cuaderno 26:** *UKRANIA PASPORT* de Federico Clavarino / **Cuaderno 25:** *Lugares comunes* de Rafael Lafuente / **Cuaderno 24:** *Inward* de Camino Laguillo / **Cuaderno 23:** *La vida que no ves* de Oliver Roma / **Cuaderno 22:** *Bloc de notas* de José María Díaz-Maroto / **Cuaderno 21:** *Paisajes del aire* de Isabel Flores / **Cuaderno 20:** *Perturbaciones. Sobre entropía y paisaje* de Jorge Yeregui / **Cuaderno 19:** *I love your profile* del Fanzine 10x15 / **Cuaderno 18:** *In-doméstico* de Alessia Rollo / **Cuaderno 17:** *Flight of fancy* de Javier Marquerie Thomas / **Cuaderno 16:** *Jardín Polar* de Olga Simón / **Cuaderno 15:** *Estupendas* de Ariadna Arnés / **Cuaderno 14:** *Seis (o siete) falsos ejercicios para la estimulación del tracto intestinal* de Biel Capllonch / **Cuaderno 13:** *La caza del lobo congelado* de Ricardo Cases / **Cuaderno 12:** *Silent cry* de Luca Pagliari / **Cuaderno 11:** *Mezquita* de Sebastián Conejo / **Cuaderno 10:** *Inhabitados* de Isabel Tallós / **Cuaderno 09:** *La imagen latiente* de Óscar Molina / **Cuaderno 08:** *Ciudadanos de peter* de Carma Casulá / **Cuaderno 07:** *Escaneándome* de Luciana Crepaldi / **Cuaderno 06:** *Mutis Mutandi*. Colectiva / **Cuaderno 05:** *Un sueño sin cama* de Manuel P. Pavón / **Cuaderno 04:** *Waiting times* de Cesc Moliné / **Cuaderno 03:** *Nakedness* de José Varela / **Cuaderno 02:** *Espectadores* de Aleix Plademunt / **Cuaderno 01:** *La fotografía y su doble* - Colección de fondos fotográficos de la Universidad de Salamanca.

editoriales de fotografía más destacados del año. Encontramos *fotolibros* hechos a medida, convirtiéndose así en publicaciones con carácter autónomo y ediciones singulares para cada autor y proyecto, por lo que no son catálogos homogéneos que sigan el mismo diseño y patrón. Las exposiciones y los *fotolibros* se relacionan entre sí, pero manteniendo su individualidad y entidad como artefacto independiente. En su apoyo por el arte de fotógrafos jóvenes y prometedores, los Cuadernos de la Kursala no se concibieron para que la sala obtuviera beneficios económicos de las muestras, al contrario, cada autor mantenía el derecho a vender lo ejemplares, o no, y obtener el beneficio de su trabajo; y para esta labor, en ocasiones, los libros se han publicado con la co-edición de algunas de las editoriales independientes mencionadas en el apartado anterior: PHREE, Fabulatorio, Bside Books, Fiesta Ediciones o Ca l'Isidret. Para potenciar la difusión y divulgación de estos proyectos, una copia online de cada uno de los *fotolibros* publicados son accesibles en la web de la Kursala³³⁷.

Aquí termina este recorrido por el contexto artístico y cultural, tanto expositivo como editorial, en el que se originan todos los proyectos fotográficos coetáneos que se analizarán a continuación, y que de forma simultánea capturan la huella humana en el territorio a través de sus múltiples dimensiones y formas, para construir un relato visual que hable de los procesos antropológicos, desplazamientos, especulación del suelo, etc.

³³⁷ Cuadernos accesibles en <https://extension.uca.es/creacion-catalogo-exposiciones/> - Recuperado el 20 de abril de 2022.

CAPÍTULO VI: LA HUELLA EN LA REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO

6.1 La ruina como huella

En este apartado estudiaremos la representación del territorio a través de la ruina contemporánea, enfocándonos en varios proyectos que elaboran su discurso artístico, convirtiendo ese remanente destrozado del paisaje en huella. Para articular este análisis nos centraremos en el libro de fotografía *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro* de Julia Schulz-Dornburg, en la exposición *Castillos en el Aire* de Hans Haacke, que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía y en el proyecto *Sand Castles* de Markel Redondo. Además, se incluirá una serie fotográfica propia sobre las ruinas del Gran Prior. La inclusión de estos proyectos bajo este capítulo, donde se toma la ruina sin historia como huella, se debe a varios factores, tanto conceptuales como estéticos. Por un lado, todos los proyectos utilizan las construcciones abandonadas antes de la finalización de sus obras, construcciones que han quedado en el limbo temporal entre el pasado, el presente y el futuro; equiparándolas al concepto de ruina como elemento que queda de testigo tras el ocaso de una civilización, como reflejo del fin de una etapa o una era. Los tres proyectos seleccionados plantean esa idea ya desde el título de la serie, haciendo alusión a la modernidad de esas ruinas sin historia, a las promesas en el aire de la especulación inmobiliaria, y a lo fugaz de las construcciones de arena como reflejo de los procesos urbanísticos de una sociedad. Por otro lado, visualmente estos proyectos capturan estas construcciones con recursos estéticos propios de la monumentalización de la ruina, con una fotografía de paisaje en términos clásicos, engrandeciendo con tono irónico las huellas capturadas.

6.1.1. La huella en “Ruinas Modernas. Una topografía de lucro” de Julia Schulz- Dornburg

El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria [...].³³⁸

Ruinas Modernas. Una topografía de lucro es un proyecto ideado y materializado por Julia Schulz-Dornburg, arquitecta de nacionalidad alemana afincada en España y autora de otros libros como *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000). El proyecto, en un principio fue concebido como una exposición, pero distintas instituciones de arte contemporáneas, como el propio Museo Reina Sofía³³⁹, lo consideraron conflictivo e incluso aburrido, declinando formar parte de su exhibición al público. Durante parte de ese proceso de búsqueda de espacio expositivo, el proyecto es aceptado por la Casa Encendida en Madrid, curiosamente financiada por Bankia en esos momentos, aunque finalmente el proyecto lo retoma la editorial Àmbit, en formato libro, presentando solo 25 de los 60 casos de estudio y eliminando elementos como publicidad de las promotoras, vídeos, folletos, carteles, etc. El libro publicado en 2012 por la editorial barcelonesa es un “inventario fotográfico de la construcción especulativa abandonada en España”³⁴⁰, según palabras de la propia autora, y se convierte en uno de los proyectos que más ha profundizado en la topografía del paisaje español consecuente de la crisis inmobiliaria, debido al método de trabajo, la investigación y puesta en contexto tras el estudio fotográfico de campo. El tono analítico y sistemático en el que presenta las fotografías junto a la estética heredera del “paisaje social” representado por Lewis Baltz, Robert Adams y Stephen Shore, hacen de este libro una contextualizada

³³⁸ Llamazares, J. (1986) *El río del olvido*. Alfaguara.

³³⁹ Azara, P. (2012, 19 octubre) *Presentación del libro «Ruinas modernas, una topografía de lucro»*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/presentacion-del-libro-ruinas-modernas-una-topografia-de-lucro/211339#>

³⁴⁰ Schulz-Dornburg, J. (2012) *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. Àmbit. p.11.

recopilación fotográfica de algunos de los puntos negros de la construcción especulativa abandonada en la geografía española.

Las imágenes que conforman este proyecto son fotografías a color, realizadas todas en el formato horizontal propio de la representación de paisaje más tradicional e impresas en la misma escala y tamaño, de forma individual, dentro de cada página de la publicación. Las imágenes están tomadas con una luz diurna que tiende a la neutralidad, sin crear demasiadas sombras, y permitiendo que todos los elementos de estas construcciones abandonadas queden visibles e iluminados para su contemplación. Se crean así, fotografías sin demasiado contraste y con tonos no muy saturados, dotando a las imágenes de una determinada y homogénea estética constante en todas las instantáneas que componen esta colección.

A través de esa estética y tonos neutros, estas imágenes producen una sensación de inquietante belleza formal a pesar del motivo que muestran, y esto se consigue a través de una fotografía de *trípode*, capturando el paisaje desde un punto de vista situado a la altura de los ojos, para que el espectador se imagine allí y sea capaz de situarse en la misma escena. De encuadres muy abiertos y posicionando el horizonte en el primer tercio de la imagen, las fotografías distribuyen el peso en la parte inferior, concentrando la información visual en los dos tercios inferiores de la imagen, dejando la parte superior más liviana para que el cielo recorte algunas de las siluetas de esas *ruinas modernas* o las montañas que sirven de telón de fondo de ese escenario del desastre. Al distribuir los elementos de esta forma, estos paisajes se representan a través de una perspectiva lineal, casi *albertiana*, creando cierta distorsión espacial cercana a la representación y perspectiva propia de la pintura. La forma elegida por Julia al representar el espacio comparada con la manera de articular el espacio en la pintura nos hace evocar la representación de las pinturas de ruinas de pintores románticos españoles como Lluís Rigalt i Farriols y la monumentalidad con la que dotaban a estas construcciones vencidas por el tiempo. Así, aunque sean paisajes a medio construir, la estética formal de la imagen se asemeja a aquella imagen que se encarga de exhibir los logros de un tiempo pasado, los monumentos que aún muestran emanaciones de una época de esplendor. Sin embargo, en estas imágenes no hay nada de eso. Solo casas a medio construir,

infraestructuras abandonadas, cimientos, rotondas, centros deportivos y de ocio sin terminar, etc.

El libro, que es un ejemplo de proyecto representativo más que acumulativo de cada punto negro de la topografía española, presenta 25 casos de estudio repartidos en cuatro capítulos llamados *expansión*, *ocupación*, *constitución* y *ficción*. La publicación delimita cada sección con una definición inicial, presentando la “expansión” como “el terreno dedicado a nuevas edificaciones a la afueras de una población para agrandar el territorio”, la “ocupación” como la “apropiación de un territorio ajeno por medio de la presencia o permanencia física”, la “constitución” como “el territorio dominado y administrado por una potencia foránea, regido por un orden e idea urbanística y específica de conjunto” y por último, la “ficción o universos de ocio” como “los mundos paralelos, indiferentes a las condiciones propias del lugar”.

En la primera página de cada caso de estudio se presentan los siguientes elementos: nombre del lugar o urbanización, fecha de construcción y fecha de abandono, nombre y número de habitantes del municipio, junto al número de habitantes previstos tras la construcción y para acabar, el municipio, provincia y un plano de estética minimalista del proyecto. La autora reunió toda esta información de fuentes como las propias promotoras, los Boletines del Estado y los censos municipales, con la intención de dar un tono frío e informativo al proyecto.

En la siguiente página siempre aparece una fotografía aérea a color de la zona que ocupa el caso de estudio, ya sea una urbanización a las afueras de la ciudad o una zona residencial en mitad de la nada. En dicha fotografía aparecen marcados tanto el perímetro de la zona, como una serie de puntos rojos que muestran los sitios fotografiados y una leyenda que aporta información sobre la escala de la imagen. A continuación, aparece una serie fotográfica de entre 3 y 5 imágenes que retratan el paisaje y recoge las huellas que han quedado tras el abandono. Las fotografías se presentan a página completa, aunque con el margen suficiente como para que su estética recuerde más a un libro de fotografía que a un reportaje de prensa. En la última página aparece una línea temporal donde se marca el tiempo de cada proceso: tramitación, planificación, construcción y abandono, además de un pequeño texto

explicativo del lugar y una serie de información como uso, el eslogan y la descripción de la promoción del lugar, nombre, ubicación, tipología, superficies, número de viviendas, nombre del propietario, constructor, estado actual, fecha del reportaje fotográfico y pista o rastro que llevó a la autora, como si de una exploradora de ruinas se tratase, hasta el caso de estudio.

El libro, que nace de la incredulidad, sorpresa y curiosidad que crean en la autora ciertas promesas hechas por las promotoras de estas construcciones y fantasías, tales como “pista de esquí a diez minutos de la playa”³⁴¹, se plantea como una crónica visual, un “inventario forense” que proporciona la pruebas y los datos para que cada persona pueda sacar sus propias conclusiones. Sin presentarse como un libro de denuncia, sí que se crea una exposición falsamente neutra y objetiva, ya que es fácil apreciar que este tipo de proyectos, aunque no pretendan realizar una denuncia social tan explícita, nacen del descontento y del malestar con la forma en la que se ha gestionado el territorio español, transformándose en una manifestación artística con un claro posicionamiento ideológico.

Ruinas Modernas se convierte así en un inventario del desastre, una crónica que va dibujando un mapa topográfico de las secuelas de la malversación y el engaño, sin necesidad de acudir más allá de la metáfora visual de plantear estas construcciones como ruinas *sin historia*. Este relato se elabora exclusivamente con información pública obtenida de los propios responsables, se completó con un riguroso método de trabajo y selección de los casos de estudio, que debían cumplir tres criterios formales. Dichos criterios eran que independientemente de su grado de desarrollo, hubiesen sido abandonados sin haber sido inaugurados, que hubiesen sido construidos en el nuevo milenio y desarrollados sin conexión a las tramas urbanas preexistentes. La existencia de estos criterios y de parámetros para sistematizar la presentación de los datos, asemeja *Ruinas Modernas* tanto a las

³⁴¹ Schulz-Dornburg, J. (2012, 19 octubre) *Presentación del libro «Ruinas modernas, una topografía de lucro»*. Recuperado el 20 de abril de 2022 de <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/presentacion-del-libro-ruinas-modernas-una-topografia-de-lucro/211339#>

exploraciones geográficas clásicas encargadas de fotografiar el paisaje como a proyectos fotográficos artísticos actuales.

Julia Schulz-Dornburg, a modo de expedicionaria, va recolectando huellas y realizando “retratos” fotográficos de cada uno de estos ejemplos de alteración, especulación y presión sobre el territorio. Además, cada uno de estos capítulos comienza con un breve ensayo que ayuda a contextualizar el tipo de construcción que se llevó a cabo y las razones de su brusco e “imprevisible” abandono. Estos textos incluyen: “Herencias territoriales, exploraciones geográficas y designios políticos” de Oriol Nel·lo, “El gran saqueo” de Rafael Argullol, “Arqueología del futuro” de Jordi Punti y “Ciudad de vacaciones” de Pedro Azara. A su vez, los capítulos se dividen en varias secciones, cada una de ellas protagonizada por uno de los puntos geográficos seleccionados. Todas estas secciones poseen la misma estructura fija que va definiendo cada “ruina” abandonada. A través de esta mezcla de inventario clasificado de huellas, que organiza y jerarquiza la información para presentarla al espectador, y de libro de fotografía artística de paisaje de gran formato, *Ruinas Modernas* inevitablemente plantea un discurso estético y político.

Si nos centramos en el contenido visual propio de estas *ruinas*, las imágenes de este proyecto muestran ese tipo de paisaje a medio construir representado por fotógrafos a partir de los años 70, como un instante congelado dentro del proceso de construcción, igual que Robert Smithson en *A tour of the monuments of Passaic*. Sin embargo, en esta ocasión la fotografía no ha aparecido en una urbanización de casas en construcción paralizada por ser domingo, sino que son construcciones paralizadas de forma permanente, que nunca se terminaron y por lo tanto nunca cumplieron su función de cobijar a nadie. Su estado incompleto es sumamente sugerente, su estética formal de gran instantánea de paisaje, con altas líneas de horizontes y punto de fuga en diagonal eleva estéticamente el absurdo contenido que presenta: calles asfaltadas que acaban de repente sin llegar a ningún punto, grandes superficies cimentadas, rotondas que solo conectan con otras rotondas, farolas y preparación eléctrica en mitad del campo, filas de casas que no poseen más que sus estructuras desnudas, calles que acaban en un río, redes de calles asfaltadas y solares sin una sola vivienda construida, etc. Ese contenido como en *stand-by* ayuda a que las imágenes

transmitan cierta sensación de tristeza, ya que nos proyectan, hacia el pasado y a la vez hacia el futuro, porque hemos dejado de ver lo que había antes pero no vemos ese futuro inmediato porque no va a suceder³⁴².

La autora utiliza el concepto de ruina en varias de sus acepciones y estados temporales; como objeto que marca el paso del tiempo, como elemento trágico, como monumento melancólico, como simbiosis romántica entre naturaleza y hombre, etc. Aunque, sobre todo, como materialización de las huellas a modo de cicatriz que definen y caracterizan un paisaje. Uno de los colaboradores del libro escribe que “los grandes fenómenos históricos dejan siempre su huella sobre el territorio”³⁴³, y Schulz-Dornburg parte de esa idea para crear la estética y el hilo conductor del proyecto. En el prólogo, menciona el viejo pueblo de Belchite como ejemplo del uso de la ruina a modo de huella histórica, de recordatorio de aquel momento histórico que no debe ser olvidado y del que tenemos que “aprender las consecuencias para no repetirlo”³⁴⁴. Sin embargo, el uso del pueblo de Belchite en este caso fue con fines políticos y propagandísticos, algo opuesto al uso, con aires de denuncia, de las ruinas de la burbuja inmobiliaria que han hecho los fotógrafos en los últimos diez años. En el primer ejemplo, la exposición de la huella venía desde el poder institucional; en el segundo, de la movilización y concienciación ciudadana. Schulz-Dornburg usa el ejemplo de Belchite no sólo por el pueblo destruido que fue dejado en ruinas a modo de gran memorial, si no por la necesidad de público que todos los monumentos necesitan para resonar y simbolizar.³⁴⁵ Esa necesidad de público fue el origen de la construcción del nuevo Belchite, con ese carácter ficticio y

³⁴² Puntí, J. (2012) Arqueología del futuro. En *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. Àmbit. pp.118.

³⁴³ Nel-lo, O. (2012) Herencias territoriales, exploraciones geográficas y designios políticos. *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. Àmbit. pp.23.

³⁴⁴ Belchite es un pueblo situado en la provincia de Zaragoza, protagonista en 1937 de una de las batallas de la Guerra Civil española (1936-1939). En esta batalla el bando republicano cercó y alejó Belchite del frente nacional, consiguiendo una victoria que dejó heridos, prisioneros y muertos en ambos bandos. La batalla tuvo tal alcance que Belchite quedó en ruinas. A pesar de la victoria republicana, el final de la guerra dio la victoria al frente nacional y el general Franco instauró su dictadura, decidiendo el destino de los pueblos de España. En el caso de Belchite, decidió no reconstruir el pueblo, que pasó a ser conocido como el pueblo viejo de Belchite, sino construir uno nuevo al lado, utilizando prisioneros republicanos como mano de obra, y dejar las ruinas del anterior lo suficientemente cerca de la nueva localidad como recuerdo propagandístico de la Guerra Civil.

³⁴⁵ Schulz-Dornburg, p.16.

una planificación urbanística propia de la ambición de uniformidad y ejemplaridad que caracteriza también a los lugares presentados en *Ruinas modernas*. Sin duda, es algo que se refleja en la mayoría de los 25 casos de estudio que reúne el libro y que enfatiza la idea de que esta urbanización indiscriminada del territorio no ha sido algo aislado, sino un proceso orquestado a escala nacional, cuya magnitud se manifiesta a través de las grandes extensiones, las repetitivas construcciones que las completan y la uniformidad de sus calles y urbanizaciones.

Schulz-Dornburg entiende el paisaje como “hecho cultural”³⁴⁶, reflejo de su evolución a través de cicatrices en el territorio que se completa con nuestra mirada, debido a la propia naturaleza de lo que entendemos ahora como paisaje. Al igual que la autora de *Ruinas Modernas*, Mattias Qviström, doctor en Arquitectura del Paisaje y profesor en la Swedish University of Agricultural Sciences, entiende el paisaje más como un proceso que como un escenario³⁴⁷, donde debemos reconocer la historia como fuente de conocimiento no solo del pasado, sino también sobre el futuro:

Cada paisaje se desarrolla bajo las sombras de antiguas actividades e ideales. La interacción entre la planificación, las representaciones espaciales del paisaje y el uso de la tierra en cada momento de la historia deja un legado: una línea marcada en el suelo, un boceto de la tierra, un párrafo en un documento legal, o una práctica cotidiana convertida en un hábito, que sigue influyendo en el futuro del paisaje.³⁴⁸

En esa búsqueda del legado que deja el uso de la tierra en el propio suelo y en la contextualización que la autora hace de las ruinas en la historia reciente de nuestro paisaje, para hablar del proceso del paisaje, Schulz-Dornburg menciona en el prólogo de *Ruinas Modernas* el caso del Club Med. El Club Med fue una ciudad de vacaciones que se construyó entre 1960 y 1962 en una zona conocida como Pla de Tudela, junto a la abrupta cala Culip en el Cap de Creus. En 1962 se inauguró el

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Qviström, M. (2010) Shadows of planning: On landscape/planning history and inherited landscape ambiguities at the urban fringe. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*. 92. 219 - 235. 10.1111/j.1468-0467.2010.00349.x. p. 219.

³⁴⁸ Ibid.

complejo, formado por pequeños bungalós distribuidos entre las rocas y adaptados a la topografía accidentada, inspirados en las típicas construcciones de pueblos pesqueros de la zona y destinados a turistas franceses; con una capacidad de 1.200 personas en total. Las instalaciones, que sumaban 430 apartamentos de planta baja, dos restaurantes, bar, piscina, pista deportiva y anfiteatro³⁴⁹ fueron centro de polémica desde el primer momento, ya que su modelo, de éxito en Francia, basado en la combinación de vida natural, actividades lúdicas y deporte, causaba un gran impacto en un entorno natural privilegiado³⁵⁰. Aunque en un principio el recinto pretendía adaptarse al entorno natural, respetando la zona, con el tiempo el club fue creciendo y las infraestructuras fueron cada vez más invasivas. Así, tras 40 años de funcionamiento y largas negociaciones con el gobierno, el sueño se acabó tras la aprobación de la ley de protección del Cap de Creus en 1998, que fue el origen del desmantelamiento de toda huella humana en la urbanización Club Med y la rehabilitación del paisaje, ya que fue clasificada con la más alta protección de la tierra debido a sus destacados valores geológicos y botánicos.

En 2005 el gobierno compra el terreno y se dispone a devolverlo a su estado original, para declararlo reserva natural y permitir su uso y disfrute por toda la población, no sólo como privilegio de la comunidad que hasta entonces había disfrutado del Club Med. La restauración, fue llevada a cabo por *EMF landscape architects*, incluyendo en el proyecto al arquitecto Martí Franch, que se encargó de la demolición selectiva de 450 construcciones y la gestión paradigmática de 42.000m³ de infraestructura residual, reciclando prácticamente el 100% del material; la extracción de flora exótica invasora, principalmente *Carpobrotus Edulis*; la restauración de la orografía y el drenaje para restablecer la dinámica natural de la erosión y el transporte de sedimentos; y la implementación de un proyecto de uso público que resalta los valores del sitio: en el desarrollo y la creación de una jerarquía de plataformas y la propuesta de una red de puntos de vista y paneles que señalicen

³⁴⁹ Schulz-Dornburg, p.17.

³⁵⁰ Franch, M. (2012) *Capita Selecta lectures series 'European Landscape Architects: A New Blend?'* en la Amsterdam Academy of Architecture, 22 November 2012.

Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <https://vimeo.com/57134224>

rocas que sugieren formas animales.³⁵¹ El estudio de Franch tomó el proyecto como un desafío, con un método de trabajo basado en trazar un proyecto específico para el lugar, para hacer que las peculiaridades de una cultura, así como la geografía y el paisaje formasen parte del resultado final.³⁵² Sin embargo, como se puede apreciar, el desmantelamiento se realizó en profundidad, en un trabajo y protocolo casi de quirófano, como dice Schulz-Dornburg.

En particular, llama la atención el intenso trabajo que se llevó a cabo y la insistencia en eliminar esos 40 años de vivencia y de asentamiento humano. La misma firmeza que ya se había dispuesto al representar la cala Culip y el Pla de Tudela en imágenes artísticas como *El Gran Masturbador* de Dalí y los dibujos de niños y pescadores de la zona, que veían animales representados en aquellas rocas. También en películas que usaron este paisaje de escenario y postales para potenciar lo pintoresco y natural de la zona, representando sólo rocas, mar, viento y cielo.³⁵³ Todas estas imágenes tienen algo en común: censuraron la realidad y evitaron representar las huellas arquitectónicas del ser humano en pos de ensalzar la naturaleza pura e inmaculada. Como si se tratase de un sentimiento de culpa o vergüenza por haber permitido tal alteración de un paisaje con tanto valor natural, quizá la misma intencionalidad que ocultaba las huellas humanas en las postales hizo que se emprendiese la labor de erradicación de cualquier huella humana, con la intención de devolver el paisaje a su inmaculada virginidad. Sin embargo, Julia Schulz-Dornburg apunta la cierta artificialidad que hay en la ambición de restaurar el paisaje en una topografía perfecta, que además puede conducir a tener una visión congelada del paisaje.³⁵⁴ La autora de *Ruinas Modernas* defiende un paisaje en constante evolución, no un paisaje estancado, sin posibilidad de evolución. Entiende el paisaje como “hecho cultural”, ya mencionado anteriormente, porque somos los seres

³⁵¹ EMF landscape architects. *Public reception project in the site of tudela-culip at the 'national park cap de creus'*. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <http://www.emf.cat/en/projects/l/253-public-reception-project-in-the-site-of-tudel.html>

³⁵² Franch, M. (2013) *Territories of Engagement*. EMF-Estudi Martí Franch, Girona, Spain. *Harvard University Graduate School of Design. Architecture Landscape architecture's core?* No. 36. p.44.

³⁵³ Franch, M. (2012) *Capita Selecta lectures series 'European Landscape Architects: A New Blend?'*

³⁵⁴ Schulz-Dornburg, p.19.

humanos a través de nuestra mirada los que construimos el territorio, más allá del continuo de la naturaleza. Por esta razón, *Ruinas Modernas* no propone un discurso que se oponga a la urbanización del territorio. Según su autora, el objetivo de *Ruinas Modernas* no es denunciar los despropósitos arquitectónicos ni juzgar las estrategias económicas o políticas de la reciente burbuja inmobiliaria. Su intención es “exponer” y facilitar al lector/espectador, de la forma más precisa posible, haciendo uso de la acción de señalar, las características de esta nueva topografía que ha quedado repartida por toda la geografía española.

Así, al igual que las expediciones encargadas de descubrir y clasificar nuevos territorios, el *photographic survey*³⁵⁵ de Schulz-Dornburg pone el objetivo sobre paisajes desconocidos o que han pasado desapercibidos por la gran población, más allá de las noticias eventuales que han aparecido sobre el tema en algún reportaje de prensa o televisión. Poniendo nombre y coordenadas, a la estética del “no lugar” que poseen estas imágenes. En su propuesta de señalar los residuos del desastre, la autora se centra en el paisaje ordinario, aquel que queda lejos de las grandes urbes y tramas, y que ha permanecido desconocido para gran parte de la población que vive alejada de estos paisajes. Ese carácter de lejanía, junto a las premisas iniciales que guían a la autora en la elección de cada lugar, suma a ese trabajo un tono de exploración y de investigación sistemática.

Ese gran trabajo de investigación no ha pasado inadvertido para los medios, y *Ruinas Modernas* es posiblemente uno de los casos de estudio que más palabras ha ocupado en prensa, reportajes culturales y artículos. En unos de esos artículos, Rafael Argullol, con palabras sarcásticas y acertadas, invita a visionar el libro comparando las ruinas de la especulación inmobiliaria con fósiles abandonados, tras la abrupta caída de las fantasías del paraíso soñado por los españoles en las últimas décadas:

Se hace difícil elegir entre tantos fósiles del paraíso. Carreteras que no conducen a ninguna parte, playas en medio de las montañas, pistas de esquí alpino en estepas reseca, vías para

³⁵⁵ Los *photographic surveys* eran estudios fotográficos realizados por las expediciones geográficas encargadas de explorar, tomar datos y fotografías del Oeste americano con intenciones políticas, comerciales, de conocimiento del territorio y de elaboración de mapas.

trenes invisibles, desolados aeródromos que albergan el vuelo de los cuervos. Cualquiera de los rastros es la materia prima de un sueño y la tumba de una pesadilla. Si ustedes quieren disponer de una guía para viajar al jardín de las delicias les recomiendo fervientemente el libro *Ruinas modernas. Una topografía del lucro* (editorial Àmbit). Creo que ni siquiera Las cárceles imaginarias de Giovanni Battista Piranesi contienen tantas fantasías.³⁵⁶

En el prólogo de *Ruinas Modernas* Francesc Muñoz también compara estos paisajes con escenarios de fantasía al relacionarlos con postales Ballardianas, visiones distópicas de ciudades abandonadas como metáfora de la decadencia de la modernidad³⁵⁷. Estos escenarios descritos por Ballard en *Aparato de vuelo rasante*³⁵⁸, desolados, carentes de habitantes y plagados de elementos abandonados se asemejan a las costas del mediterráneo y las zonas periurbanas de algunas poblaciones españolas; colmadas de viviendas, apartamentos y hoteles turísticos que han sido abandonados a medio construir. Este proyecto elabora una recopilación de los “paisajes-residuo”³⁵⁹ como remanente del abrupto final que tuvo la burbuja inmobiliaria, creando explícitas imágenes que buscan “dar fe” de las consecuencias del indiscriminado proceso de construcción del territorio, y que en el futuro quizá se vean como “ruinas de una civilización capitalista que desapareció a inicios del siglo XXI”³⁶⁰.

Sin embargo, a pesar de que la rápida y devastadora urbanización del territorio en los últimos 20 años ha sido foco de estos trabajos fotográficos, España está plagada de otras “ruinas”, no solo como secuela de la burbuja sufrida entre 1998 y 2008, sino como consecuencia del modelo de expansión español. Argullol se pregunta cómo pudo un país entero permanecer ciego ante esta situación, pero en

³⁵⁶ Argullol, R. (2012, 15 julio). El jardín de las delicias. *El País digital*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de https://elpais.com/elpais/2012/07/10/opinion/1341938258_244779.html

³⁵⁷ Muñoz, F. (2012) Topografías del lucro, postales Ballardianas. En *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. Àmbit. p.7.

³⁵⁸ *Low-Flying Aircraft and Other Stories* (publicado en español bajo el título de “Aparato de vuelo rasante”) es una colección de relatos cortos de ciencia ficción y corte distópico, escritos por el británico J. G. Ballard y publicados en 1976.

³⁵⁹ Término usado por Francesc Muñoz en Muñoz, F. (2012) Topografías del lucro, postales Ballardianas. En *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. Àmbit. p.8.

³⁶⁰ Puntí, p.119.

realidad, hablamos de un sistema que viene acompañando a los españoles desde hace siglos. España tiene una larga y desigual historia a la hora de tratar la urbanización y la expansión territorial, en ocasiones como un instrumento sociopolítico. Algunos ejemplos a lo largo de su historia incluyen la rápida colonización de los nuevos territorios durante el Imperio español de los siglos XVI y XVII; los planes de expansión canónicos a mediados del siglo XIX de Barcelona y Madrid por Ildefonso Cerdá y Carlos María de Castro respectivamente; la rápida construcción de instalaciones turísticas a fines de la década de 1950, así como el éxodo de la vivienda rural en década de 1960 que precipitó el primer boom de la construcción. Se puede entender que estos y otros eventos de urbanización, menos notables, a lo largo de la historia de España juegan un papel central en los éxitos y las luchas del país en relación con su nivel económico, estabilidad política y salud social.³⁶¹

Estos restos de una antigüedad reciente, donde las ruinas se solapan con los cimacios³⁶², que se comportan a la vez como huella del “sueño” que quiso ser y “tumba de la pesadilla” en la que se ha acabado convirtiendo; conforman un libro que recoge, clasifica y presenta las ruinas, no de un gran esplendor histórico, sino de un lamentable periodo de especulación territorial. La autora plantea que lo incompleto admite la opción de poder ser transformado o cambiado, entendiendo así que estos paisajes aún incompletos por el abrupto final de la burbuja inmobiliaria pueden ser tomados y transformados como parte de un paisaje en evolución, un paisaje en constante proceso. Además, es fácil ver esta clasificación fotográfica de huellas, en forma de ruinas modernas, como testigos acusadores y advertencias futuras para que se deje de comercializar y degradar el territorio, promoviendo en cambio la ordenación, planificación y urbanización del paisaje bajo principios de protección de los valores del paisaje, la sostenibilidad ambiental y la equidad social. Iniciando el tránsito desde la topografía de lucro que nos enseña Julia Schulz-Dornburg hacia una geografía voluntaria que beneficie a toda la sociedad y no solo a

³⁶¹ Marcinkoski, C. (2015) *The City That Never Was*. Princeton Architectural Press. p.63.

³⁶² Argullol.

unos cuantos que se enriquezcan bajo la mirada impasible y el silencio de los ciudadanos, y amparados bajo leyes, estrategias especulativas y promesas de paraísos artificiales.

Estos elementos formaban parte de las “promesas y sueños” que estas construcciones a modo de simulacro de la realidad, con campo de golf o pista de esquí a diez minutos de la playa incluidos, venían a cumplir. Sin embargo, la corta vida de la especulación inmobiliaria hizo que pasaran a ser las perdurables secuelas físicas en el paisaje: las huellas. Huellas a modo de fósiles de una época pasada de devastación sistemática del territorio español, que solo en Madrid ha dejado el 25% del territorio urbanizado parcialmente deshabitado o inacabado³⁶³, teniendo en cuenta que entre 1987 y 2005 la superficie de suelo construido en España sufrió un incremento del 52%³⁶⁴. Esas huellas, tal y como fueron dejadas en el paisaje, son recogidas por la fotógrafa para crear las imágenes que ocupan el libro, aprovechando su existencia para captar su emanación en la fotografía, usando los “fósiles” de la burbuja inmobiliaria a modo de “monumento”.

A pesar de que el objetivo del libro, según la autora, no es hacer un juicio hacia las construcciones que inundan el paisaje, lo cierto es que estas perturbadoras imágenes sin presencia humana se presentan como legado (igual que Nación Rotonda, proyecto incluido más adelante), como recordatorio del desastre.

³⁶³ Marcinkoski, Ch. (2013) *Anticipating the City That Never Was. ACSA 101: NEW CONSTELLATIONS / NEW ECOLOGIES*, March 21-24, 2013, San Francisco, California College of the Arts. p. 53.

³⁶⁴ Nel-lo, p.24.



Fig. 22. Schulz-Dornburg, Julia, *Residencial Alba Marina*, 2012. © Julia Schulz-Dornburg.



Fig. 23. Schulz-Dornburg, Julia, *Trampolin Hills Golf Resort*, 2012. © Julia Schulz-Dornburg.



Fig. 24. Schulz-Dornburg, Julia, *Urbanización La Oliva Casas & Golf*, 2012. © Julia Schulz-Dornburg.



Fig. 25. Schulz-Dornburg, Julia, *Residencial Alba Marina*, 2012. © Julia Schulz-Dornburg.



Fig. 26. Schulz-Dornburg, Julia, *Isla del Fraile Resort*, 2012. © Julia Schulz-Dornburg.



Fig. 27. Schulz-Dornburg, Julia, *Fortuna Hill Nature and Residential Golf Resort*, 2012. © Julia Schulz-Dornburg.

6.1.2. Los castillos en el aire de Hans Haacke

*Una sociedad democrática debe fomentar un pensamiento crítico que incluya la autocrítica constante. De lo contrario, la democracia no podrá sobrevivir.*³⁶⁵

Hans Haacke

La burbuja inmobiliaria y sus consecuencias en el paisaje español no solo han sido foco de interés para artistas, fotógrafos y arquitectos españoles, también ha suscitado el interés de artistas internacionales, con carreras artísticas más consagradas y con una obra de carácter más interdisciplinario y antropológico. Es el caso de Hans Haacke, que, para la exposición con cierto carácter retrospectivo³⁶⁶ en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2012, realizó un proyecto nuevo llamado *Castillos en el Aire*, y concebido específicamente para este museo y el contexto social y urbanístico que vivía el país en ese momento. Este proyecto analiza la realidad del Ensanche de Vallecas, un barrio de la periferia madrileña, donde Haacke se topa con las ruinas que corresponden a la sociedad contemporánea española.

El proyecto reúne escrituras inmobiliarias de hipotecas, documentos que muestran los procedimientos para la obtención de un crédito o un título de propiedad, planos, fotografías de las estructuras de los edificios, rotondas y calles vacías, además de las placas con los nombres de éstas, dedicados a los principales movimientos artísticos del siglo XX. Además, a modo de intervención sociológica se efectúa una breve encuesta al público, con preguntas como: ¿A qué partido votó usted las últimas elecciones? ¿Cuál es la principal causa de la crisis actual? ¿Cuál es su régimen de vivienda?, dando un carácter antropológico y social al proyecto. *Castillos en el aire* juega con la metáfora al denominar estas estructuras como

³⁶⁵ Bourdieu, P & Haacke, H. (1995) *Free Exchange*. Stanford University Press. p.54.

³⁶⁶ La exposición de Hans Haacke en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía no fue concebida estrictamente como una retrospectiva, a pesar de ser un recorrido temporal por la obra del artista, ya que todas las obras, debido a su naturaleza conceptual, fueron reestrenadas y contextualizadas de nuevo para esta ocasión.

castillos ya que “estos edificios, simbólicos del futuro y la prosperidad, son ahora monumentos a la quiebra económica”³⁶⁷.

El propio artista cuenta en un podcast de la radio del Museo Reina Sofía que entra en contacto con la realidad del paisaje español cuando iba en taxi desde el aeropuerto hasta el centro de la ciudad para reunirse con el personal del museo. En ese trayecto observó una zona con árboles, calles, farolas y bancos, siendo todo lo que esperarías encontrar en un barrio nuevo. Sin embargo, no había una sola persona, no había ni una sola casa. Tras mostrar interés por aquella zona, se encontró con una realidad que había convertido muchas zonas de la periferia de Madrid en esos barrios fantasma. Varias vueltas por la periferia le llevaron hasta el Ensanche de Vallecas donde encontró varios edificios que se habían empezado a construir, pero las obras se habían interrumpido, quedando solo las estructuras, junto a chalés que estaban casi literalmente en ruinas.³⁶⁸

Castillos en el aire es un proyecto multidisciplinario, desarrollado en dos espacios contiguos del museo. En el primer espacio el espectador se encontraba una proyección de gran formato que ocupaba una pared de unos 35 metros de largo, recreando un paseo por las calles del Ensanche de Vallecas a través de las imágenes filmadas desde una furgoneta que recorre ese mismo lugar que impresionó a Haacke de camino a Madrid. El video presenta, de forma reiterada y sistemática, debido a su abundancia en el paisaje, estructuras y esqueletos de edificios a medio construir que se erigen como frágiles *castillos* que acarician el cielo con invisibles estructuras. En el lado opuesto hay una serie de fotografías colgadas con pinzas de la ropa en una cuerda colocada a modo de tendedero en la sala. Estas fotografías impresas a color, tomadas por el artista durante su paseo por el barrio, varían en cuanto a formato y tipología, siendo una amplia representación de puntos de vista, con el fin de reconstruir para el espectador el estado en que Haacke se encontró el Ensanche de Vallecas.

³⁶⁷ Alberro, A. & Alter, N. M. (2012) Sistemas, dialéctica y Castillos en el aire en Borja. En *Hans Haacke – Castillos en el aire*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. p.28.

³⁶⁸ Haacke, Hans (6 de mayo de 2012). Hans Haacke. Castillos en el aire. RSS. Radio del Museo Reina Sofía. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <http://radio.museoreinasofia.es/hans-haacke>

El segundo espacio se convierte en una exposición colectiva, con obras representativas de cada uno de los estilos artísticos que dieron nombre a las calles del barrio. Junto a la placa de la calle dedicada a “Arte conceptual” se muestra una obra de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965); en la calle del “Arte pop” la elegida es *Knives* (1982), de Andy Warhol; la del “Hiperrealismo” se ilustra con *Telephone Booths* (1967), de Richard Estes; o la calle “Chillida” con la obra *Topos I* (1984) del propio artista; en la del “Arte Figurativo” aparece *Autorretrato* (1921) de Antonio López Torres; Donald Judd con *Untitled* (1967-1969) es el representante para la del “Arte Minimal”; la calle de la “Escuela de Vallecas” queda ilustrada por *Paisaje* (1930) de Benjamín Palencia; Jo Bear con su *Untitled* representa el “Arte Abstracto” y Max Pechstein con la obra *Sommer in Nidden* (1919-1920) es el protagonista del “Arte Expresionista”. Además de estas obras, se muestran varias fotografías de Haacke, que recogen información de los edificios construidos en cada calle. En el centro de esta sala hay una serie de documentos, como escrituras de fincas en el Registro de la Propiedad, que incluyen datos de los titulares, las cargas y los extremos de las hipotecas. Estos documentos, suspendidos por hilos invisibles y oscilando debido al viento producido por un ventilador, se mezclan con imágenes publicitarias de las inmobiliarias y con planos de los inmuebles construidos.

Las fotografías que Haacke realiza para el proyecto reconstruyen un retrato tanto del paisaje urbano que se ha construido en el Ensanche, como de los vecinos que viven y transitan por el complejo. Las imágenes, además de capturar los esqueletos y estructuras que metafóricamente dan nombre al proyecto, muestran calles cortadas por bloques de hormigón, señales de tráfico que no tienen coches a los que regular y farolas que alumbran los numerosos solares vacíos, calles que conectan con otras calles pero sin llevar a ningún lugar, interminables zonas de aparcamiento pintadas en el asfalto, y como particularidad en este proyecto, imágenes de las ventanas de los pocos pisos en los que habita alguien. Incluso hay fotografías de algún transeúnte aislado, de esos 35.000³⁶⁹ que se calcula que viven

³⁶⁹ El ayuntamiento preveía el doble de habitantes en el proyecto urbanístico para el Ensanche de Vallecas.

en el complejo urbano, caminando entre las desérticas calles de este intento de vecindario.

A colación de la retrospectiva en el Reina Sofía, numerosos medios españoles centraron sus palabras en este proyecto *site-specific* que el artista había dedicado a la burbuja inmobiliaria, con titulares como “la realidad aplastante de Hans Haacke”³⁷⁰ o “El ensanche del fin del mundo”³⁷¹. Tal y como vamos viendo en todos los casos de estudio que nos ocupan, diferentes medios de comunicación se han hecho eco de todos estos proyectos, aprovechando el texto para reiterar una crítica a la realidad del paisaje español tras la especulación inmobiliaria. No sorprende esa alusión a la realidad en el caso de la obra de este artista, y está doblemente justificada, ya que Haacke “se caracteriza por un trabajo que está en los intersticios de la práctica artística, el análisis sociológico o antropológico y el ejercicio periodístico.”³⁷² A lo largo de su carrera, en su proceso de trabajo siempre ha partido de la realidad del contexto específico en el que va a exponer, tanto social como político, contando también con las características arquitectónicas al gestar conceptualmente el proyecto.³⁷³ *Castillos en el aire* retrata esa realidad a través de gran variedad de piezas, en cuanto a técnica, material y naturaleza conceptual, y la encarna especialmente en la representación dos rascacielos sin terminar, como monumentos a la burbuja inmobiliaria, a pesar de que se erigieron como símbolos del futuro y la prosperidad. Sin embargo, como dicen Alberro y Alter en el catálogo de la exposición, ahora son “elefantes blancos”³⁷⁴ que recuerdan más a los castillos medievales de los que solo se mantiene la torre.³⁷⁵

³⁷⁰ Hontoria, J. (2012, 14 febrero) La realidad aplastante de Hans Haacke. *El Cultural. El Español*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20120214/realidad-aplastante-hans-haacke/13749151_0.html

³⁷¹ Ortega Dolz, P. (2012, 18 febrero) El ensanche del fin del mundo. *El País*. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: https://elpais.com/ccaa/2012/02/17/madrid/1329504564_233277.html

³⁷² Dittborn, M. (03/11/2012) HANS HAACKE – CASTILLOS EN EL AIRE. *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos*- ISSN: 0718-1132. Recuperado el 22 de abril de <http://www.bifurcaciones.cl/2012/11/hans-haacke-castillos-en-el-aire/>

³⁷³ Bourdieu & Haacke, p.91.

³⁷⁴ Posesiones o inversiones cuyo coste de mantenimiento es mayor que los beneficios que puede generar o suponer a su propietario.

³⁷⁵ Alberro & Alter, p. 28.

Del montaje de *Castillos en el aire* se ha mencionado la conveniente forma de exponer al público las fotografías y documentos legales, colgadas con pinzas de tender la ropa, en una cuerda que recorre parte de la sala, como “tendidas a secar”. Como explican Alberro y Alter, esta expresión proveniente del inglés³⁷⁶, se usa para situaciones en las que las consecuencias y perjuicios solo afectan a inocentes y no a los verdaderos culpables que han originado el problema. Destaca así este proyecto entre el resto, por la forma de mostrar el contenido, de carácter más multidisciplinario, debido, como apuntábamos al principio de esta sección, a la carrera y las características propias de la obra de Haacke.

Debido a la naturaleza de estas piezas y fotografías y al carácter multidisciplinario del proyecto, presenta una distancia estética patente con respecto a los otros casos de estudio. Sin embargo, hay dos elementos que asemejan *Castillos en el aire* al resto de proyectos que aparecen en este estudio. El primero, ya mencionado, es por supuesto el tema: el paisaje arrasado y/o alterado por el modelo de ciudad español. El segundo: la intención artística detrás de esta serie de imágenes y obras. Como tantos otros artistas y fotógrafos que estamos estudiando en este trabajo, Haacke no pretende una crítica posicionada sobre la situación del Ensanche de Vallecas, sino hacer partícipe al público al darle “pepitas de información” que procesar individualmente al ser contextualizadas por el artista, al “sacar a la luz información que ya se encontraba a disposición de cualquier ciudadano”³⁷⁷. Esta máxima de sacar la información y contextualizarla en obra de arte ha estado influida por las palabras del escritor Bertolt Brecht³⁷⁸, cuya insistencia en el uso de la verdad como arma expresiva ha influido la carrera de Haacke enormemente. En ese aspecto, *Castillos en el aire* se comporta de la misma forma que el resto de proyectos, capturando fragmentos de realidad y contextualizándolos para el espectador, buscando la forma más objetiva posible de presentarlos, ya sea con fotografías de las huellas abandonadas en el paisaje o con los documentos legales que las han propiciado. Retomando esa idea del paisaje como hecho cultural, Haacke propone

³⁷⁶ Hang out to dry.

³⁷⁷ Bourdieu & Haacke, p.83.

³⁷⁸ Concretamente el ensayo “Las cinco dificultades para escribir la verdad” (1934-1935).

una lectura al espectador, combinando imágenes y documentos en una representación del paisaje del Ensanche. Esta forma de recrear la apariencia y causas de un lugar que nos lleva a ese principio básico de la naturalista y escritora Mae Thielgaard Watts, que considera que el paisaje puede ser leído³⁷⁹, como si fuese un libro, según la matización del profesor Peirce K Lewis.³⁸⁰ Para Lewis “nuestro paisaje humano es nuestra autobiografía inconsciente” y es más fiable que el resto de autobiografías, ya que registra y describe nuestros valores y aspiraciones de forma inconsciente pero tangible.³⁸¹ Haacke, así como el resto de fotógrafos, recoge esas huellas tangibles e inconscientes que ya estaban ahí en el paisaje (o en los documentos oficiales), para que el espectador tome conciencia de ellas al verlas en el contexto del museo, las procese y haga una reflexión propia de nuestra “autobiografía” reciente a través de las ruinas de esos “castillos” sin Historia que ahora dibujan el horizonte del territorio español.

Para terminar esta sección, debemos mencionar que Haacke no es el único que hace referencia a esos cielos españoles ocupados por ladrillos y construcciones en el clima social que queda en España tras la burbuja inmobiliaria. La necesidad de expresar artísticamente el malestar con las consecuencias de la especulación del territorio español no sólo ha centrado numerosos proyectos visuales, también ha suscitado el interés de autores y músicos, como el periodista musical Luis Troquel que en 2016 publica un doble *single* llamado *Breve Historia de España. En lo que llevamos de siglo XXI.*, en el que se incluyen *Suelo Español*³⁸² en la cara A y *Compro Oro*³⁸³ en

³⁷⁹ Watts, M. T. (1957) *Reading the Landscape: An Adventure in Ecology*. Macmillan.

³⁸⁰ Lewis, P. (1976) Axioms of the Landscape. *Journal of Architectural Education (Teaching the Landscape)*, Volume 30, Issue 1, pp. 6-9. DOI: 10.1080/10464883.1976.10758067

³⁸¹ *Ibid.*, p.6.

³⁸² *Suelo Español – con Soleá Morente. Producida por Raül Fernández “Refree”. Incluida en “Breve Historia de España. En lo que llevamos de siglo XXI”. El Volcán Música, 2016. << [...] Suelo español / que caro sale este suelo español, / que con un sueldo no alcanza: / rebájeme la fianza / o arregle la instalación. / Suelo español / al norte Francia y al sur el Peñón / Tampoco busco un palacio / pero sí un poco de espacio / y luz en la habitación. / Suelo español / No todo lo que reluce es el sol / Se desinfló la burbuja / y el banco me estruja / igual que a un limón. / Suelo español. / Todo pasa y todo llega / Todo lo que sube baja / Si no estás dentro estás fuera / recogiendo las migajas. / El cielo está enladrillado / no hay desenladrillador / ¿Quién será el que llegará / lo desenladrillará / y buen desenladrillador será? [...]*

³⁸³ *Compro Oro – con Las Negrís. Producida por Joe Crepúsculo. Incluida en “Breve Historia de España. En lo que llevamos de siglo XXI”. El Volcán Música, 2016.*

la cara B. En *Suelo Español*, un pasodoble con trasfondo inmobiliario, se hace una crítica, desde el punto de vista del ciudadano que busca un techo digno bajo el que vivir, a la inundación de ladrillos que ha sufrido nuestro paisaje: “el cielo está enladrillado / no hay desenladrillador / ¿Quién será el que llegará / lo desenladrillará / y buen desenladrillador será?” Vemos así, que Haacke integra sus *castillos en el aire* en un contexto social de descontento y un contexto artístico que ha decidido hacer visible la realidad y el paisaje que los ciudadanos sufren tras la crisis.



Fig. 28. Haacke, Hans, *Castillos en el aire*, 2012. © Hans Haacke/VEGAP, Madrid, 2012.



Fig. 29. Haacke, Hans, *Vista de la instalación Castillos en el aire*, 2012. © Hans Haacke/VEGAP, Madrid, 2012. Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores



Fig. 30. Haacke, Hans, *Vista de la instalación Castillos en el aire*, 2012. © Hans Haacke/VEGAP, Madrid, 2012. Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores



Fig. 31. Haacke, Hans, *Vista de la instalación Castillos en el aire*, 2012. © Hans Haacke/VEGAP, Madrid, 2012. Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores



Fig. 32. Haacke, Hans, *Vista de la instalación Castillos en el aire*, 2012 (con una obra de Joseph Kosuth). © Hans Haacke/VEGAP, Madrid, 2012. Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores

6.1.3. *Sand Castles I y II* de Markel Redondo.

El proyecto de Markel Redondo muestra ya desde el título una similitud conceptual con el resto de los proyectos de este capítulo, al denominar como “castillos” a las construcciones residuo de la burbuja inmobiliaria. Markel Redondo, es un fotógrafo original de Bilbao, cuyo trabajo se centra en temas sociales y ambientales y ha aparecido en publicaciones como Time Magazine, Le Monde y Der Spiegel. En *Sand Castles* crea una serie que documenta proyectos de viviendas urbanas fallidos en España.

La particularidad de *Sand Castles* reside en las dos partes, tanto en términos temporales como formales, que forman el proyecto. La primera parte del proyecto, *Sand Castles I*, fue realizada durante 2010-2012 y aparece en la web del fotógrafo como una serie de 19 fotografías a color, acompañadas de un mapa de España con puntos que marcan los lugares visitados, además de una descripción que contextualiza al espectador en la situación socioeconómica que ha llevado a esos escenarios:

España es uno de los países más afectados por la crisis económica europea. Debido a una combinación tóxica de miles de millones de euros de préstamos incobrables mantenidos por bancos españoles y una burbuja inmobiliaria que estalló en un estilo espectacular en 2007, la economía de España se enfrenta ahora a múltiples desafíos simultáneos con los que está luchando para lidiar dentro de las restricciones monetarias del Eurozona. Se estima que 3.4 millones de casas vacías, construidas en una carrera vertiginosa por parte de los desarrolladores para aprovechar al máximo los préstamos baratos y las regulaciones gubernamentales favorables, ensucian el paisaje. Los estadios de fútbol, las estaciones de ferrocarril y los aeropuertos se encuentran abandonados o a medio terminar, y las ciudades enteras, planificadas y construidas a medias, se están agachando o robando para obtener materias primas.³⁸⁴

³⁸⁴ Recuperado el 20 de abril de 2022, de <https://www.markelredondo.com/photos/sand-castles-1/>

La mayoría de estas fotografías presentan el paisaje, con encuadres muy abiertos y mostrando los “castillos” en la parte central de la imagen. Estas fotografías están realizadas, al igual que las *ruinas* de Julia Schulz-Dornburg, capturando el paisaje desde un punto de vista situado a la altura de los ojos, sin embargo, la línea del horizonte tiende más a situarse en la parte central, sin mostrar tanto cielo como en el proyecto mencionado anteriormente o en los castillos de Haacke. Ya que como parece indicar el nombre del proyecto, Redondo da importancia visual a la “tierra” que forma los ladrillos, cimientos y esqueletos que inundan el territorio. Otras presentan planos más cerrados, mostrando casas vacías, carteles de “se vende” o hileras de buzones llenos de publicidad que nadie ha recogido en mucho tiempo, aunque, una vez más, todas mantienen el formato horizontal propio de la fotografía de paisaje. Así, esta selección de imágenes hace una representación, de esos “3.4 millones de casas vacías”, desde puntos de vista dispares, recogiendo instantáneas que abarcan desde hileras de casas vacías hasta estructuras de calles solo ocupadas por el alumbrado.

Tras realizar esa primera colección de imágenes, Redondo gana el Premio DJI Drone Photography en 2018, y revisa todas las escenas presentadas en su serie inicial, creando *Sand Castles II*³⁸⁵. Esta segunda parte, que fue presentada en una exposición, también se encuentra en la web del artista, formando una serie de 28 fotografías que retratan los mismos paisajes ensuciados de hace una década:

Diez años después, miles de casas vacías, que fueron construidas en una carrera vertiginosa por parte de los desarrolladores para aprovechar al máximo los préstamos baratos y las regulaciones gubernamentales favorables, ensucian el paisaje en todo el país.

Esta nueva serie de imágenes, igual a la anterior en contenido, se diferencia de la primera en cuestiones meramente estéticas. Aunque siguen siendo fotografías con formato horizontal y a color, Redondo cambia el punto de vista al capturar el

³⁸⁵ British Journal of Photography (2017, 19 diciembre) *Announcing the winners of the DJI Drone Photography Award*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <https://www.bjp-online.com/2017/12/announcing-winners-dji-drone-photography-award/#closeContactFormCust00>

paisaje, al hacerlo en esta ocasión a través de la vista aérea de un dron, con la intención “de obtener una nueva perspectiva sobre el paisaje dañado y ver qué ha sido de estos proyectos casi 10 años después de su construcción”. Esta segunda parte presenta dos tipos de fotografías. Por un lado, presenta imágenes con un plano cenital (formando un grado de 90º perpendicular al suelo) que permite tanto mostrar el interior de las casas destrozado por el paso del tiempo, como la ausencia de presencia humana en los alrededores. Por otro lado, encontramos fotografías tomadas desde el aire, pero con perspectiva frontal o en diagonal de los edificios y construcciones abandonadas, contextualizadas por el paisaje que las rodea. Aunque las imágenes de esta serie siguen siendo horizontales, difieren de las anteriores en la proporción, ya que tienden a un formato más panorámico, propio de las cámaras digitales con las que operan los drones.

Las imágenes de *Sand Castles I y II*, tienen colores saturados y su estética recuerda a las de reportajes publicitarios o ensayos fotográficos para revistas. Aunque las imágenes han aparecido en bastantes publicaciones impresas y digitales, sobre todo después del premio, y también se realizó una exposición, *Sand Castles* no ha sido publicado en formato *fotolibro*.

A pesar de que Redondo no hace mención previa al concepto de ruina al crear su serie de fotografías, no parece difícil hacer esa comparación al ver sus imágenes, ya que la prensa ha presentado el proyecto como las ruinas del 'boom'³⁸⁶ inmobiliario o las “ruinas de la especulación”³⁸⁷. Así, Redondo con sus *castillos*, al igual que Schulz-Dornburg con sus ruinas, captura de forma monumental los vestigios de una etapa que ha dejado más cicatrices que historias.

³⁸⁶ Goitia, F. Las ruinas del 'boom' del ladrillo. XLsemanal. Recuperado el 10 de abril, de <https://www.xlsemanal.com/actualidad/20180424/boom-construccion-espana-crisis-urbanizaciones-abandonadas-burbuja-inmobiliaria.html#foto8>

³⁸⁷ Marcos, S. (2015) Las ruinas de la especulación. *TintaLibre*, nº 26, junio 2015.



Fig. 33. Redondo, Markel, *Sand Castles*, 2010 - 2013. © Markel Redondo.



Fig. 34. Redondo, Markel, *Sand Castles*, 2010 - 2013. © Markel Redondo.



Fig. 35. Redondo, Markel, *Sand Castles*, 2010 - 2013. © Markel Redondo.



Fig. 36. Redondo, Markel, *Sand Castles*, 2010 - 2013. © Markel Redondo.



Fig. 37. Redondo, Markel, *Sand Castles II*, 2018. © Markel Redondo.



Fig. 38. Redondo, Markel, *Sand Castles II*, 2018. © Markel Redondo.

6.1.4. La ruina de un pasado sin historia: las “ruinas al revés”

Los proyectos fotográficos recogidos en el apartado anterior representan los cambios del territorio a través de las huellas, categorizadas por estos fotógrafos, de forma metafórica o literal, como las “ruinas” de la burbuja inmobiliaria. Las ruinas, en su estado material y su acepción más literal, son propias de la acción de caer o derrumbarse una cosa, especialmente un edificio u otro tipo de construcción. Así, suelen ser los restos de uno o más edificios desmoronados con el paso del tiempo, es decir, destrozados y en decadencia, dejando ver solo parte del esplendor que tuvieron en el pasado. Hablamos de un esplendor del pasado porque las ruinas son, además, las huellas visibles del ocaso, pérdida y caída de una sociedad, un sistema o un imperio. La representación de la ruina en el arte tiene una larga tradición, que va desde la belleza que desprendían en el Renacimiento, las connotaciones que tiene como referente romántico o las ruinas anticipadas del pintor del siglo XVIII Hubert Robert, hasta la ruina postmoderna de las ciudades industriales o de las tragedias actuales. En esa tradición artística, la ruina clásica, como fragmentos de la historia, siempre ha simbolizado “aspectos nobles, de transformación, de mejora, de memoria, de renovación” y ha sido usada como “representación del desarrollo”, siempre con connotaciones positivas.³⁸⁸ Sin embargo, su representación más tardía, que engloba los proyectos que anteriormente hemos estudiado, se separa de esa evocación romántica y sublime de la ruina, convirtiéndose en las “new ruins”, término acuñado por Rose Macaulay en 1953³⁸⁹ y que Tim Edensor y Caitlin DeSilvey analizan extensamente en *Reckoning with Ruins*³⁹⁰.

En los textos de Walter Benjamin, la ruina ha ocupado siempre un espacio de análisis e interés por parte del filósofo, desde su primera aparición en *Origen del drama barroco alemán*³⁹¹ o el texto en el que aprecia el modo en que Charles

³⁸⁸ Olivares, R. (2006) La incomprensible belleza de la tragedia. *Exit* no 24, 2006. p.16.

³⁸⁹ Macaulay, R. (1953) *Pleasure of ruins*. Walker and Company.

³⁹⁰ DeSilvey, C. & Edensor, T. (2013) Reckoning with ruins. *Progress in Human Geography*, vol 37, no 4, 2013, pp. 465-485.

³⁹¹ “[...] las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas [...]” Benjamin, W. (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Trad. de José Muñoz Millanes. Taurus. p.171.

Baudelaire describe París como si ya estuviese en ruinas³⁹². A lo largo del *Libro de los Pasajes*, Benjamin refuerza la imagen de la ruina como emblema de la fragilidad y transitoriedad, además de como signo de la destructividad de la cultura capitalista, como apunta Susan Buck Morss en su análisis de la obra³⁹³. Al entender la ruina como fragmentos, tal y como propone Walter Benjamin en sus palabras sobre el materialismo histórico, esos restos se pueden entender como elementos “cuyas pulsaciones son perceptibles hasta en el presente”³⁹⁴. Para Benjamin se produce un “choque frontal contra el pasado mediante el presente”³⁹⁵, por lo tanto, traer las ruinas a las imágenes del presente supone poner al espectador en confrontación con el hecho pasado que las ha provocado, como la especulación del territorio que hay tras las imágenes de *Ruinas Modernas* o *Castillos en el Aire*. Al igual que estos fotógrafos han creado su discurso en torno a la ruina, Benjamin empleó el método del montaje para construir imágenes a partir de los “fragmentos decadentes de la cultura del siglo XIX”³⁹⁶, el propio filósofo describe el proceso como la manera de “erigir, las grandes construcciones a partir de las más pequeñas piezas de construcción, confeccionadas de manera cortante y tajante” a modo de comentario y desecho de la historia, y así “en el análisis del pequeño momento singular, descubrir el cristal del acontecer total”³⁹⁷. Benjamin está hablando de confeccionar la historia completa a través de las pequeñas piezas del relato. Por ejemplo, siguiendo este proceso la autora de *Ruinas Modernas* recoge vestigios y huellas para crear un montaje de pequeñas ruinas que nos permiten tener una visión global y lo más completa posible del acontecimiento y “aprehender la construcción de la historia

³⁹² Benjamin, W. (2018) París, capital del siglo XIX. En Jordi Ibáñez (ed.) *Walter Benjamin. Iluminaciones*. Taurus. pp. 263-264.

³⁹³ Buck Morss, Susan (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Antonio Machado Libros. p.181.

³⁹⁴ Benjamin, W. (1989) Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. En Jesús Aguirre (ed.) *Discursos interrumpidos I*, Taurus. p.92.

³⁹⁵ Benjamin, W. (2013) *Libro de los Pasajes*. p. 473.

³⁹⁶ Buck Morss, p.186.

³⁹⁷ Benjamin, p. 463.

como tal”³⁹⁸ y que las ruinas pueden actuar como esas imágenes dialécticas de Benjamin en las que “lo que ha sido se une al ahora como un relámpago”³⁹⁹.

Así, las ruinas, como artefactos de otro tiempo, se nos presentan como “testigos” de la historia⁴⁰⁰ y han sido usados por historiadores y los artistas que nos ocupan, para recomponer el pasado y describir procesos a través de las emanaciones que les llegan. El historiador del arte George Kubler, por medio de una analogía, explica cómo conocer el pasado presenta similitudes con el hecho de ver las estrellas, ya que los astrónomos solo pueden mirar emanaciones de luz antiguas⁴⁰¹. Esa antigua luz, que proviene de estrellas lejanas o incluso desaparecidas, fue emitida hace mucho tiempo, sin embargo, solo puede percibirse en el presente. Kubler establece que al igual que con los cuerpos astronómicos, muchos eventos históricos ocurrieron mucho antes de que fueran visibles, como tratados y pactos secretos, y solo aparecen físicamente en forma de documentos, años o siglos después de que el evento tuviera lugar. Él plantea dicha similitud, ya que tanto los astrónomos como los historiadores, tratan con apariciones de las que se tiene constancia solo en el presente, pero que ocurrieron en el pasado. Concluye la analogía así:

Como el astrónomo, el historiador se ocupa de la descripción del tiempo. Las escalas son diferentes: el tiempo histórico es muy corto, pero tanto el historiador como el astrónomo

³⁹⁸ Ibid.

³⁹⁹ Ibid., p. 464.

⁴⁰⁰ Benjamin, W. (1980) *Imaginación y sociedad: Iluminaciones. Vol. I.* Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre. Taurus.

⁴⁰¹ En Kubler, G. (1962) *The Shape Of Time. Remarks On The History Of Things.* Yale University Press. p.19 “Of arts and stars. Knowing the past is as astonishing a performance as knowing the stars. Astronomers look only at old light. There is no other light for them to look at. This old light of dead or distant stars was emitted long ago and it reaches us only till the present. Many historical events, like astronomical bodies, also occur long before they appear, such as secret treaties; aide-memoires, or important works of art made for ruling personages. The physical substance of these documents often reaches qualified observers only centuries or millennia after the event. Hence astronomers and historians have this in common: both are concerned with appearances noted in the present but occurring in the past. [...] Like the astronomer, the historian is engaged upon the portrayal of time. The scales are different: historic time is very short, but the historian and the astronomer both transpose, reduce, compose, and color a facsimile which describes the shape of time.”

transfieren, reducen, componen y colorean un facsímil que describe la configuración del tiempo.⁴⁰²

Si utilizamos esta misma analogía al hablar de la planificación urbanística que hay detrás de estos proyectos fotográficos, percibimos, por lo tanto, las ruinas como huellas de eventos pasados cuya duración ha sobrepasado la del propio evento. Al igual que los eventos históricos que menciona Kubler, de los que nadie tuvo constancia en su momento, pero dejaron documentos que pudieron ser rastreados en épocas posteriores, las ruinas que han quedado en el paisaje español son las huellas de procesos económicos de capitalización y especulación del territorio, que los ciudadanos no conocían, al menos no por completo, o simplemente prefirieron mirar hacia otro lado. Estas ruinas son las huellas visibles de adjudicaciones, planificaciones y tramitaciones de proyectos encargados de urbanizar el territorio español, y que más tarde han sido abandonadas a medio construir, dejando los edificios en forma de ruina en construcción. En estos casos, la ruina se presenta, a modo de “relámpago” en el presente, como señal de la decadencia de un sistema económico que ha capitalizado su territorio, creando la ilusión de un futuro habitable que se ha comenzado a desmoronar sin ni siquiera empezar a suceder.

Para Benjamin el concepto de “progreso” y el de “periodo de decadencia” pueden ser “dos caras de una y la misma cosa”⁴⁰³, y en parte, las ruinas del paisaje español son precisamente las dos caras de una misma cosa: el progreso y la decadencia. En realidad, para Benjamin, el progreso solo puede ser apreciado con una mirada retrospectiva⁴⁰⁴, y en su *Tesis sobre el Concepto de Historia* (1939) usa una alegoría y el cuadro *Angelus Novus* de Klee, para explicarlo:

Este debe ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Allí donde nosotros vemos un encadenamiento de hechos, él ve una única catástrofe que acumula

⁴⁰² Ibid. Traducción propia de: “Like the astronomer, the historian is engaged upon the portrayal of time. The scales are different: historic time is very short, but the historian and the astronomer both transpose, reduce, compose, and color a facsimile which describes the shape of time”.

⁴⁰³ Benjamin, p. 463.

⁴⁰⁴ Canogar, p. 32.

incesantemente una ruina tras otra, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer tanta destrucción. Pero, desde el Paraíso, sopla una tempestad que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja hacia el futuro, al que él da la espalda, mientras que los montones de ruinas van creciendo ante él hasta llegar al cielo. Esta tempestad es lo que nosotros llamamos «progreso».⁴⁰⁵

Es decir, para reconocer el progreso, no podemos mirar al presente, debemos mirar atrás y estudiar las huellas de la destrucción y la decadencia, y en ocasiones, del fracaso. De alguna forma, los fotografías de los proyectos anteriormente vistos se comportan como ese ángel mirando hacia atrás, observando la catástrofe y las ruinas, como único remanente del progreso que el urbanismo y la especulación prometían; por ejemplo, a través de los eslóganes de las promotoras, recogidos por *Ruinas Modernas*. El poder visual de las ruinas de la burbuja inmobiliaria que estos proyectos recogen reside, precisamente, en que una misma imagen lleva implícitos el progreso y el fracaso. En parte, guardan el futuro que nunca llegó a suceder, a la vez que no pueden hablar de un tiempo pasado, sino que hablan de nuestro tiempo. Un pasado aún presente en nuestro ahora, que ha dejado marcado el territorio con construcciones que no cuentan historias individuales, ya que nunca han cumplido su función de habitar, pero que sí que actúan como recordatorio de un “futuro que nunca fue”⁴⁰⁶. Esta idea de futuro que no tiene lugar puede relacionarse con el pensamiento de la filósofa María Zambrano y su concepto de lo arruinado y el tiempo. Para Zambrano, al igual que para Benjamin, la ruina puede contener la dualidad de progreso y fracaso, ya que muestran “la supervivencia de aquello que no pudo alcanzar en la edificación: la realidad perenne de lo frustrado; la victoria del fracaso”⁴⁰⁷. Aunque la contemplación de estas ruinas no suponga la fascinación que las ruinas históricas suelen proporcionar, la forma en la que las fotografías las presentan y la manera en que inundan el paisaje hace que el espectador las observe

⁴⁰⁵ Benjamin, W. (2018) Tesis sobre el concepto de Historia. En Jordi Ibáñez (ed.) *Walter Benjamin. Iluminaciones*. Taurus. p. 312.

⁴⁰⁶ Zambrano, M. (1955). *El hombre y lo divino*. Alianza Editorial. p.252.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.254.

con cierta monumentalidad, hace que tengan algo de templo y de lugar sagrado, a pesar de ser monumentos al fracaso. Podemos relacionar, usando la concepción de Zambrano acerca de lo arruinado, que estas huellas en forma de ruinas son las consecuencias producidas por el pasado – reciente – de un “tiempo ignorado”, que nos llegan en el “presente adverso” a través de construcciones abandonadas⁴⁰⁸ que nos recordarán durante años lo que no fuimos capaces de ver.

Entender la ruina como la materialización visual de dualidad del progreso y la decadencia, nos conecta con la idea de que la ruina guarda a la vez la “historia previa” y “posterior”. Y en estos proyectos, la ruina contiene la historia de la planificación, construcción y la del abandono. Como Benjamin apunta, “las historias previa y posterior de un hecho histórico aparecen, en virtud de su exposición dialéctica en el hecho mismo”⁴⁰⁹. En estos casos, en la exposición dialéctica de la imagen de la ruina como huella, aparecen todas las fases de los procesos especulativos: planificación, construcción y abandono. Es más, para él, “toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente” acaba convirtiéndose en un “campo de fuerzas” en el que ocurre un “conflicto entre su historia previa y su historia posterior”⁴¹⁰. Ese conflicto se aprecia visualmente en la forma en que estos fotógrafos han capturado, con cierta monumentalidad e ironía, las ruinas sin historia de una “antigüedad reciente” provocada por “la voracidad constructiva y destructiva de nuestra época”, donde “las ruinas se solapan con los cimientos”⁴¹¹. Esa misma idea de ruina de la “antigüedad reciente” que Rafael Argullol⁴¹² plantea en sus escritos sobre *Ruinas Modernas*, coincide con la idea de “ruina prematura”⁴¹³ que Víctor del Río aprecia en el nuevo

⁴⁰⁸ Ibid., p.249 “Angustioso momento el de la pregunta acerca del pasado; del pasado producido por alguien; por otros o por mí mismo. Angustia que proviene de que la esperanza —ese último fondo de la vida humana— se encuentra detenida ante el enigma del pasado, ante su huella en un presente adverso que nos ha llegado como un momento tan sólo, cargado de consecuencias, de un tiempo ignorado”.

⁴⁰⁹ Benjamin, p.472.

⁴¹⁰ Benjamin, p.472.

⁴¹¹ Argullol.

⁴¹² Filósofo y catedrático en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, además colabora en el libro *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. con uno de los textos.

⁴¹³ Del Río, V. (2010) Lugar y Amnesia. Paisajismo fototextual en el arte de concepto. *Pliegos de Yuste* Nº 11-12. Fundación Academia Europea de Yuste.

paisajismo, o esa “ruina sin encanto peculiar”, porque su destrucción de la mano del hombre ha anulado la oposición entre la obra humana y la naturaleza, que apunta Simmel⁴¹⁴.

En ese sentido, estas ruinas también recuerdan a la referencia de “ruina al revés” que Smithson hizo ya en los años 70 en su paseo por la autopista en construcción de Passaic⁴¹⁵. Esa idea de “ruina al revés” se puede aplicar a la representación de la urbanización del paisaje español, a través de estos edificios que pueden parecer destruidos por el paso del tiempo, pero que son en realidad, construcciones a medio hacer, capturadas justo en mitad de su proceso de edificación, al igual que hizo Smithson aquel domingo de 1967.

Ruinias Modernas, Castillos en el Aire y Sand Castles, en su recogida de huellas, aprovechan las connotaciones que la ruina postmoderna sigue teniendo como categoría simbólica para hablar de la memoria del paisaje. Para Bergera, la ruina ha dejado de ser solamente una exaltación del pasado, para convertirse en una huella de los “fallos del sistema”⁴¹⁶ y una “oportunidad para la transformación futura”. Precisamente, esa oportunidad de conocimiento crítico de la situación actual es lo que estos fotógrafos plantean con las imágenes que han creado: la posibilidad de que los ciudadanos conozcan las marcas del paisaje, las causas y que no se repita la misma historia en el futuro. Paradójicamente, la capacidad de sugestión estética de estos elementos está “fundamentada en la asimilación del descontrol que el hombre tiene sobre sí mismo y sobre el destino”⁴¹⁷, y a la vez, en la capacidad de regeneración tras el desastre.

La ruina necesita distancia temporal del hecho que la causó, como aquel ángel, descrito por Benjamin, que necesitaba mirar a las ruinas para ver el progreso, sin embargo, la ruina del siglo XXI “se acerca cada vez más a nuestro presente, un

⁴¹⁴ Simmel, G. (1988) *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Península.

⁴¹⁵ Smithson, R. (1996) *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967)*. En Jack Flam (Ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press.

⁴¹⁶ Bergera, I. (2011). *Nuevos paisajes, nuevas miradas*. Proyectos Integrados De Arquitectura, Paisaje y Urbanismo 2011: Curso De Verano Universidad De Zaragoza, Jaca, Del 28 Al 30 de junio De 2011. p.23.

⁴¹⁷ Ibid.

fenómeno terriblemente incómodo”⁴¹⁸, y a la vez necesario, si entendemos las ruinas de estos proyectos como elementos para la transformación del futuro. Y como recordatorio de nuestra propia decadencia. Como apunta Rosa Olivares, en las ruinas de nuestro presente no existe la carga simbólica que ofrece el paso del tiempo⁴¹⁹, en el fondo no son sinónimo de progreso y no cabe nada de romántico en ellas más que la “representación aleccionadora del poder destructivo de la gran maquinaria capitalista”.⁴²⁰ Para Benjamin, el progreso plantea situaciones peculiares en relación a la ruina, a veces empieza a aparecer la ruina donde aún se sigue construyendo⁴²¹, sin necesidad de una catástrofe más que la fragilidad natural de los regímenes políticos que con su poder de destrucción “convierte en ruinas lo existente, pero no lo hace a causa de las propias ruinas, sino solo a causa del camino que se extiende por ella”⁴²². Surge así, entre el camino que las recorre y los escombros, la promesa de futuro y transformación. Se desarrolla aquí la idea de que algunas ruinas del progreso no son propias del paso del tiempo que ruina, sino de un acelerado cambio que transcurre entre ellas convirtiéndolas en objetos pasados y que, además, ese atropellado progreso “quita de en medio del camino las viejas huellas de nuestra propia edad”⁴²³. En el *Libro de los Pasajes* Benjamin añade esto: “el desarrollo de las fuerzas productivas arruinó los símbolos desiderativos del pasado siglo antes incluso de que se derrumbaran los monumentos que los representaban”⁴²⁴. Este planteamiento *benjaminiano* de que las huellas como reflejo de nuestro tiempo son apartadas de golpe por el progreso, convirtiéndose en ruinas prematuras, es precisamente el planteamiento que hay tras estos proyectos fotográficos que entienden las construcciones inmobiliarias como *ruinas modernas* sin más historias que el desmedido progreso capitalista que borra las huellas de nuestras vivencias

⁴¹⁸ Canogar, p. 34.

⁴¹⁹ Olivares, R. (2006) La incomprendible belleza de la tragedia. *Exit* no 24, 2006. p.16.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.34.

⁴²¹ Benjamin, W. (2010) Nápoles. En *Obras*. Libro IV, *volumen 1*. Abada Ediciones. p.254.

⁴²² Benjamin, W. (2010) El carácter destructivo. En *Obras*. Libro IV, *volumen 1*. Abada Ediciones. p.346.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Benjamin, W. (2013) *Libro de los Pasajes*. p. 49.

personales a través de construcciones vacías, que ruinan antes de terminar de ser construidas.

El concepto de ruina tiene así dos significados en la filosofía de Benjamin. Al percibir la ruina como una posibilidad de salvación, Benjamin, la percibe también como presagio de la catástrofe, pudiendo alertar de que esta va a suceder, para poder detenerla a tiempo, ya que “hay que cortar la mecha antes de que la chispa llegue a encender la dinamita”⁴²⁵.

Así, los proyectos de este capítulo perciben también esa idea doble, de que estas “ruinas modernas” son las huellas del progreso y la consiguiente catástrofe de una serie de procesos especulativos, que han llenado el territorio español con ruinas sin historia, para que los ciudadanos no tengan que mirar demasiado atrás antes de repetir o evitar los mismos errores.

⁴²⁵ Benjamin, W. (2010) Calle de dirección única. En *Obras*. Libro IV, *volumen 1*. Abada Ediciones. p.62.

6.1.5. Las ruinas del Gran Prior, lo que pudo haber sido y no es

Las ruinas sin historia que han ocupado este capítulo, y que se han visto materializadas en edificios a medio construir, contenedores de sueños y promesas, pero sin vivencias e historias reales; suponen el detonante del ensayo fotográfico propio que ocupa este apartado. Debido al interés personal de analizar las huellas en el territorio, tanto a nivel teórico como práctico, llegar a toparme con las ruinas del hotel Gran Prior suponen un estímulo perfecto para incluir una serie fotográfica, debido a la similitud que presenta con los proyectos de Julia Schulz-Dornburg, Hans Haacke y Markel Redondo, en tanto que todos estos proyectos recogen las construcciones a medio construir que han quedado como monumentos a las promesas rotas de progreso y bienestar. Como se explicó en el apartado de la crisis inmobiliaria en España, la economía española se había basado en la construcción y el turismo desde los años 50, y no siempre de forma exitosa, ya que antes de las ruinas de la burbuja inmobiliaria, nuestro paisaje ya se había alterado con ruinas de proyectos que no llegaron a tener historia. Hablo de la construcción de instalaciones turísticas a finales de los años 50, cuyas secuelas aún inundan el paisaje o han acabado por ser concienzudamente eliminadas. En esa época, hubo un boom inmobiliario cuyo objetivo fue dotar de instalaciones turísticas y segundas viviendas la costa española. Esa expansión por el litoral contagió al interior de la península, salpicando a lugares como las Lagunas de Ruidera, que durante unos años fue empujada a ser la “Costa Tornasolada”⁴²⁶. Un paraje de ensueño, a caballo entre Ciudad Real y Albacete, y a la distancia justa de la capital española como para poder optar a una alternativa turística de calidad. En medio de ese paradisíaco lugar, entre las lagunas Del Rey y La Colgada, se levantó lo que iba a ser un inmenso hotel de tres plantas, que se erigía como un monumento al turismo, bajo el nombre de Gran Prior. Sin embargo, lo que iba a ser un alojamiento con sótano, salones de fiesta y tertulia,

⁴²⁶ La Vanguardia Española (1965, 27 mayo) Complejo turístico en las lagunas de Ruidera. *La Vanguardia Española*. p.84.

cafeterías, piscina e invernadero⁴²⁷, se quedó en una mera construcción inacabada que más tarde ha pasado a ser un hotel en ruinas que nunca llegó a ser habitado. A pesar de que las construcciones de recreo, aisladas o en complejos, proliferaron a la vez que el número de visitantes aumentaba progresivamente, por motivos económicos, cambios de ministros y finalmente la declaración de Parque Natural de las Lagunas de Ruidera y alrededores (R. D. 2610/79 de 13 de julio), el hotel nunca llegó a abrir sus puertas, y lo que pudo haber sido nunca fue⁴²⁸. Permaneció solo como una ruina a modo de recordatorio para los vecinos de la zona, como todas esas urbanizaciones que han cubierto el paisaje español en la burbuja inmobiliaria.

Tras un primer encuentro fortuito con las ruinas del hotel y la realización de un par de fotografías, comienzo un proceso de investigación sobre la construcción del edificio, los motivos del paró en las obras y su final abandono. Un primer acercamiento a los habitantes locales me lleva a conocer el nombre y la fecha aproximada en las que se empezaron a construir el hotel, que en la actualidad queda visible ahí a lo alto, como presidiendo las lagunas. La búsqueda por hemerotecas lleva a descubrir lo que iba a ser un gran hotel con todo tipo de servicios, lujo y promesas de bienestar y diversión en mitad de La Mancha. Los recursos publicitarios y la proyección de sueños individuales en la construcción de ese complejo de vacaciones eran bastante similares a lo recursos que las promotoras de la crisis inmobiliaria de los 2000 repitieron. La sensación de que la historia se acaba repitiendo, los intereses económicos siempre están por encima de los intereses de conservación del paisaje y el territorio, generan la necesidad de hacer una serie fotográfica que recoja las huellas que aquella primera especulación del territorio dejó en el paisaje, ya que, de alguna forma, las ruinas de los 2000 seguirán ahí esparcidas 50 años después, como ha pasado con las del Gran Prior.

Una vez concluida la investigación, realizo dos viajes más a la zona, que, aunque es una propiedad privada, al estar dentro de un Parque Natural accesible al público en algunas zonas, permite el fácil acceso a las ruinas, además de su visión

⁴²⁷ La Vanguardia Española (1965, 16 febrero) Complejo turístico en las lagunas de Ruidera. *La Vanguardia Española*.p.66.

⁴²⁸ Lanza (1983, 13 enero) Lo que pudo haber sido y no es: un gran hostel en Ruidera. *Lanza*. p.10.

desde distinto puntos de vista y perspectivas. En estos dos viajes se toman todas las fotografías que finalmente forman parte de la serie.

Las fotografías, realizadas todas con una cámara analógica de pequeño formato, forman un conjunto de 18 imágenes a color, todas en formato apaisado. En ellas se capturan las huellas que han quedado, ya en estado ruinoso, como testigo de unos sueños y promesas de progreso que no llegaron a suceder, de ahí que reproduzcan esa idea de ruinas sin historia. Las fotografías se intercalan con los fragmentos de prensa que describían las lujosas instalaciones que se iban a construir, yuxtaponiendo esos detalles con los rastros que han quedado tras el paso del tiempo. Las huellas que aparecen en forma naturaleza que ha invadido el edificio, escombros, muros a medio construir, tabiques y vigas que cruzan estancias abiertas a la laguna, donde en realidad debería haber cristaleras con vista de ensueño, etc. Además de presentar aquí las imágenes en forma de ensayo fotográfico e intercaladas con los fragmentos de la prensa, se ha realizado un pequeño libro de fotografía o fanzine con la serie fotográfica puesta en página y presentada a través de la narrativa que el medio permite.

A continuación, se muestra el ensayo fotográfico de *lo que pudo haber sido y no es*, la historia que nunca sucedió de Gran Prior a través de las huellas y las ruinas no vividas que quedan de testigo en el paisaje.

Primera fase de urbanización. En el mejor sitio de esta incomparable región, bajo el Hostal del Gran Prior (en avanzada construcción) y sobre Entrelagos y las lagunas del Rey y Colgada.



Fig. 39. Delgado, Susana, *Gran Prior #1*, 2017. © Susana Delgado.

*A caballo sobre la frontera de la provincia de Ciudad Real con la de Albacete - misteriosamente
fronterizas aguas-, en el maravilloso paraje que es Ruidera hállase, inacabado y muerto sin
haber nacido, el que debería haberse llamado "Hostal del Gran Prior".*



Fig. 40. Delgado, Susana, *Gran Prior #2*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 41. Delgado, Susana, *Gran Prior #3*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 42. Delgado, Susana, *Gran Prior #4*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 43. Delgado, Susana, *Gran Prior #5*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 44. Delgado, Susana, *Gran Prior #6*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 45. Delgado, Susana, *Gran Prior #7*, 2017. © Susana Delgado.

En torno al hotel se perfilan un parque y un jardín deliciosos, cuyos arbustos y flores se riegan por aspersión. El emplazamiento es apropiadísimo. Cerca está la zona residencial «Los Villares», creada, como todo lo demás, por iniciativa particular. Se va haciendo un poblado típicamente estival, que da una idea de colonia cantábrica o mediterránea. Solo falta ponerle nombre a esta «costa» ... supuesto que ya están la del Sol, la Brava, etcétera, habrá que ponerle, por ejemplo, el de Costa Tornasolada, porque las aguas de las lagunas tienen los cambiantes más hermosos del mundo...



Fig. 46. Delgado, Susana, *Gran Prior #8*, 2017. © Susana Delgado.

De otra parte, y complementando el dispositivo de «Entrelagos», han empezado las obras para construir el hotel de primera categoría, con capacidad para sesenta habitaciones. Se denominará «Hostal del Gran Prior». Su inauguración se efectuará poco después. En la última decena de mayo hemos visto allí miles y miles de kilogramos de hierro asturiano, que se van aplicando a la base de la ingente edificación, en la que trabajan buen número de obreros.



Fig. 47. Delgado, Susana, *Gran Prior #9*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 48. Delgado, Susana, *Gran Prior #10*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 49. Delgado, Susana, *Gran Prior #11*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 50. Delgado, Susana, *Gran Prior #12*, 2017. © Susana Delgado.

Por lo pronto, entre las lagunas «Del Rey» y «La Colgada» se está levantando un inmenso hotel de tres plantas con sótano-bodega, bar, salones de fiesta y tertulia, etc. Enseguida irán las cafeterías, piscinas de gran capacidad, playas artificiales, setos, embarcaderos, provisión de canoas y otras embarcaciones, espacio recreativo y piscina para los niños, cabañas típicas con todo confort, hotelitos diversos...

Parte de esta ingente obra se inaugurará en Semana Santa o poco después dentro del próximo año. Todo ello vale alrededor de veinticinco millones de pesetas. En el hotel —que se dominará «Hostal del Gran Prior», [...] habrá invernadero para plantas diversas y aves de estos montes, así cómo acuario con las especies piscícolas de las lagunas.



Fig. 51. Delgado, Susana, *Gran Prior #13*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 52. Delgado, Susana, *Gran Prior #14*, 2017. © Susana Delgado.

En las Lagunas de Ruidera, paralizadas las obras del famoso Hostal del Gran Prior, ha se construido sobre la laguna. 'La Colgada», en bellísima perspectiva, un hotel de 50 habitaciones, y sobre él se creará una playa artificial.



Fig. 53. Delgado, Susana, *Gran Prior #15*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 54. Delgado, Susana, *Gran Prior #16*, 2017. © Susana Delgado.



Fig. 55. Delgado, Susana, *Gran Prior #17*, 2017. © Susana Delgado.

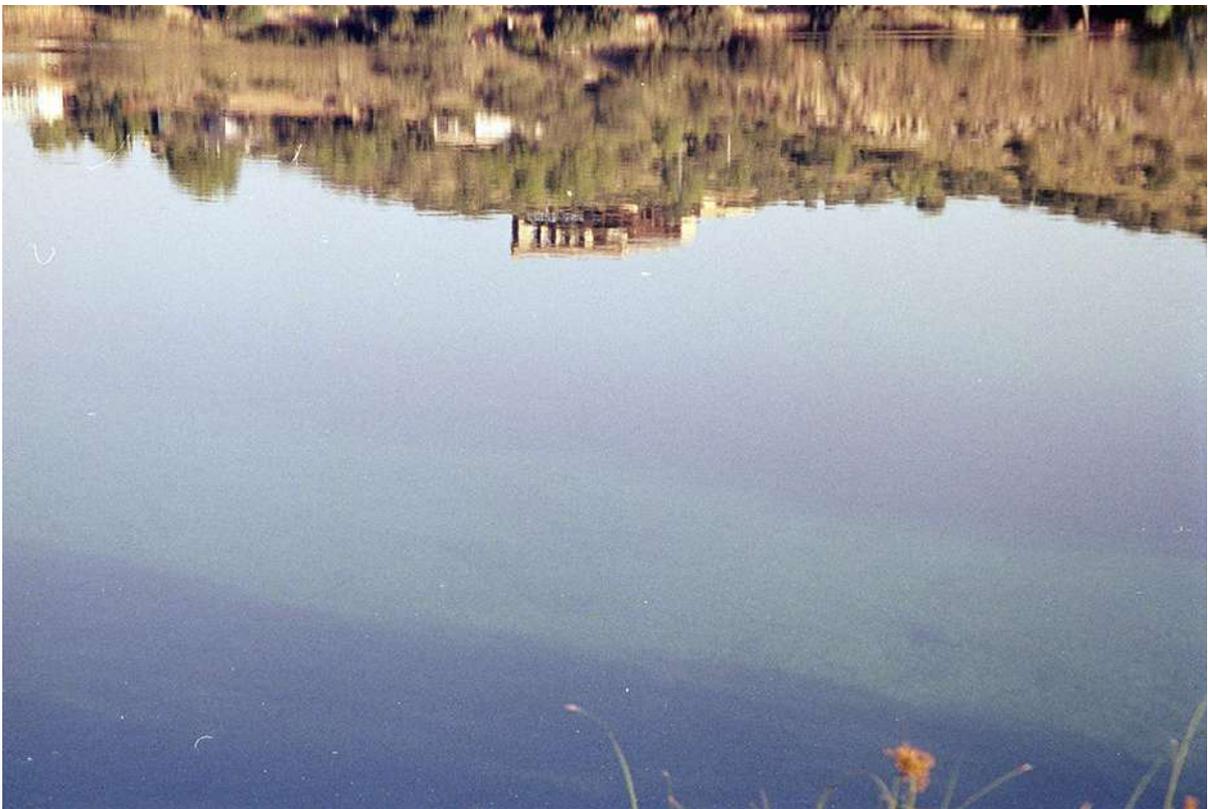


Fig. 56. Delgado, Susana, *Gran Prior #18*, 2017. © Susana Delgado.

6.2. La huella como activador del recuerdo

En este apartado nos centraremos en el estudio de la huella como elemento evocador dentro de la construcción narrativa del relato, erigido alrededor del desplazamiento que se ha producido en el territorio, y las distintas alteraciones producidas en el paisaje a través de la acción humana, ya sea para propiciar o impedir ese desplazamiento. Los proyectos fotográficos seleccionados son *Nomads* de Xavier Ribas y *Agroperifèrics* de Ignasi López. Estos dos proyectos han sido seleccionados por el uso que hacen de la huella humana que queda en el paisaje alterado. En ambos casos se captura la huella como elemento que afirma el proceso de ocupación o desplazamiento que ha tenido lugar en ese territorio. Además, ambos fotógrafos articulan esas huellas dentro de un proyecto acompañado de una narrativa textual que explica al lector qué ha sucedido en ese territorio y cómo pueden leerse esas huellas que han quedado en él, como reflejo visual de esos procesos. Aunque se asemejan en el uso y recolección de la huella como objeto que contiene la historia de un territorio, lo hacen desde acercamientos distintos, ya sea por la estética de las imágenes y la naturaleza de las huellas captadas, o por el hecho que ha tenido lugar en ese espacio. Además, por un lado, el primer proyecto habla de la expulsión violenta de un grupo de personas de un descampado ocupado; y, por otro lado, el segundo habla de la reconquista de espacios sobrantes en entornos urbanos, por individuos que buscan volver a traer lo rural al mundo urbano.

6.2.1 La huella narrada en *Nomads* de Xavier Ribas

[...] que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia.⁴²⁹

Walter Benjamin

Nomads es un proyecto fotográfico de Xavier Ribas, fotógrafo con mirada de antropólogo y profesor en la University of Brighton y la Universitat Politècnica de València. Inicialmente presentado como una instalación fotográfica para montaje expositivo en 2008, formaba parte de un proyecto de carácter más amplio llamado *Concrete Geographies*, que ha englobado proyectos fotográficos sobre territorio y paisaje, realizados entre 2003 y 2009. La instalación estaba formada por varias piezas, entre las que se encontraban un díptico fotográfico que muestra un cielo acompañado por una serie de números y letras, una composición de la vista aérea del lugar realizada con capturas de Google Earth, 33 fotografías en blanco y negro montadas en retícula y un breve texto que contextualizaba al espectador así:

El 24 de febrero de 2004 dos excavadoras entraron en un descampado de Barcelona que había sido ocupado por unas sesenta familias gitanas. Durante varios días rompieron y levantaron el suelo de hormigón del solar con la intención de intimidar a los gitanos y finalmente expulsarlos de allí, dejando detrás una superficie contorsionada, como una especie de muro horizontal, para proteger el solar y mantenerlo vacío. Este método de disuasión muestra el valor económico de la violencia y la destrucción aplicada al control del territorio. El suelo roto, las grietas, los pedazos de hormigón levantados como fragmentos de estelas mayas, dan testimonio, todavía hoy, de este desplazamiento. (Ribas, 2008)

En este texto, montado en vinilo sobre la pared, se pueden encontrar características que difieren de las propias del *statement* que acompaña a una exposición, ya sea realizado por un comisario o por un artista y cuyo objetivo es hablar de la concepción o proceso creativo de la obra. En este caso, el texto se conforma como una pieza más de la instalación, pieza textual narrativa necesaria

⁴²⁹ Benjamin, W. (1969) Tesis sobre el concepto de historia. En Jordi Ibáñez (ed.) *Walter Benjamin. Iluminaciones*. Taurus. p.308.

para acotar y contextualizar la percepción de las imágenes que protagonizan el proyecto. Ribas consigue con estas palabras añadir narración a las huellas que se ha encargado de recolectar y presentar al espectador.

Junto al texto, como ya he mencionado, la *Parte 1* de la instalación es una retícula formada por 33 fotografías, realizadas todas en impresión en blanco y negro, formato vertical, con un tamaño de 59 x 75.5 cm., luz natural y gran contraste entre las zonas iluminadas y las zonas de sombras, potenciando la agresividad en las cicatrices que han sido abandonadas en el territorio y que las fotografías recogen. *Nomads* difiere estéticamente del resto de proyectos objeto de este estudio en los encuadres y el formato, ya que la mayoría de los encuadres son más cerrados que en la fotografía de paisaje tradicional, acercándose así más a la fotografía documental, y el formato siempre es vertical, cuyo uso está más relacionado con géneros como el retrato o el foto-reportaje. Las imágenes de la retícula, aunque con dichas características comunes que refuerzan una estética similar unificando la visión de la retícula como una representación del conjunto del territorio encarnado, se pueden a su vez subdividir en tres formas distintas de representar el paisaje y sus huellas. Estas representaciones se dividen entre: primeros planos que muestran las grietas del terreno, planos medios que capturan el suelo destrozado y la vegetación intentando resurgir, y por último, planos abiertos que contextualizan el territorio, mostrando parte del espacio que lo rodea. Dentro de las instantáneas de encuadres más cerrados encontramos las fotografías N^o 1, 3, 4, 5, 28, 30, 31, y 32; que se centran en fisuras y grietas en el devastado hormigón que sirve de delimitación de terreno ocupado. Se caracterizan por ser fotografías planas, sin profundidad de campo, enfocando con nitidez la violenta textura del suelo que ha quedado destrozado, destacando por ser imágenes con cierta abstracción y descontextualización que no permiten crear un recorrido visual, más allá del elemento objeto dentro del primer plano representado. Tanto en estas imágenes como en las que se describirán a continuación, cualquier presencia física de una figura humana dentro del proyecto es inexistente, solo queda reflejada a través de las marcas en el suelo.

Esas instantáneas más cerradas se intercalan con otras como las fotografías N^o 6, 7, 8, 9, 10 y 11, que abren el plano dando más profundidad de campo y

perspectiva, para crear una puesta en escena donde el espectador puede contextualizar las huellas del territorio dentro de un paisaje más extenso. Estas imágenes siguen siendo fotografías verticales, aún representando el paisaje en términos visuales más tradicionales, para no romper el continuo estético de la instalación; distribuyendo el peso de las huellas representadas en la mitad inferior de la imagen, con los edificios y el cielo de telón de fondo en la línea horizontal que divide la escena en dos mitades o el tercio superior de la misma.

El resto de las fotografías que completan la retícula, entre las que se encuentran la Nº 2 y las imágenes que van desde la Nº 12 a la Nº 29, son encuadres medios en los que se pueden ver tanto las grietas y fisuras, testigos de la violencia acontecida, como la vegetación que se erige propia de la victoria de la naturaleza sobre lo construido (o destruido) con el paso del tiempo, rodeando y acompañando a las huellas remanentes.

La *Parte 2* de la instalación es una imagen fotográfica continúa dividida en díptico al ser impresa y montada, con dos fotografías en color que mantienen el mismo tamaño que las anteriores, 59 x 75.5 cm; mostrando un cielo nublado, parcialmente oscuro y contrastado. En el centro de la mitad inferior de la imagen situada a la derecha, aparecen unas coordenadas geográficas impresas con un cuerpo de letra muy pequeño y en color blanco: 41º 25' 51.14" N - 2º 12' 7.30" E; estas coordenadas son las del solar donde tuvo lugar el levantamiento.

Junto a esas dos piezas fotográficas encontramos la *Parte 3*, una vista compuesta con 9 capturas a color de Google Earth, que presentan el sitio tal como era el 18 de agosto de 2007, cuando se tomaron las fotografías de este proyecto. En el centro de esa composición reticular de 3 x 3, formada por imágenes cenitales, se encuentra el solar objeto de estudio, rodeado de los edificios y solares colindantes, que contrastan con la descontextualización de las imágenes de la *Parte 1*.

Nomads, inicialmente expuesto como una instalación que articulaba su cuerpo fotográfico en forma de retícula para recrear ese paisaje violentado, a través de recolección y reorganización de los restos del solar destruido; finalmente acabó editado en formato libro por Bside Books en 2012, junto al apoyo de la Universidad de Brighton. Bside Books es una editorial, que actualmente se encuentra en

barbecho, dedicada a la auto publicación de libros de fotografía relacionados con el desplazamiento urbano y la percepción sobre el territorio a través de la imagen. Al cambiar el formato, Ribas tuvo que re-crear el proyecto, ya que los contextos difieren y las lógicas internas de los distintos medios modifican cómo se percibe el trabajo. El libro trajo, por lo tanto, varios cambios sustanciales, porque la visualización de la imagen en libro no es igual que la experiencia de visitar una exposición, y la atención que confiere a la fotografía la puesta en página es la forma idónea de reafirmar ese “mira aquí” o concretamente ese “mira las huellas que han quedado en el territorio” que propone esta fotografía de territorio de la que este estudio es objeto. En palabras del propio fotógrafo, aquí habla acerca de la gestación de *Nomads* como proyecto destinado a exponerse:

Cuando hice *Nómadas* no pensé en libro sino en la legibilidad del trabajo como obra: el tamaño de las fotografías, el tipo de impresión, la configuración de la retícula, las dos fotografías del cielo, el texto, cómo localizar el solar mediante Google, etc. Cuestiones que tienen que ver con la experiencia del trabajo como obra y como instalación.⁴³⁰

Así, la legibilidad del proyecto fotográfico en libro es completamente distinta, porque el discurso expositivo no funciona igual que el discurso editorial. Por un lado, el ritmo de visionado del libro es más pausado, no solo por acción del lector/espectador, sino por las características del formato. Dicha variación de formato fuerza que se pierda la retícula como organización de las 33 fotografías en b/n y en cambio se presenten de manera individual, a página completa en un libro de 24 x 30 cm; a excepción de tres fotografías que se presentan en un tríptico desplegable. Las distintas partes que formaban el proyecto expositivo se suceden a través de las 84 páginas que componen el libro. En primer lugar, se presentan fotografías de la *Parte 1* (la retícula), de manera individual en la página derecha, dejando la página izquierda en blanco. Tras varias de esas fotografías que muestran

⁴³⁰ Navamuel, F. (2012, 5 julio) Geografías Concretas [Nómadas] de Xavier Ribas. *Paco Navamuel*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <http://francisconavamuel.net/asangreblog/2012/07/05/geografias-concretas-nomadas-de-xavier-ribas/>

los encuadres más cerrados y detalles del suelo, aparece el texto explicativo que se presentaba en la pared de la exposición, en el que se narra el incidente ocurrido aquel 24 de febrero; dando paso después a un tríptico en páginas desplegadas, que muestran las tres fotografías de encuadre más abierto de la *Parte 1*, aquellas que permitían contextualizar el territorio dentro de una visión del paisaje más amplia. A continuación, se suceden el resto de las imágenes, intercalando los encuadres medios con los más detallados. Tras esta serie de fotografías se deja un respiro en blanco, acompañado de la fecha 19/08/2007, para dar paso al díptico a color del cielo en el que aparecen las coordenadas del lugar (*Parte 2*) a página completa. Otro espacio en blanco, de un par de páginas, es seguido de la vista compuesta con las 9 capturas a color de Google Earth (*Parte 3*), que presentan el sitio tal como era el día que se tomaron las fotografías de la *Parte 1*.

A pesar de que el libro está formado por el mismo número de fotografías, este incremento de espacio altera el tiempo y la atención que se dedica a cada imagen si se compara con el que se dedicaría a una retícula de imágenes, a las que el espectador se debe acercar, una por una, si quiere examinarlas todas con detenimiento y pausa. En este caso, el editor facilita ese acercamiento y ensimismamiento a la imagen porque las instantáneas ya son dadas de forma individual y aislada. Es decir, las fotografías se reproducen a otra escala, se suceden en un determinado orden y se visualizan individual o conjuntamente a expreso deseo del editor/autor y con la posterior participación del espectador al seguir el orden establecido.

Otro rasgo propio del libro como medio es su carácter de archivador donde almacenar y categorizar, como si de un álbum de cromos e instantáneas se tratase. El libro impreso permite catalogar la colección de huellas cuidadosamente recogidas por la cámara, ordenarlas y presentarlas para que el lector las tenga en sus manos y las pueda observar una y otra vez, con cierto aire de posesión, como quien revisa una colección de fósiles naturales, un álbum familiar o un archivador de pruebas, etc. Ribas señala ese carácter de catalogación del libro y ante la pregunta de por qué la publicación en ese medio de un proyecto ya expuesto, da tres razones que le ha llevado a dicho cambio:

En primer lugar el libro «cataloga» el trabajo [...] En segundo lugar, el libro es un soporte ideal para la fotografía. Creo que otros medios como la pintura, el vídeo o la escultura, no tienen la misma afinidad con la página impresa que tiene la fotografía. En tercer lugar el libro aporta visibilidad al trabajo. En términos de visibilidad, el libro está entre la obra expuesta en sala, con una visibilidad muy local (Nómadas se ha expuesto en Barcelona, Belfast y Londres), y la página web con un acceso global. Está claro que la experiencia del trabajo es diferente en cada caso.⁴³¹

A pesar de las diferencias de organización y materialización que se pueden apreciar cuando el proyecto se experimenta en libro o exposición, el contenido permanece inmutable, y a priori, las fotografías de *Nomads* registran las marcas de algún tipo de implacable fuerza, ya sea natural o humana, ejercida sobre el territorio. En la mayoría de las fotografías apenas se muestra más que el hormigón destrozado, lleno de fisuras y grietas, dejando ver un paisaje que se torna violentado, craquelado y despedazado. La fotografía después de todo, como decía Robert Adams, es un medio que guarda, recolecta pero que también acumula, en virtud de su poder de catalogación. Haciendo uso de poder de catalogación, el proyecto se convierte así en una colección fotográfica de huellas que testifican y construyen el relato individual del territorio recogido, relato que, proporcionado por el artista, habla de un ejercicio de agresión violenta, aunque autoinfligida, a la vez que propiciada y legitimada por el dominio y el control económico sobre una superficie de tierra. De las imágenes y de los elementos textuales, el espectador recibe que dicho acto violento llevado a cabo sobre la arquitectura y el paisaje, en realidad tuvo como objetivo convertir el solar en un lugar inhóspito y forzar el desplazamiento de la comunidad que vivía allí, por lo que se convierte en una agresión sobre las personas, aunque con consecuencias visibles y perdurables en el territorio. Esa comunidad a la que se ha expulsado al considerarla una amenaza, el “otro” según las palabras que Alberto Martín dedica a hablar de *Nomads*, en las que analiza dicha agresión así:

Aquí se registra un claro ejemplo paradójico de violencia controlada y legitimada, un daño significativo a la propiedad autoinfligido por sus dueños para garantizar el control del espacio.

⁴³¹ Ibid.

El paisaje que vemos en esta cuadrícula de 33 fotografías es la huella de una agresión, es la emanación de la destrucción como forma de autoridad, un paisaje que proviene de la pobreza y de la presencia amenazante del “otro”. La cuadrícula, como herramienta de montaje del indicio crítico que representa este solar en uno de los barrios de Barcelona, reúne los pedazos dispersos de una conciencia ausente.⁴³²

Martín habla aquí de la violencia autoinfligida, del control que ejercemos sobre el territorio amparados por el concepto de propiedad, y de la ocupación del espacio como amenaza hacia ese sistema económico que perpetúa la posesión exenta de la obligación del uso de este. Todas estas connotaciones que se extraen de las huellas en el terreno son las que convierten la fotografía de *Nomads* en esa fotografía de territorio, mezcla de paisaje y documental, de la que nos estamos ocupando a lo largo de este estudio. Menciona Martín también, el uso de la cuadrícula, refiriéndose al proyecto expositivo, como una herramienta de montaje al servicio de la reconstrucción, con tintes críticos, del relato y del lugar. Esa visión fragmentada que parece buscar una reconstrucción del hecho/lugar, para ofrecérselo al espectador, por un lado, crea el relato a través de las huellas individuales como si la cámara buscara algo, alguna pista, residuo o cosa que pudiera invocar una noción de la historia, escribe Matt Packer en su texto sobre las geografías concretas de Ribas para la revista *Concreta*⁴³³. Packer también relaciona esa búsqueda por invocar el relato a través de las huellas con el “destello de contingencia” del que hablaba Walter Benjamin, con la capacidad de hacer latir su pulso en el presente⁴³⁴ que el filósofo otorgó a la fotografía. Por otro lado, con el montaje de la retícula se reconstruye una visión global del lugar, formada a partir de partes pequeñas e individuales, como una recreación del espacio donde el espectador se puede enfrentar al lugar y experimentar lo sucedido a través de la reconstrucción fotográfica del paisaje. Parece que *Nomads* intenta reconstruir el lugar del suceso para que pueda ser re-visitado por el espectador, igual que Benjamin comparaba las fotografías que Atget tomaba

⁴³² Martín, A. (2008) Imágenes de la Violencia. *Art&Co*, Núm. 4, 2008. pp. 14-15.

⁴³³ Packer, M. (2013) Xavier Ribas, Geografías concretas Nómadas. *Concreta*. Volumen 01. p.80

⁴³⁴ Benjamin, Walter. (1989). Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. En Jesús Aguirre (ed.) *Discursos interrumpidos I*. Taurus. p.92.

como si fotografiase el lugar de un crimen, porque está vacío y se fotografía a causa de los indicios⁴³⁵; Ribas no fotografía el momento de la agresión y el desalojo, fotografía el solar de Barcelona tiempo después, ya vacío, pero lo hace para recoger los indicios.

En cierto modo su estética, al recrear fotográficamente el espacio con el suelo destrozado como testigo y símbolo de la violencia, se parece a la recreación artística de *Germania*⁴³⁶; intervención creada por Hans Haacke en la Bienal de Venecia de 1993. En *Germania*, Haacke creó una serie de obras que incidían sobre la arquitectura del pabellón alemán, de forma simbólica y material, para evocar la permanencia de elementos de la época nazi en la actualidad⁴³⁷. En concreto, la intervención a la que hacemos referencia estética con las huellas del suelo en *Nomads*, es la destrucción literal del suelo de mármol del pabellón que Hitler ordenó remodelar en el año 1938⁴³⁸ y que fue asumido por la República Federal tras la caída del nazismo, casi sin cambios hasta el año 1990, ya que sólo se eliminó el águila con la cruz gamada. En esta intervención en la Haacke destruyó las losas del pavimento, un fino mármol que en el año 1938 reemplazó al parqué del suelo convirtiendo la sala en una un lugar frío y grandioso, como toda la arquitectura propagandística del Tercer Reich. En la pared del ábside, junto a los escombros, solo aparecía la palabra "Germania". Haacke ejerce un acto de agresividad controlada y consciente sobre el territorio a modo de

⁴³⁵ Benjamin, W. (2015) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En José Muñoz Millanes (ed.) *Sobre la fotografía*. Pre-textos. p.107

⁴³⁶ Hans Haacke GERMANIA 1993 Photograph: Roman Mensing © Hans Haacke/VG Bild-Kunst

⁴³⁷ Con *Germania* Haacke colocó un relieve escultórico que reproducía el reverso de una moneda de marco alemán sobre la puerta de entrada del Pabellón, donde antes había una esvástica, en alusión al año de reunificación y al nacionalismo de finales del siglo XX, en el muro de entrada colocó una fotografía en la que se veía a Hitler, en la inauguración de la Bienal de 1934. En el interior del pabellón solo se podía ver un suelo lleno de escombros y la palabra GERMANIA en la pared. Más información en: Buskirk, M. (2012) Política espacial. En *Hans Haacke Castillos en el Aire*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁴³⁸ El pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia fue construido en 1909 como el "Pabellón de Baviera", diseñado por Daniele Donghi. Se convirtió en el Pabellón Alemán tras un cambio de imagen neoclásico en 1938 ordenado por Hitler y llevado a cabo por el arquitecto Ernst Haiger, quien estaba estrechamente vinculado al régimen nazi. Se han producido continuas controversias sobre el Pabellón Alemán, que han llevado a serias peticiones de demolición por ser considerado un edificio no apropiado para representar a la Alemania actual. Visto en:

Heilmeyer, F. (2014, 19 junio) The Unhappy nation the trouble with the German. *Uncube*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de

<http://www.uncubemagazine.com/blog/13419027>

intervención artística que destroza el pabellón que estaba relacionado con el alzamiento de Hitler negando así la herencia arquitectónica del pabellón que debe representarlo, usando el escombros como símbolo remanente de la agresión. Tanto este gesto de ensañamiento como el de *Nomads*, aunque parten de motivos distintos, recogen los escombros como huellas y testigos del devastador acto para que el espectador los experimente, ya sea materialmente en persona o a través de la recreación del lugar con la retícula de fotografías.

A través de esa estética entre el documental y el paisajismo y la recreación del lugar del “crimen”, como ya hemos ido viendo a lo largo del análisis, *Nomads* es un proyecto basado en recoger y narrar esas huellas que han quedado patentes en el territorio, del mismo modo que el arqueólogo fotografía pisadas o fósiles, que se comportan como las cicatrices e indicios que Dubois asemejaba a los signos⁴³⁹, y que atestiguan el relato de un hecho necesario para la existencia de la huella. *Nomads*, como ejercicio de fotografía de territorio que pretende reconstruir un relato y un lugar para el espectador, no solo muestra el momento presente de la captura de la imagen, es decir, el momento en el que el fotógrafo recoge luminosamente la huella que permanece tiempo después en el paisaje. Ese vestigio que se nos presenta necesariamente lleva implícito el momento pasado, la historia que guarda, aunque a priori no sea algo explícito y tenga que ser narrado o contextualizado, ya que como escribe Henry Van Lier, hay ocasiones en las que no queda claro qué prueba la imagen, y es aquí donde el texto se hace necesario para explicar la fotografía⁴⁴⁰, e imprescindible en la narración y reconstrucción que propone el proyecto de Ribas. El texto se hace así imprescindible para entender la magnitud y lo paradójico del tipo de violencia que el territorio objeto de estudio, y otros tantos como él, ha sufrido, amparado por el sistema económico que tenemos.

Ribas recoge las huellas como objetos, como fósiles que han quedado en la tierra y están cargados de historia, portadores de un tiempo pasado que necesita activarse, como si de un recuerdo se tratase. La fotografía, como ya hemos

⁴³⁹ Dubois, p.56.

⁴⁴⁰ Lier, H. V. (2007) *Philosophy of Photography*. Leuven University Press.

mencionado, tiene cierta similitud con los fósiles por su propia ontología. Michaels W. Benn afirma que al igual que el pintor usa la pintura, el fotógrafo usa el fósil⁴⁴¹ en sus creaciones. Esta misma relación también la hace Gregory Currie, al apuntar que el referente de la fotografía deja una marca directa en la propia fotografía, al igual que lo hace un organismo en el fósil⁴⁴². Y aunque con estas afirmaciones se referían más bien a la técnica fotográfica, a la génesis propia del medio y la huella luminosa, como ya hemos discutido a lo largo de este texto, la fotografía de territorio hace un doble uso del concepto de huella.

Ribas también plantea esa comparación de la fotografía con el fósil y la doble acepción de la huella en fotografía de territorio, y ya antes de realizar *Nomads*, aplicó el concepto de fósil para describir un territorio en construcción en un proyecto por encargo, llamado *Incidentes*.⁴⁴³ La obra está inspirada en las nueve fotografías *Cómo marcar un número de teléfono. Instrucciones fotográficas.*, realizadas por Alfonso en 1926 y que actualmente pertenece a la colección de la Fundación Telefónica, organismo que realizó el encargo del proyecto. El trabajo de Ribas consiste en una retícula formada por 45 impresiones de 50 x 60 cm, todas ellas verticales y en b/n (excepto una realizada a color); estas fotografías muestran desde objetos cotidianos abandonados tales como envoltorios, discos de música, trozos de papel y fotos, hasta alambres y materiales propios de la construcción del edificio. Las imágenes se van intercalando, algunas muestran los objetos sobre fondo blanco, como fotografía de estudio, y en otras aparece la mano y el brazo que sujeta el objeto en el mismo

⁴⁴¹ Michaels, W. B. (2007). Photography and fossils. En James Elkins (Ed.) *Photographic Theory. Volumen 2 de The Art Seminar*. Routledge.

⁴⁴² Currie, G. (2008) Pictures of King Arthur: Photography and the power of narrative. En Scott Walden (ed.) *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Wiley-Blackwell. pp.265- 283.

⁴⁴³ En 2005, Ribas amplió el concepto de huella, equiparándolo claramente al de vestigio o fósil en el proyecto *Incidentes*. En él representa la huella dentro de la huella, ahora, el fósil dentro del fósil, aunque de forma más bien metafórica en este caso. *Incidentes* surgió de una petición de la Fundación Telefónica, que encargó a 8 fotógrafos un trabajo fotográfico sobre el Distrito C, el nuevo campus corporativo de la compañía en Madrid. Este trabajo fue realizado en diciembre de 2005, cuando éste estaba todavía en construcción. En una la conferencia “Fotografía Contemporánea: Registrar o crear. Nuevos planteamientos de la imagen documental” que Ribas concedió en 2014 en la misma fundación, explicó el proyecto contando que, tras el encargo, fue al edificio con su hijo y le pidió que en un ejercicio de levantamiento arqueológico, recogiese fragmentos materiales según su propio criterio infantil. Así, como Ribas apuntaba, estos fragmentos se parecen y se comportan como pequeños fósiles que pueden hablar tanto de lo que había en el lugar antes de la construcción, como de los mismos materiales de los que se compone edificio, sobras de la construcción, etc.

contexto donde son recogidos. En *Incidentes* se habla metafóricamente del territorio y del tiempo a través de los objetos, de los “fósiles” encontrados al azar en el proceso de construcción de un edificio; mostrando la tensión con la historia al llevar a cabo una arqueología de la violencia, del colapso que implica la irrupción de las macro construcciones corporativas en el territorio, y especialmente en el espacio social⁴⁴⁴. Ribas entiende que esos objetos sostienen y cargan una parte de historia difícil de enmarcar temporalmente, ya que “trata de un espacio y un tiempo suspendido, que ya no es 'antes' y todavía no es 'después'. Ambos se confunden: pasado del lugar y futuro del edificio”.⁴⁴⁵

Para el propio fotógrafo estos objetos ofrecen “desplazamiento, construcción, y ruina, solapados, e incomprensibles” ya que “las estructuras en construcción nos refieren al futuro edificio, de la misma manera que la ruina nos refiere a su pasado”. Sin embargo, los “fósiles” de *Nomads* sí que aluden a un pasado concreto, a un relato de desplazamiento reconstruido y presentado para su contemplación en el presente. Sucede que a menudo, junto a un fósil en un museo, se coloca un pequeño texto que contextualiza el fósil: con una fecha, una descripción, el lugar donde se encontró, etc. Justo eso es lo que hace Ribas al introducir el texto en sus proyectos, activa la historia que hay detrás del “fósil”, dando narración a la huella. *Nomads* usa la huella narrada, ya que necesita contar la historia concreta de ese territorio, a través de los vestigios que han quedado en el paisaje.

⁴⁴⁴ Martín, A. (2007) *Arquitecturas Corporativas. Ocho visiones: Distrito C*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de http://www.xavierribas.com/Contents/Texts/Texts/AMARTIN_Arquitecturas%20Corporativas_Cast.pdf

⁴⁴⁵ Ribas, X. (2005) *Incidentes*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de: <http://www.xavierribas.com>



Fig. 57. Ribas, Xavier, *Nomads nr 24*, 2008. © Xavier Ribas.



Fig. 58. Ribas, Xavier, *Nomads nr 7*, 2008. © Xavier Ribas.



Fig. 59. Ribas, Xavier, *Nomads nr 9*, 2008. © Xavier Ribas.

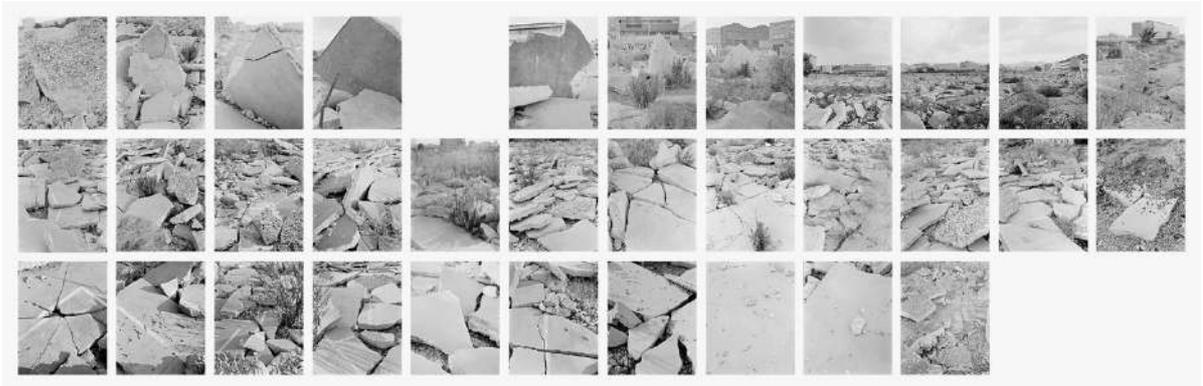


Fig. 60. Ribas, Xavier, *Nomads (Part 1)*. Installation grid of 33 pictures, 2008. © Xavier Ribas.



Fig. 61. Ribas, Xavier, *Nomads (Part 2)* 41° 25' 51.14" N - 2° 12' 7.30" E, 2008. © Xavier Ribas.



Fig. 62. Haacke, Hans, *Germania*, 1993. © Hans Haacke/VG Bild-Kunst. Fotografia: Roman Mensing.

6.2.2. La huella como elemento narrativo de vuelta al origen del lugar en *Agroperifèrics* de Ignasi López

Cada paisaje es una narración hermética: "encontrar un lugar apropiado para uno mismo en el mundo es encontrar un lugar en uno mismo de una historia"⁴⁴⁶

Agroperifèrics es un proyecto artístico de Ignasi López, desarrollado a partir del archivo fotográfico del trabajo de campo realizado en huertas periurbanas de Barcelona, entre 2006 y 2012. La conceptualización del proyecto contó con la colaboración con Marta Dahó⁴⁴⁷ y de Carles Marcos⁴⁴⁸. *Agroperifèrics* materializa en libro de fotografía una obra que empieza con un viaje por estos "paraísos contruidos", definidos así por el propio autor, editado y publicado también por Bside Books, proyecto editorial ya mencionado y del que Ignasi López es cofundador junto a Carlos Albalá⁴⁴⁹. El libro, que se editó en 2012 tras una campaña de autofinanciación, recopila imágenes de objetos y lugares que forman y definen los huertos periurbanos, espacios que han ido surgiendo en territorios sobrantes de la periferia de la ciudad. Sin intención de localizarlos ni crear una cartografía, ni siquiera de fotografiar a sus artífices, el proyecto ofrece una interpretación visual de la realidad que se genera en el territorio. El propio fotógrafo explica la motivación y contextualiza las fotografías de este trabajo así:

Crecí en un lugar agrónomo y periférico que, con el tiempo, se volvía impermeable y urbano. 30 años más tarde empecé a husmear entre los rastros de quienes, por otras razones, habían cambiado tierra por asfalto. La mayor parte de esa gente se fueron de las áreas rurales hacia

⁴⁴⁶ "Every landscape is a hermetic narrative: finding a fitting place for oneself in the world is finding a place for oneself in a story" en Lippard, Lucy R. (1997) *The lure of the local. Senses of place in a multcentered society*. New York, The New Press. p.33.

⁴⁴⁷ Marta Dahó (Milán, Italia, 1969) es comisaria freelance, investigadora y profesora de Historia de la Fotografía en la Universitat de Barcelona.

⁴⁴⁸ Carles Marcos es arquitecto por la Universitat Politècnica de Catalunya, UPC (2001) y doctor en arquitectura por la UPC (2016) con la tesis "La Arquitectura de la esquina. Barcelona como caso de estudio", integrante del Grupo de investigación HABITAR desde 2008 y docente.

⁴⁴⁹ Carlos Albalá es Doctor en Educación por la UCM con la tesis "Ambientes de aprendizaje colaborativo en comunidades artístico – pedagógicas" y fotógrafo, además de cofundador de Bside Books.

grandes zonas urbanas para participar en la construcción y transformación de nuevos territorios. Participaron en el cambio del paisaje y del imaginario identitario de sus hijos. Con el tiempo, algunos de ellos volvían a reconstruir en terrenos permeables sobrantes, creando nuevos lugares agroperefericos. Esos lugares son a la vez, memoria, representación y transposición de una idea de paisaje que llevan consigo desde muchos años atrás.

Esta introducción, incluida en el libreto que acompaña a la publicación, ha sido carta de presentación del proyecto, acompañando todo el proceso de micro financiación y dando paso a una serie de fotografías dispares en cuanto al objetivo que capturan y a su disposición en el libro, pero iguales en cuanto a formato. Junto a las imágenes nunca aparece el nombre del lugar o la ubicación, por el contrario, se van sucediendo e intercalando para crear la narración. Las 37 fotografías que conforman esa narración visual están impresas a color, con una relación de aspecto fija de 4x5⁴⁵⁰, aunque intercaladas tanto de forma horizontal como vertical. Se van sucediendo con distinto tamaño y disposición, unas impresas a sangre en una página individual o dos páginas, otras en ventanas y otras a tamaño pequeño; por las imágenes parecen irregulares al visionarlas. *Agropereferics* evita la presentación sistemática de un tipo y disposición de imagen, prefiere mostrar distintos tipos de instantáneas y encuadres, ajustándose al sujeto que capturan. Sin embargo, una constante estética en las fotografías es que están realizadas con luz natural, y además, existe un verde dominante en todas ellas, a través de la naturaleza, que contrasta con el resto de objetos representados, que incluso han perdido su color original.

Al hablar de la estética de las fotografías es necesario hacerlo a mismo tiempo del diseño editorial que hay detrás de esta publicación de 60 páginas y formato vertical de 25,5 x 33,5 cm. Su encuadernación posee cierto aspecto artesanal, dejando el lomo al descubierto y el cosido visto, con las cubiertas de cartón semirrígido pintado de verde, y, por último, un encartado con textos en castellano, catalán e inglés. Tanto el color verde elegido como el tipo de encuadernación

⁴⁵⁰ El tamaño más estandarizado para la fotografía de gran formato es 4x5, tanto para película como para sensor. Este formato ofrece una proporción muy equilibrada entre ancho y largo.

apuntan hacia el carácter rudimentario y precario de estos territorios agrícolas improvisados en la periferia. *Agroperifèrics*, al contrario que *Nomads*, se concibió desde el principio para ser materializado en formato libro, y ya desde el primer momento en el que el fotógrafo se encontraba editando el primer archivo de imágenes resultantes tras el trabajo de campo, no dudó en que el formato libro ofrecía el potencial narrativo idóneo para esas fotografías⁴⁵¹. Sin embargo, aunque el proyecto no estaba destinado a ser expuesto, ya que el autor no lo veía como una serie o varias series, finalmente sí se planteó un posible formato expositivo a partir de bloques o micro-historias, dando lugar a varias propuestas expositivas en el Museu de la Vida Rural y en el Centro HuArte⁴⁵²; donde se organizaron actividades paralelas en las que se creó un espacio donde debatir en qué medida la representación visual contribuye a construir nuevas definiciones de paisaje.

El fotógrafo aprovecha el libro para jugar con un vertiginoso ritmo narrativo y visual a través de las imágenes, su tamaño, disposición y también con las páginas y espacios en blanco, evitando el estilo más clásico de libro de fotografía, en un proyecto en el que el principal y único protagonista es el territorio y los elementos que lo caracterizan y conforman en huerto peri-urbano. En este proyecto, al igual que *Nomads*, las personas no son protagonistas, aunque si sus acciones reflejadas a través de los elementos que van reconquistando el espacio, siendo la presencia de figuras humanas en las imágenes prácticamente inexistentes, y se reducen a un par de apariciones, de espaldas a cámara, como un mero reflejo difuminado en un espejo o metafóricamente sugerida a través de elementos antropomorfos como una espantapájaros. *Agroperifèrics*, de nuevo, muestra solo las consecuencias y productos de la intervención humana en el paisaje, sin mostrar a los propios humanos. Las fotografías capturan estructuras domésticas y destinadas a la horticultura, construidas con restos y piezas sobrantes de objetos destinados a otro

⁴⁵¹ Navamuel, F. (2012) AGROPERIFÈRICS de Ignasi López busca micromecenas. *Paco Navamuel*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <http://francisconavamuel.net/2012/05/21/agroperiferics-de-ignasi-lopez-busca-micromecenas/>

⁴⁵² *Agroperifèrics* dio lugar a una serie de actividades, incluyendo talleres y exposición, en el Centro Huarte de Arte Contemporáneo de Navarra y con la coproducción del Museu de la Vida Rural de L'Espluga de Francolí, del 17/10/2014 al 31/12/2014.

uso en su origen; alfombras, espantapájaros, almacenes y pequeñas construcciones dedicadas a usos varios, vallas que delimitan terrenos inventados, todo esto rodeado del verde de la maleza y follaje que envuelve estos elementos.

Este proyecto varía del resto de proyectos que ocupan este estudio en el tema de fondo, la forma de tratar la expansión urbana y la estética que presenta. *Agroperifèrics* habla del territorio, pero del territorio creado por los ciudadanos como resistencia nostálgica a las políticas mercantilistas del territorio y a la expansión económica desmedida de la metrópolis. Aparte de tratar la expansión del territorio periurbano desde la otra cara del asunto, a través de esos refugios o reductos que han aparecido, la estética en ocasiones se acerca un poco más a la fotografía documental que al paisaje como género, aunque tenga una clara intención de proponer nuevas definiciones e imágenes acerca del paisaje que se está creando. No centra así su interés en mostrar el proceso de la urbanización excesiva y corrosiva que se ha producido en el territorio español en las décadas de la burbuja inmobiliarias, sino en el proceso opuesto, mostrando así esos lugares “agroperiféricos”, paisajes que dan un paso atrás en el proceso de expansión de la ciudad. Si bien el resto de los proyectos enseñan un paisaje marcado por la extensión de la ciudad, este en realidad presenta la reconquista de la naturaleza, no fotografía el viaje de ida, sino el de vuelta. A pesar de hablar del territorio desde un prisma temático ligeramente distinto, *Agroperifèrics* tiene similitudes en la forma de aproximarse y captar el paisaje para crear un espacio donde el espectador reflexione acerca del uso que estamos haciendo del territorio en nuestras ciudades y alrededores.

No presenta el tono absurdo o de crítica de otros proyectos, sino que tiene un tono más comedido y afectuoso, que señala lo efímero y desordenado de estos espacios a través de viejos objetos, llenos de funcionalidad, pero sin importar la estética que marcan en el paisaje. El libro presenta paisajes desde la nostalgia y el cariño, mostrando lo que el autor llama "paraísos construidos". Aunque en forma de homenaje afectuoso, el libro es a partes iguales un proyecto fotográfico de campo y una colección de tipologías de la agricultura urbana, que a través de encuadres algo más cerrados - al igual que Xavier Ribas - se centra en los detalles, incluso

presentando objetos en primer plano y recopilando así un muestrario de huellas testigo de esa vuelta de tuerca producida en el proceso de desplazamiento urbano. Una de las pocas figuras humanas que aparecen en el libro porta una de esas huellas narrativas que construyen el relato, en concreto, una camisa de publicidad en la que aparece la palabra “Uralita”⁴⁵³, como una visible referencia al material de construcción usado y reutilizado durante años en construcciones domésticas y agrícolas con infinidad de usos y funciones. Al igual que esa camiseta de publicidad que se convierte en ropa de trabajo o vestimenta para los espantapájaros, las uralitas y el resto de utensilios y materiales que construyen estos huertos son objetos abandonados y rescatados para darles una segunda o tercera vida. Del mismo modo que estos a espacios sobrantes se les da una utilidad y un sentido a través de la ocupación y el uso del mismo. Joan Nogué dice en el texto del libro que crear espacios es llenar de significados, de emociones y memoria, aunque los espacios creados no posean calidad formal o estética. Esta afirmación nos ayuda a entender cómo *Agroperifèrics* se convierte en la representación de la otra cara de la especulación territorial, de la contestación ciudadana. Al contrario de los paisajes de la especulación, contruidos con una marcada pretensión formal y finalmente vacíos de significado, o al menos un significado discrepante del original en el momento de su concepción, los paisajes de los espacios ocupados de la periferia están llenos de melancolía, memoria y significado. Mientras los paisajes de *Ruinas Modernas* nos parecían monumentos vacíos de historia, desde una visión aséptica, los huertos de *Agroperifèrics* contienen pequeñas historias individuales y narrativas visuales en cada huella representada desde el afecto y la admiración.

La admiración detrás de las fotografías del proyecto no ha pasado desapercibida para fotógrafos y escritores como Adam Bell, en cuya reseña del libro compara la obra de Ignasi López con la de la fotógrafa alemana Simone Nieweg, ya que explora el paisaje agrícola compartiendo cierto afecto por las plantas, el suelo, los montones de compost, las puertas, los canales de riego y los refugios

⁴⁵³ Material compuesto de cemento y amianto que se emplea en la fabricación de placas onduladas para cubiertas de construcciones. También era el nombre de una multinacional española de materiales de construcción, que en 2015 pasó a llamarse Coemac.

improvisados, con un gesto frío pero romántico hacia el paisaje alterado⁴⁵⁴. En el recorrido fotográfico que realiza Ignasi López este parece rendir tributo al arduo trabajo detrás de estos huertos, a las personas invisibles que hay en cada construcción y huella material. Ese afecto se ve reflejado en la narración en primera persona que construye Ignasi, ya que no sólo recoge huellas, sino que las recoge y las articula dentro de la narrativa del libro, para construir una nueva historia, para reconstruir la memoria colectiva de la que él mismo se hace partícipe en su texto y su mirada a través del recuerdo.

Agroperifèrics se conceptualiza dentro de un contexto de nuevas narrativas en el que, como apunta Luis Benlloch, hay que centrarse también en entender el marco en el que ciertos movimientos están generando experiencias en torno a la creación de espacios comunes y los modos de hacer ciudad.⁴⁵⁵ Aunque Benlloch habla en este caso de ejemplos que surgen en Valencia como respuesta a la gentrificación y otros procesos urbanísticos, como la red de huertos o el solar autogestionado de la Corona, esta afirmación se puede trasladar al contexto donde surge *Agroperifèrics*. En este contexto barcelonés también aparecen iniciativas de resistencia ciudadana o denuncia a los procesos de urbanización y especulación del territorio, tales como los huertos periféricos, y como consecuencia, aparecen proyectos que intentan dar visibilidad y construir narrativas alrededor de estas iniciativas sociales. *La Ciudad Jubilada* o *Furtivos* son dos ejemplos de publicaciones en torno a estas iniciativas mencionadas, explorando y abordando la temática desde distintas perspectivas, formatos y recursos. El primer libro mencionado, *La Ciudad Jubilada*⁴⁵⁶, gira entorno a los huertos autoconstruidos por ciudadanos jubilados en el extrarradio de la ciudad de Barcelona. En este caso, no hablamos de un libro de fotografía exclusivamente, ya que reflexiona sobre gran variedad de aspectos relacionados con este proceso urbano a través de imágenes y textos, organizados a través de una estructura de diccionario. El proyecto presenta estos huertos como una

⁴⁵⁴ Bell, A. (2013, 24 enero) Book Reviews: Agroperifèrics. *PhotoEye*. Recuperado el 22 de abril de 2022, de <http://blog.photoeye.com/2013/01/book-reviews-agroperiferics.html>

⁴⁵⁵ Benlloch i Calvo, Ll. (2013) Tras la senda del desplazamiento. Valencia (1995 - 2007). *Concreta. Volumen 01*. p.23.

⁴⁵⁶ Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <http://laciudadjubilada.blogspot.com/>

práctica de 'desobediencia' que también da forma a la ciudad contemporánea. El trabajo va acompañado de un corto documental que muestra el día a día en unos de estos huertos de jubilados.

Furtivos también habla de los huertos autoconstruidos y es un libro de fotografía al uso, sin embargo, difiere en varios aspectos con respecto a *Agroperifèrics*, en concreto en la representación del tema. Mientras *Furtivos* estéticamente se acerca más al estilo documental, *Agroperifèrics* se mantiene mejor en el paisaje/territorio. *Furtivos* da protagonismo a las personas que crean esos espacios, mostrándolas constantemente con la cara al descubierto e iluminados por una potente luz directa, por el contrario, *Agroperifèrics* aborda el tema a través de la huella como elemento principal, centrándose en los postes, los bidones de aceite, cobertizos, plantas, tuberías, lonas, etc., para contar la historia de estos espacios.

Agroperifèrics construye así, igual que *Nomads*, el discurso visual a través de una huella que contiene la narración que habla de la transformación continua o puntual del territorio.



Fig. 63. López, Ignasi, *Agroperfèrics*, 2006 - 2012. © Ignasi López.



Fig. 64. López, Ignasi, *Agroperfèrics*, 2006 - 2012. © Ignasi López.



Fig. 65. López, Ignasi, *Agroperfèrics*, 2006 - 2012. © Ignasi López.

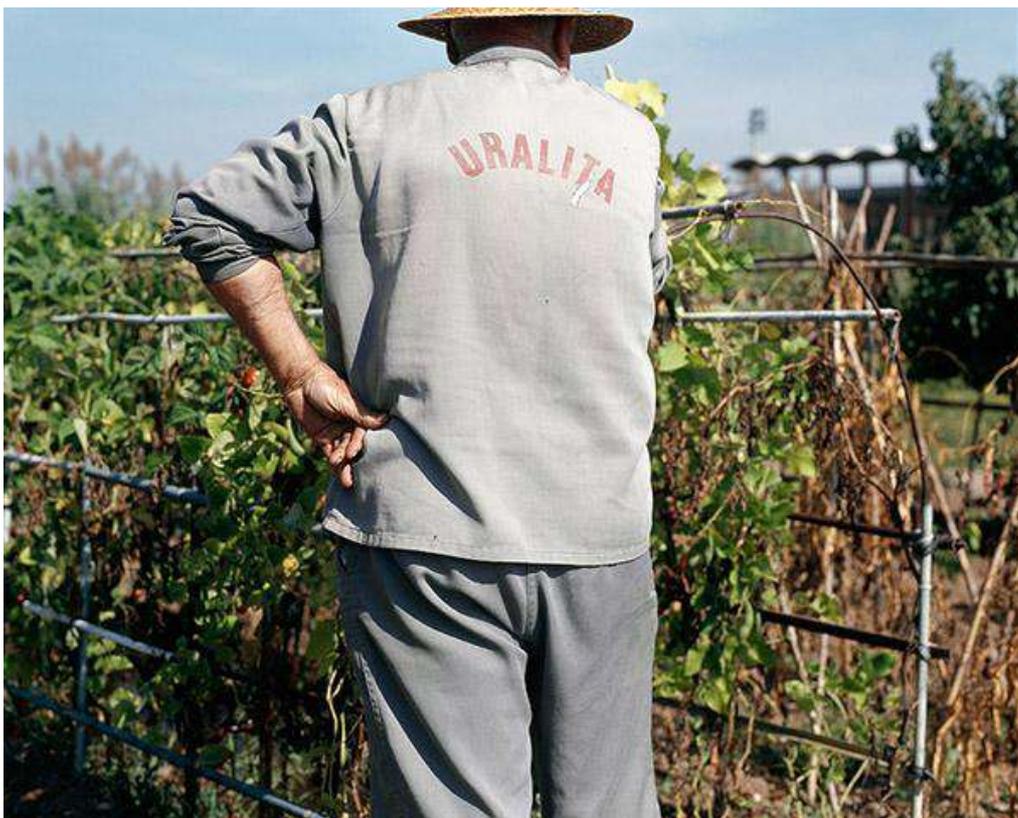


Fig. 66. López, Ignasi, *Agroperfèrics*, 2006 - 2012. © Ignasi López.



Fig. 67. López, Ignasi, *Agroperfèrics*, 2006 - 2012. © Ignasi López.

6.2.3. La historia en la huella

*The history of man can be written with objects.*⁴⁵⁷

Eduardo Paolozzi

La historia individual de un hombre se puede contar a través de objetos, al igual que la historia de una sociedad se puede contar a través de vestigios y elementos que han quedado en el territorio. El apartado anterior ha estado protagonizado por dos proyectos que han usado huellas que encierran la historia particular de la especulación del territorio. Por un lado, la historia de la violencia ejercida en el suelo por parte de los dueños de un solar; y por otro, la vuelta a lo rural en las zonas periurbanas llevada a cabo por ciudadanos que se resisten a que la ciudad siga invadiendo todo el espacio. Para estos proyectos, las imágenes son “seres de acción”, que, como las palabras, “generan experiencia y formas de relacionarse con ellas, formas de entenderlas y atenderlas”⁴⁵⁸. Las fotografías de *Nomads y Agroperifèrics* generan una experiencia al contener los restos visibles, materializados en huellas, de un acontecimiento que ha tenido lugar en ese territorio.

Esas huellas contenedoras de la experiencia y la memoria son recogidas con el fin de reconstruir un relato para el espectador. Para Walter Benjamin, “quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que comportarse como un hombre que excava”, ya que “la tierra es el medio de las viejas ciudades sepultadas”⁴⁵⁹. Aunque las ciudades de estos proyectos no han escondido su historia bajo capas de tierra, el fotógrafo sí que se convierte en “excavador” de vestigios que contengan las memorias del paisaje. Y tras esa excavación, se encontrarán “los contenidos”, que son “imágenes que, separadas de su [...] contexto, son joyas en los sobrios aposentos

⁴⁵⁷ Paolozzi, E. (1962) *Metafisikal Translations*, London. Recuperado el 20 de abril de 2022 de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-metafisikal-translations-67850/39>

⁴⁵⁸ Farina, C. (2007) “La formación del territorio. Saber del abandono y creación de un mundo” en *Educación, cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales*. Funámbulos Editores. pp. 115-116.

⁴⁵⁹ Benjamin, W. (2010) Imágenes que piensan. En *Walter Benjamin. Obras, libro IV/vol. 1*. Abada Editores. p. 350.

del conocimiento posterior”⁴⁶⁰. Ese conocimiento posterior aparece precisamente en la producción de la imagen fotográfica, en tanto que es una imagen dialéctica, bajo el pensamiento de Benjamin, es decir, una imagen-huella que intenta “redimir lo olvidado permitiéndonos visualizar la tensión dialéctica en la construcción de la historia, haciendo visible lo que permanecía oculto”⁴⁶¹. Las imágenes dialécticas⁴⁶² son materiales concretos de la historia, distinguidos “de la fenomenología en su índice histórico”⁴⁶³, el cual hace que se conecten con el ahora dando lugar a ese destello de comprensión. Así, no son formas abstractas en su lectura, poseen un índice histórico que dan la información necesaria para saber el tiempo al que pertenecen, pero también al tiempo en el cual pueden alcanzar su legibilidad⁴⁶⁴. Ese índice histórico de las imágenes del que habla Benjamin es en realidad lo mismo que las huellas o fragmentos que aparecen en estas fotografías y las hacen legibles en el ahora. Esta idea, del índice histórico o de la huella en la imagen dialéctica, plantea gran similitud con la fotografía de estos dos proyectos en tanto que la fotografía busca su mayor legibilidad fuera de la intención, en un supuesto ahora de verdad y comprensión. Del concepto de imagen dialéctica, se puede extraer la idea de imagen-huella, aplicable a la fotografía que nos ocupa, en la que los fotógrafos son como recolectores de piezas y fragmentos. Basándose en los aspectos teóricos que dan forma a la concepción de imagen dialéctica y a la difuminación de lo lejano o lo cercano que Benjamin veía en el aura de las obras de arte, la profesora Cappannini toma la noción de imagen-huella “como portadora y productora de imágenes y de la historia” y como “categoría que pone de manifiesto una constante tensión entre el aura y la huella: dos aspectos que conviven en las obras monumentales”⁴⁶⁵. Las fotografías de *Nomads* y *Agroperifèric* producen y portan historia y narración ya que,

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Cappannini, C. B. (2012) Imágenes-Huella en Christian Boltanski y Walter Benjamin. *Question* – Vol. 1, N.º35 (invierno 2012). p.222.

⁴⁶² Benjamin define la imagen dialéctica así: “Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso” en Benjamin, W. (2005) *Libro de los Pasajes*. p. 469.

⁴⁶³ Ibid., p.465.

⁴⁶⁴ Ibid.

⁴⁶⁵ Cappannini, p.222.

al fotografiar las huellas, sacar a la luz y hacer visible lo que ha quedado abandonado en el territorio, el espectador se apodera de la cosa, de la huella y su historia, porque las “huellas” son la “aparición de una cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás”⁴⁶⁶, según el pensamiento de Benjamin.

Los sujetos no aparecen en estos proyectos, su presencia solo se refleja en forma de texto y en su ausencia, solo permanecen las marcas del territorio, como fósiles de otro tiempo. Para Benjamin estas marcas tienen tanto poder dialéctico porque contienen la esencia del acontecimiento o forma que la ha causado, para él, “el trozo más pequeño procedente de la vida cotidiana dice mucho”; y lo compara con “la huella manchada de sangre de un asesino sobre la página de un libro”⁴⁶⁷. Esa misma materialidad de la huella del asesino, que tiene que impregnar la página necesariamente con el tacto, sucede con la técnica fotográfica, es decir, hace necesaria la existencia de la huella en el territorio para impactar en la película fotográfica o en el sensor digital. Tanto Xavier Ribas como Ignasi López, capturan estas huellas para “captar lo concreto” a través de “una paz dialéctica”, intentando que “la verdad converja con lo real”⁴⁶⁸, como en los fósiles, debido a su origen natural. Las huellas que aparecen tanto en *Nomads* como en *Agropèriferics*, capturan también “el proceso de decadencia natural que indica la supervivencia de la historia pasada dentro del presente”⁴⁶⁹, según la concepción de la imagen de fósil que tiene Benjamin.

Desde este punto de vista, estas fotografías - y cualquier otra - tiene más de objeto que de representación de un objeto. Debido a la conexión causal con su referente, se parece más al fósil de un trilobite que al dibujo de uno de ellos⁴⁷⁰, por eso son consideradas documentos, portadores de información e historia narrada. En el caso de estas fotografías, esa información es la historia de violencia o especulación,

⁴⁶⁶ Benjamin, p.450.

⁴⁶⁷ Benjamin, W. (2018) El autor como productor. En Jordi Ibáñez (ed.) *Walter Benjamin. Iluminaciones*. Taurus. p. 101.

⁴⁶⁸ Benjamin, W. (2010) Imágenes que piensan. En *Walter Benjamin. Obras, libro IV/vol. 1*. Abada Editores. p. 262.

⁴⁶⁹ Buck Morss, p.182.

⁴⁷⁰ Michaels, W. B. (2007). Photography and fossils. En James Elkins (Ed.) *Photographic Theory. Volumen 2 de The Art Seminar*. Routledge.p.54-55.

que aparece al visionar la fotografía en forma de “resonancia que expresa la verdad ofrecida como el destello de un relámpago”⁴⁷¹, como explica Débora Cério en su texto sobre la imagen dialéctica en Benjamin. Esos destellos componen un “mosaico que, como una obra de arte, poetiza la realidad enunciando lo que no es accesible al lenguaje y la experiencia cotidianas” y el “contenido de verdad sólo le será entregado a quien haga un esfuerzo por descifrarlo”⁴⁷². Los dos proyectos que nos ocupan en este apartado, además de presentar los fósiles fotográficos al espectador, le proporcionan un texto que ayuda a “descifrar” ese mosaico visual que guarda las cicatrices del territorio. Si continuamos con el discurso de Cério, la autora usa las dos categorías de Barthes como modo de atraer de una imagen, el *studium* y el *punctum*⁴⁷³, para relacionarlo con la imagen dialéctica de Benjamin y la capacidad de representar la totalidad desde el detalle. Para ella, este planteamiento supone la posibilidad de que hay un vínculo entre quien trae la imagen y quien la recibe, dejando margen para apropiaciones que pueden hasta propiciar un uso político. Sin embargo, Cério se desmarca del pensamiento postmoderno sobre la absoluta relatividad de la verdad, para proponer que las fotografías suponen más bien una invitación a experimentar una forma de participación en los “procesos históricos en los cuales lo sensible no puede pensarse como lastre sino como instancia que dota al objeto de historicidad”. Esa historicidad, como diría Benjamin, hará latir su pulso en el presente para que el espectador reciba la historia. Con ese propósito, Ribas y López crean su relato a través de imágenes de huellas narradas, al igual que los objetos culturales dentro de la filosofía de Benjamin son “elevados a la categoría de pistas, de indicios para su ímprobo esfuerzo de reconstruir el proceso de construcción - en lo material y en lo imaginario - de la metrópolis moderna”⁴⁷⁴. Siguiendo a Benjamin,

⁴⁷¹ Cério, D. (2010). *El delicado sonido del trueno o el arte de hacer historia. Imagen dialéctica y verdad en la perspectiva de Walter Benjamin*. III Seminario Internacional. Políticas de la Memoria. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria. Centro cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. 28,29 y 30 de octubre 2010. p.13.

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ “El *studium*, relativo al campo del deseo indolente, del interés educado, una suerte de dedicación general que carece de una agudeza especial, y el *punctum*, ese elemento que, saliendo de la escena como una flecha, consigue punzarnos.” Ibid.

⁴⁷⁴ Calatrava, J. (2011) Fragmentos de la ciudad: el París caleidoscópico de Walter Benjamin. *Iluminaciones*. Revista de arquitectura y pensamiento. N.º 04, segundo cuatrimestre 2011. p.11.

estos fotógrafos actúan casi como “historiadores materialistas” buscando en lo desechado y lo perdido esa parte de la historia, que pasa inadvertida para el ciudadano cuando viaja por el paisaje español. Aquellas fotografías que se comportan como pruebas del proceso histórico, alrededor de una significación determinada, funcionan como material dialéctico que contiene la historia pasada. Benjamin apunta que “al pasado solo puede retenérselo como imagen que relampaguea, para no ser vista nunca más, en el instante mismo en que se vuelve cognoscible”⁴⁷⁵. Para él, la recogida de huellas e indicios que han podido pasar desapercibidos en la historia, pero conectados con las disposiciones del presente es labor del historiador materialista, que tendrá que centrarse en grandes y también insignificantes hechos, ya que, “nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”, de alguna forma, la historia siempre es “capaz de hacer latir su pulso en el presente”⁴⁷⁶ y permitirnos el “conocimiento a modo de relámpago”⁴⁷⁷. En el pensamiento de Benjamin el materialismo tiene una experiencia única con el pasado y su tarea es “poner en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente”, es decir, “se vuelve a una consciencia del presente que hace saltar el continuum de la historia”, concibiendo el entendimiento histórico como continuar viviendo lo que se comprende, ya que sus pulsaciones son perceptibles incluso en el presente. De esta forma, reúnen “las huellas dispersas del pasado descubriendo las afinidades que pueden tener con los intereses del presente”⁴⁷⁸, así, las huellas de esos procesos de desplazamiento territorial son contextualizados en un presente en el que la burbuja ha estallado y hecho visible todo lo que había detrás del sueño inmobiliario y la especulación. Para Benjamin, es tan importante encargarse de los grandes acontecimientos como del levantamiento de pequeños fragmentos, que a priori pertenecen a historias individuales e insignificantes, ya que

⁴⁷⁵ Benjamin, W. (2018) Tesis sobre el concepto de Historia. p. 309.

⁴⁷⁶ Benjamin, W. (1989) Historia y coleccionismo: Eduard Fuch. p.92.

⁴⁷⁷ Benjamin, W. (2013) *Libro de los Pasajes*. p. 459.

⁴⁷⁸ Pereyra, G. (2018) El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamin. *Intersticios sociales*, núm. 16, El Colegio de Jalisco, A.C. p.34.

al final ningún acontecimiento se puede dar por perdido en la historia y así descubrir el “cristal del acontecer total”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁹ Benjamin, p. 463.

6.3. La huella como rastro de la expansión desproporcionada

Este apartado se centra en proyectos que han hecho énfasis en la expansión desproporcionada de la ocupación del territorio español en breves periodos de tiempo, haciendo uso de las huellas y también a través de la comparación del antes y el después del paisaje, para poder apreciar el drástico cambio producido por la especulación y la presión urbanística. Los proyectos seleccionados son *Nación Rotonda*, *Landscapes of Pressure*, *Instant Village* y *Naturaleza Difusa (Territorio)*. La inserción de estas series fotográficas se debe principalmente al discurso visual que tiene, es decir, al tema, ya que con la representación de la huella todos quieren hacer visible lo desproporcionada y absurda que ha sido la expansión llevada a cabo por el sector turístico y de la construcción en el territorio español. Lo consiguen, por ejemplo, mostrando las huellas de cómo se han ocupado zonas inaccesibles, cómo han cambiado las características del paisaje en poco tiempo o cómo se han invadido espacios naturales que debería seguir siendo vírgenes. Aunque el objetivo es el mismo, recoger todas esas huellas y señales de ese crecimiento desmesurado, la metodología y estética difiere en cada caso. Encontramos así un proyecto que se apropia de imágenes de satélite para comparar un territorio en un periodo de tiempo determinado, uno que realiza un libro dónde acompaña textos críticos e imágenes para hablar de la especulación territorial más económica y sus causas, otro que realiza una serie prolongada en el tiempo en una isla y, por último, una serie más breve que captura un territorio significativo para el autor.

6.3.1. El inventario de pruebas de *Nación Rotonda*

Antes todo esto era campo español.

Nación Rotonda

Nación Rotonda es un proyecto colectivo, de apropiación fotográfica, formado por Miguel Álvarez, Esteban García, Rafael Trapiello y Guillermo Trapiello, todos Ingenieros de Caminos, con especialidad en Urbanismo y Ordenación del Territorio, excepto Guillermo, que es arquitecto y diseñador de profesión. La iniciativa nace en 2013 como una plataforma online donde almacenar un “inventario visual del desastre urbanístico español de los últimos 15 años”⁴⁸⁰, según la sección de presentación de la plataforma, que comenzó como blog y pasó a ser una web de dominio propio cuando el proyecto fue tomando relevancia. Esta definición se presenta como uno de los pocos textos que acompañan el proyecto, ya que, junto a las imágenes no aparece ninguna descripción excepto la fecha y el lugar. El proyecto recoge y se apropia de imágenes vía satélite, obtenidas a través de internet, para mostrar el antes y el después del territorio español en un determinado intervalo de tiempo, poniendo de manifiesto la salvaje expansión de la *fiebre del ladrillo* y los paisajes tan absurdos y paradójicos que han quedado tras la burbuja inmobiliaria en España. Aunque al principio surge como una página web, posteriormente la editorial de libros de fotografía PHREE publica el *Libro Rotondo*.

El inventario visual de imágenes de *Nación Rotonda* lo forman fotografías aéreas de libre acceso, imágenes de satélite obtenidas de aplicaciones como *Google earth* o del servicio cartográfico en línea de la Comunidad de Madrid, que colocan al espectador en una perspectiva alejada, permitiéndole comparar y analizar el abrumador cambio que ha sufrido el paisaje. Estas ortofotografías, que son representaciones cenitales de la superficie terrestre, sin deformaciones de perspectiva⁴⁸¹ y con todos los elementos a la misma escala, aparecen siempre como

⁴⁸⁰ Recuperado el 20 de abril de 2022, de: <http://www.nacionrotonda.com/p/about.html>

⁴⁸¹ La ortofotografía se genera a partir de fotografías aéreas que han sido rectificadas para adaptarse a la forma del terreno, de modo que el punto de vista de la cámara no afecte a la posición real de los

un par de imágenes yuxtapuestas. Cada dúo muestra el mismo territorio dos veces, dos tomas del mismo paisaje, con el mismo encuadre y formato, pero capturadas en distintos momentos. Al realizar las capturas de pantalla del servicio de imágenes de satélite que usan, tienden a mantener un formato horizontal, aunque variando las proporciones, que van desde panorámicas hasta formatos más cuadrados, dependiendo de la extensión urbanizada del territorio protagonista. Las imágenes de *Nación Rotonda* son por tanto carentes de perspectiva y con encuadres bastante amplios, para que el espectador pueda tomar referencias y ser consciente de la magnitud de las alteraciones del territorio. La composición y distribución de los elementos está más al servicio de la comunicación, que de temas formales y artísticos a la hora de encuadrar el paisaje. En cuanto a otros elementos técnicos, todas las imágenes se presentan en color, ya que muestran el cambio del territorio en las últimas dos décadas, y al contrario de las imágenes cartográficas históricas, las fotografías de satélite tomadas en este periodo ya se pueden obtener en color, algo que facilita la observación del territorio y sus variaciones.

Al hablar de la estructura del proyecto, hemos de diferenciar entre el proyecto web y el proyecto editorial. La plataforma web se convierte en un directorio de entradas periódicas, donde cada entrada se convierte en la ficha de un municipio o localización. En la página inicial nos van apareciendo todas las entradas que contienen las fichas de cada territorio, mostrando primero las últimas incorporaciones al inventario. Cabe decir que el proyecto web es una iniciativa aún en curso, que sigue presentando entradas de territorios de la burbuja inmobiliaria hoy en día.⁴⁸² Junto a la página de información, entrevistas y menciones en prensa del proyecto, aparece una sección con un mapa interactivo de España generado por Google, donde se marcan con un punto rojo cada uno de los lugares que han protagonizado alguna de las entradas que periódicamente el colectivo iba publicando en la web. En dichas entradas se presentaban dos imágenes superpuestas, una del

objetos. Véase las diferencias entre la fotografía aérea y la ortofotografía en el Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <http://www.icgc.cat/es/Web/Ayuda/Preguntas-frecuentes/Diferencias-entre-fotografia-aerea-y-ortofoto>

⁴⁸² En abril de 2022 siguen apareciendo entradas diarias.

antes y otra del después, que, a través de un efecto deslizante, gracias a una aplicación llamada jQuery, mostraba cómo había cambiado el terreno en un intervalo de tiempo que normalmente rondaba los 10 – 15 años. Para conocimiento del lector, dicho intervalo siempre aparecía indicado junto al nombre del lugar. Actualmente en cada entrada aparecen las dos fotografías por separado, arriba el antes y abajo el después.

En 2015 la editorial PHREE, con financiación privada a través de *micro financiación*, publica el proyecto en formato libro, con las consiguientes diferencias estéticas, artísticas y de secuenciación visual. El libro es la materialización final de un discurso visual de acumulación de huellas, un “inventario visual del cambio de uso del territorio español en los últimos quince años, los de la burbuja inmobiliaria. Un recorrido crítico y sarcástico por los desarrollos urbanísticos de España”, según la introducción del propio sello editorial⁴⁸³. A diferencia del proyecto *online*, el libro sí tiene un texto de presentación por parte de los creadores:

CONCEBIDA en la pantalla del delineante y la mesa del concejal, la verdadera forma de la Nación Rotonda solo aparece ante nuestros ojos cuando la recorremos con el mismo punto de vista que se usó para crearla.

Sobrevolando diferentes años a diferentes alturas, posándonos aquí y allá por el camino, en las últimas páginas del libro podrás consultar cuál ha sido el trayecto exacto del viaje. Antes de eso, te invitamos a descubrir la Nación como lo hemos hecho nosotros durante los dos últimos años: sin saber muy bien qué estábamos viendo, incrédulos y asombrados, preguntándonos a cada poco si es cierto aquello de que cuando miras largo tiempo al abismo, el abismo también mira dentro de ti.⁴⁸⁴

Se aprecia el ligero cambio conceptual y formal entre la plataforma, más destinada a la acumulación repetitiva de las huellas a través del antes y el después

⁴⁸³ El libro está actualmente agotado, debido al limitado número de ejemplares que se hicieron (1300 copias), sin embargo, se puede ver en su totalidad en la web de la editorial <http://phree.es/nacion-rotonda-nacion-rotonda> y se puede descargar una versión digital desde la web de Nación Rotonda. Recuperado el 20 de abril de 2022.

⁴⁸⁴ Álvarez, M.; García, E.; Trapiello, G. & Trapiello, R. (2015) *Nación Rotonda*. Phree. p. 3.

de un territorio, y el libro, que plantea un viaje temporal por el territorio, capturando las huellas y materializándolas a través de distintos recursos visuales. Es una obra que mezcla varias tipologías de imágenes en el discurso y que usa el diseño y la puesta en página como estrategia para señalar dichos excesos y las huellas tan absurdas que han quedado en el paisaje. Tras el texto inicial, el libro abre con un fragmento de la Península Ibérica, formando un mosaico de vuelos fotogramétricos⁴⁸⁵ realizados en un intervalo de tiempo que va desde el año 2000 al 2014, y que abarca 415 km. En las 131 páginas que componen el libro, aparecen otras 6 composiciones con forma reticular de fotografías de varias localizaciones que presentan la repetición sistemática de elementos como rotondas, carreteras cortadas, casas aisladas, etc. A medida que avanza el visionado del libro, dicha repetición visual consigue aumentar la sensación de despilfarro y excesos en el espectador.

El principal cambio se aprecia en que este formato solo mantiene 5 de las parejas de ortofotos que comparan el antes y el después del paisaje, recurso fotográfico clave en el origen y en la plataforma online de *Nación Rotonda*. Ahora se añaden otra serie de recursos y tipos de fotografías, tales como panorámicas o fotografías de formato paisaje, tomadas a ras de suelo y colocadas junto a su respectiva toma aérea. Se sigue dando importancia visual a esa fotografía aérea que caracteriza el proyecto, pero cambiando ligeramente su uso. Las fotografías aparecen agrupadas por los elementos que presentan: rotondas que conectan con otra rotonda y nada más, red de calles asfaltadas sin casas, carreteras que no conectan nada, comparaciones de escala del territorio a través de dos imágenes, etc. En cuanto a los recursos gráficos, en ocasiones se muestra una fotografía aérea y al lado se presenta la misma fotografía, aunque eliminando el suelo y dejando solo ciertos elementos como piscinas o casas, enfatizando así la idea de exceso o aislamiento.

En total, el libro presenta 68 imágenes, entre fotografías individuales o composiciones, con gran variedad de recursos, tipologías, elementos y formatos, lo

⁴⁸⁵ La fotogrametría es la técnica cuyo fin es estudiar y definir con precisión la forma, dimensiones y posición en el espacio de un objeto cualquiera, utilizando esencialmente medidas hechas sobre una o varias fotografías de ese objeto. *Instituto Geográfico Nacional. Centro Nacional de Información Geográfica.*

que compone un inventario visual más representativo del territorio español. Este inventario acaba con una calle asfaltada de La Oliva (Las Palmas), que no conduce a ninguna parte, pero con una pintada muy concluyente: “calle de la vergüenza”. Al final de la publicación, se puede consultar la localización exacta y fecha de cada toma fotográfica.

Nación Rotonda, tanto en su formato original como en el libro, propone un discurso visual que busca evidenciar el cambio de uso que ha sufrido el territorio español en los últimos 15 años. Ese cambio de uso no se plantea como una evolución positiva y al final la fotografía asume el papel de dejar en evidencia los numerosos excesos y casi destrozos naturales que se han llevado a cabo en el paisaje. El proyecto destaca por la ausencia de ensayos y textos que acompañen las imágenes y tomen posición ante la transformación de uso del paisaje, las fotografías solo se acompañan con la localización y el año o intervalo de tiempo entre ambas tomas. Volvemos a ver elementos comunes con otros proyectos: se incluyen series de rotondas decoradas con algún avión o escultura, rotondas que solo conectan con otra rotonda, calles que acaban abruptamente sin llegar a ningún destino, cimientos abandonados, casas aisladas en redes de asfalto, polígonos industriales sin ninguna edificación, calles invadidas por la hierba o animales ante la inexistencia humana, campos de golf sin jugadores ni zonas verdes, millonarias estructuras de transporte portuarias sin actividad en el presente, etc.

Este proyecto destaca sobre el resto por el contenido irónico, casi rozando la sátira y lo absurdo, y con ciertos toques de humor en la recopilación y tratamiento visual del contenido, de las huellas en el territorio⁴⁸⁶. Incluso en una conferencia, Miguel Álvarez adopta el papel satírico de un arqueólogo que va a hablar de una antigua civilización, de la cuál han descubierto numerosas e indescriptibles *ruinas* y construcciones, que aún a día de hoy no somos capaces de explicar y justificar.⁴⁸⁷ En

⁴⁸⁶ El proyecto también tiene un blog alojado en tumblr, donde hasta 2017 el colectivo hacía publicaciones de carácter más humorístico, como comparaciones visuales de urbanizaciones con objetos y animales dispares, *memes*, rotondas con decoraciones extravagantes, comparaciones de escala, etc. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <https://nacionrotonda.tumblr.com/>

⁴⁸⁷ TEDx Talks (2015, 23 septiembre) *Neo-ruins: the real-estate bubble in the territory | Nación Rotonda | TEDxMadrid*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=wAB11RPdc48>

concreto, dicha civilización parecía sentir cierta predilección o fetichismo por un elemento circular cuya función no queda clara, aunque a veces parece hecha para decorar o esconder mensajes ocultos a futuros visitantes que nos observen desde el cielo. Tras estas afirmaciones llenas de ironía, Álvarez desvela que esa civilización somos nosotros, y que los restos “arqueológicos” de los que habla no son más que las pruebas de los excesos urbanísticos que se han expandido por la península en poco más de 10 años.

En el recorrido que *Nación Rotonda* hace por el paisaje, una idea subyace constantemente: los paisajes que se han creado en las últimas dos décadas están hechos para los vehículos. No es algo que se afirme visualmente a través de la figura constante de la rotonda, ellos mismos lo reiteran al entender que su colección de huellas es “un resumen perfecto del tipo de crecimiento buscado en los últimos tiempos, basado en el automóvil ya no como principal medio de transporte, sino como medio de transporte casi exclusivo”.⁴⁸⁸ Sin embargo, esa idea no queda encarnada solo en rotondas, también lo hace en redes de circunvalaciones, carreteras asfaltadas a la nada o entramados de calles a los que no lleva ningún medio de transporte público.

Nación Rotonda es de los proyectos que más interés ha suscitado en los medios de ámbito general, tanto nacionales como internacionales⁴⁸⁹, ya sea por su accesibilidad e invitación al público a participar, por el impacto que crea su comparación de ortofotos temporales o porque nace en internet y se retroalimenta de sus recursos y posibilidades. Los medios se convierten en altavoz para que el proyecto hable de sus inquietudes, objetivos y medios, siendo las entrevistas en medios la mayor fuente de declaraciones por parte de los creadores. En realidad, llama la atención la cantidad de reportajes que la prensa española le ha dedicado, como si así fuese más fácil hacer una denuncia de los excesos de la burbuja

⁴⁸⁸ Valencia, N. (2014, 25 marzo) 'Nación Rotonda': 15 años de urbanicidios españoles. *Plataforma Arquitectura*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-355475/nacion-rotonda-15-anos-de-urbanicidios-espanoles>

⁴⁸⁹ Ha aparecido en medios como *The Guardian*, *New York Daily News*, *Rue 89*, *Gateza Wyborcza*, *National Public Radio*, *El País*, *El Diario.es*, *Periódico Diagonal*, *El Mundo*, “*Ominutos*, *El Objetivo (La Sexta)*, *La Ventana (Cadena Ser)*, *Radio Nacional de España*, *TVE*, *Yorokobu*, *MIT CoLab*, *Notodo*, etc.

inmobiliaria y el capitalismo a través de la noticia de que existe este proyecto y las propias imágenes que este recopila. Además de dedicar un espacio de diálogo para que *Nación Rotonda* hable de sus intenciones, los medios han afirmado que España creó “un modelo (al) que no le bastó con [...] acelerar la transformación radical del skyline de las ciudades españolas, sino también dejar sendas cicatrices en el paisaje, verdaderos *urbanicidios*”⁴⁹⁰ y que, para evidenciarlos, este colectivo nos hace “mirar las rotondas desde el cielo” y nos trae la “arquitectura en serie” que ha invadido el país. Los medios se centran más en la figura de la rotonda como emblema del capitalismo y en las causas que hay detrás de estos paisajes, más que en los aspectos fotográficos del proyecto: “Las rotondas, que habitan todas las periferias de las ciudades españolas, podrían ser vistas como monumentos a la especulación” o justificando el uso del coche particular ya que la mayoría de las zonas urbanizadas se encuentran alejadas de los centros urbanos, donde el suelo era más barato, pero servicios públicos como el transporte aún no han llegado.⁴⁹¹

La mayoría de los medios coinciden en destacar el carácter de ironía y sátira en la línea conceptual de Nación Rotonda, incluso tildando de “ocurrencias” algunos de sus descubrimientos o comparaciones. Por ejemplo, el periódico *El Mundo*, dedicó un artículo al llamamiento que el colectivo hizo en redes sociales, donde preguntaba si la rotonda que se iba a construir en el barrio de El Cañaveral (Vicálvaro), y que se convertiría en la más grande de Madrid, podría incluso albergar el estadio de fútbol Santiago Bernabéu en su interior. El colectivo lanzaba la pregunta basándose en mediciones de la extracción de tierra que se veía desde el aire y en proyecto de urbanismo, que planeaba un viario perimetral, denominado rotador superior, con un diámetro de 340 metros.⁴⁹² Esta “ocurrencia”, aparece además en el *Libro Rotondo* en las páginas 66-67, en una comparación de escalas.

⁴⁹⁰ Valencia, N. (2014, 25 marzo) 'Nación Rotonda': 15 años de urbanicidios españoles.

⁴⁹¹ Recuperado el 20 de abril de 2022, de: <https://www.arquine.com/nacion-rotonda/>

⁴⁹² Sánchez, R. (2014, 27 febrero) Una rotonda 'estratosférica'. *El Mundo*. Recuperado el 22 de abril de 2022, de <https://www.elmundo.es/madrid/2014/02/27/530e8185268e3eba698b458a.html?a=72c814f9d2cb6325ac6c15832d784630&t=1393490929>

Una de las diferencias de este proyecto con respecto al resto de casos de estudio, puede ser su carácter de investigación abierta a la participación del público, y, además, el hecho de que no sea un proyecto artístico conceptualmente cerrado, ya que se siguen añadiendo imágenes, con la intención de completar el mapa peninsular en su totalidad. Su carácter de registro online y su metodología de trabajo basada en la investigación, coincide con otras iniciativas de carácter más informativo que han surgido en España, con la misma intención divulgativa de la situación tras el declive económico del ladrillo. Por un lado, encontramos la plataforma web, *Cadáveres Inmobiliarios. Base de Datos Post-burbuja*⁴⁹³, sitio abierto a la colaboración ciudadana para crear un mapa de cadáveres inmobiliarios, es decir, “todo aquel proyecto arquitectónico y urbanístico inacabado, infrautilizado o vacío”. *O Playa Burbuja*⁴⁹⁴, una investigación periodística transmedia sobre la burbuja del ladrillo en la costa española, con materialización en libro, pero completado con vídeos animados, mapas y gifs alojados en la web⁴⁹⁵ del proyecto, y que ayudan a dinamizar y comprender la historia. Y aunque *Nación Rotonda* sigue la línea de estos proyectos divulgativos y de investigación, y sin ser el proyecto que más destaque por una mirada artística y personal hacia el paisaje, es quizás el que, de forma más estricta, recopila fotografías de huellas y las enseña al espectador, sin más. Hace tangible la expansión sobre el territorio a través de la expansión de las marcas que quedan en el suelo.

Tras este análisis, podemos decir que *Nación Rotonda* se propone como intermediario entre el territorio y el espectador, recopilando las huellas que permiten leer fácilmente la expansión y evolución del paisaje. La realidad diaria nos demuestra que “el paisaje puede ser visto como un proceso lento, en movimiento continuo”⁴⁹⁶, un proceso del que no somos conscientes cuando nos encontramos dentro de él.

⁴⁹³ Recuperado el 20 de abril de 2022, de: <https://montera34.com/project/cadaveres-inmobiliarios/>

⁴⁹⁴ Delgado & Tudela.

⁴⁹⁵ Recuperado el 20 de abril de 2022, de <https://datadista.com/>

⁴⁹⁶ Skotheim-Folde, M., Cabrera-Manzano, D., Martínez-Hidalgo, C., Rodríguez-Rojas, M.I. & Cordero-Carrión, L. (2010) Paisaje y patrimonio territorial: valores a desarrollar y conservar ciudades y cambio global; hacia un nuevo paradigma territorial. La vega de Granada de la imagen al territorio. *En VI Congreso Internacional de Ordenación del Territorio (CIOT)*. Pamplona, 27-29 octubre 2010 <http://hdl.handle.net/10481/23339>

Haciendo uso del papel de la fotografía para comprender el paisaje, a través del registro de elementos y atributos objetivos tales como los materiales, las texturas, y sobre todo en este caso, las superficies; este proyecto pone al espectador en la perspectiva para poder leer la expansión y evolución del paisaje un intervalo de tiempo concreto.

Al igual que ocurre con muchos de estos proyectos fotográficos sobre el territorio, la intención de *Nación Rotonda* no es hacer un juicio sobre lo ocurrido, sino “documentar la transformación de España y dejarlo como legado para que se pueda consultar en el futuro y recordemos qué se hizo y qué pasó”. Además, no solo quieren que se recuerde lo que no debemos repetir, sino empezar a reutilizar esos espacios, para darles una segunda (o primera) vida. Al igual que la naturaleza y los animales se abren paso, los ciudadanos pueden convertirse en re-activadores de estos territorios.



Fig. 68. Nación Rotonda, *Paracuellos de Jarama, Madrid / Mar. 2003 - Ago. 2011 / 3,15 km.*



Fig. 69. Nación Rotonda, Chiloeches, Guadalajara / Jun. 2005 - Oct. 2009 / 2,50 km.



Fig. 70. Nación Rotonda, *La Manjoya, Asturias* / Oct. 2000 - Oct. 2014 / 1,10 km.



Fig. 71. Nación Rotonda, *Estadio Santiago Bernabéu - El Cañaveral, Madrid, comparación de escala /*
Ago. 2011 / 1 km.



Fig. 72. Nación Rotonda, *Localizaciones varias, mosaico de rotondas decoradas / 2000 - 2014*



Fig. 73. Nación Rotonda, Jalón, Alicante / Ene. 2014

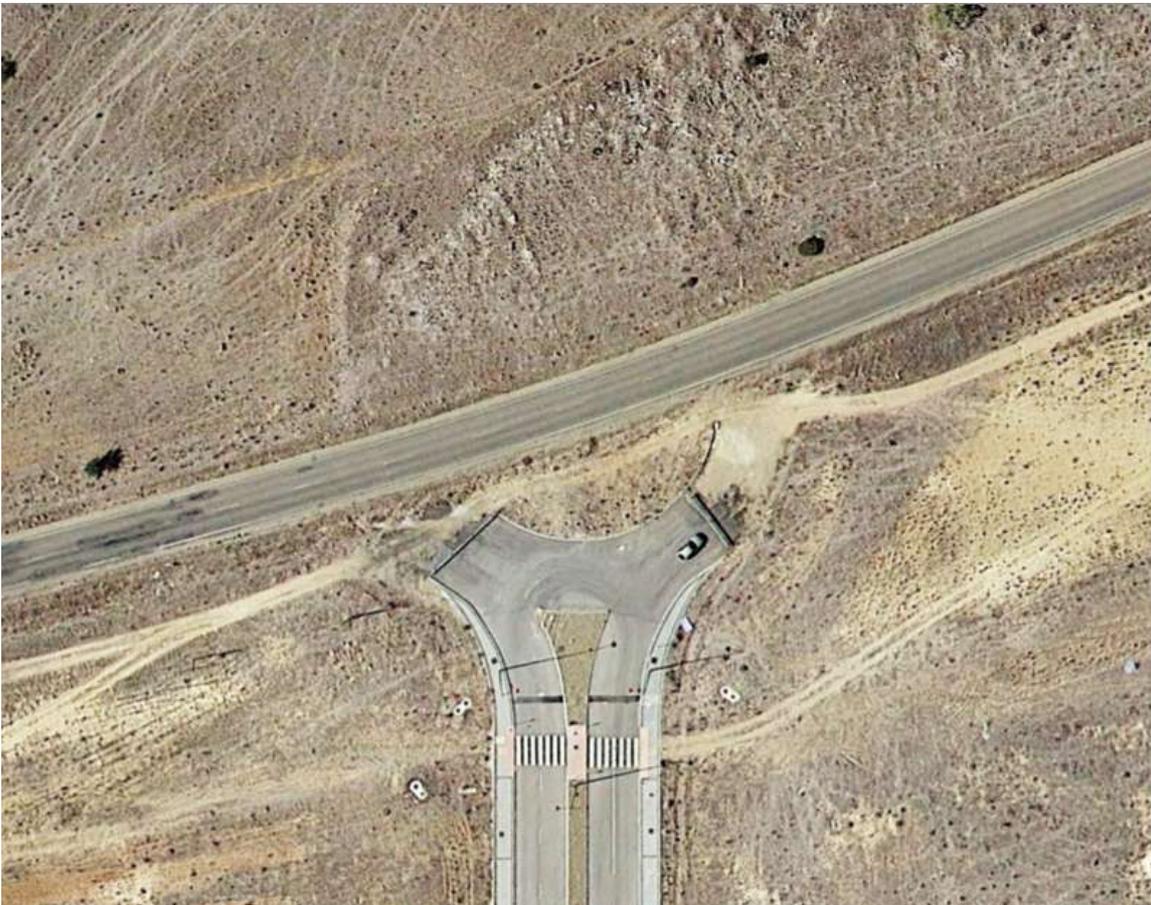


Fig. 74. Nación Rotonda, Zamora / Oct. 2012 / 0,17 km.

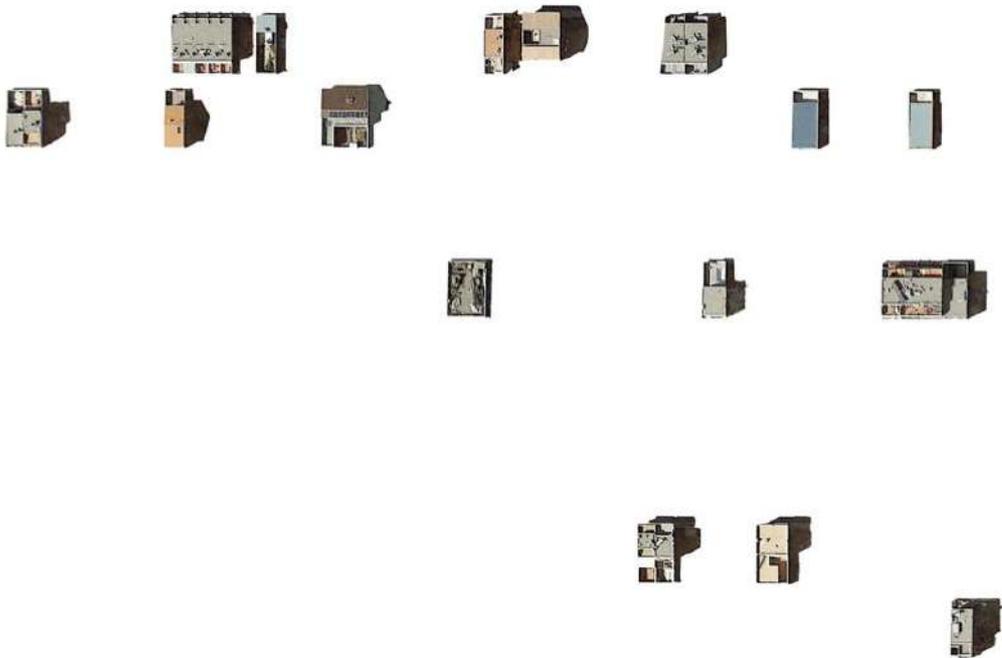


Fig. 75. Nación Rotonda, *Rafelbuñol, Valencia / Oct. 2012 / 0,37 km.*

6.3.2. Los paisajes de presión de Kathrin Golda-Pongratz

El territorio ya no precede al mapa, ni le sobrevive. En adelante, será el mapa el que preceda al territorio— precesión de los simulacros —y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los jirones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real.⁴⁹⁷

Landscapes of Pressure, concebido por Kathrin Golda-Pongratz, es un proyecto multidisciplinar que aúna texto e imágenes, originado como serie fotográfica y materializándose finalmente en una publicación editorial. Los ensayos, uno a cargo de la propia autora, y otro realizado por Carles Guerra; se intercalan con las series fotográficas realizadas en Montcada I Reixac, Valdecarros, El Prat de Llobregat y Alcorcón. El proyecto es un análisis de las causas económicas y políticas que han llevado a estos territorios a sufrir la presión propia de la economía del crédito y el ladrillo. Así, esa presión acaba materializándose visualmente a través de las huellas abandonadas en el paisaje tras la cancelación de los planes allí proyectados, en concreto, el plan urbanístico para construir un mega casino, conocido como Eurovegas. La autora del proyecto, nacida en Alemania, pero actualmente afincada en Barcelona, es Doctora en Arquitectura y Urbanismo, profesora de Urbanismo Internacional en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Frankfurt y profesora visitante en la Universidad Nacional de Ingeniería en Lima (Perú). Su obra fotográfica, está íntimamente ligada a su faceta de arquitecta y urbanista, como se puede apreciar en este proyecto, que es una mezcla de esas tres disciplinas.

La parte fotográfica del proyecto editorial está compuesta por 44 fotografías, todas imágenes verticales y presentadas de forma individual en cada página, excepto la número 34 y la 41, que son fotografías a doble página con formato cuadrado. En

⁴⁹⁷ El proyecto comienza con esta cita de Jean Baudrillard, extraída de: Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro*. Kairós. p.91.

realidad, todas las fotografías fueron originalmente tomadas con una Rolleiflex⁴⁹⁸ en formato cuadrado, pero el libro las transforma, cortándolas y volviéndolas a montar⁴⁹⁹; fusionando los paisajes con los ensayos y mapas para simular el impacto que ha sufrido el territorio a través de la planificación del supuesto proyecto que lo iba a ocupar. Las dos últimas fotografías se convierten en un collage de la misma imagen repetida varias veces, creando así, un recurso de repetición artificial, que enfatiza la idea de *presión* ejercida por la especulación del proyecto del casino en el territorio. Las imágenes están realizadas con película de color e iluminación diurna, aunque muchas no presentan colores demasiado saturados, tanto por el color propio de los elementos en estado incompleto que presenta, como por la luminosidad propia de los cielos nublados que caracterizan algunas de las imágenes. Sin embargo, hay otras en las que el azul del cielo, el verde de los huertos periurbanos y el amarillo del pasto seco, contrastan con el gris del hormigón y las estructuras abandonadas antes de culminar su proceso de colonización del paisaje.

La serie presenta fotografías variadas en cuanto a composición, sobre todo al tratarse de imágenes recortadas para el formato vertical. Unas presentan más frontalidad y elementos residuales en primer plano y otras abren un poco más el plano, para mostrar el paisaje que recoge esos elementos a través de composiciones más dinámicas, con líneas diagonales que recorren la imagen hacia puntos de fuga laterales. A pesar de esta variedad, hay ciertos puntos en común, por ejemplo, las imágenes suelen presentar el territorio en los dos tercios inferiores de la composición, o incluso ocupando toda la fotografía. Debido al tipo de cámara, cuando se muestra el paisaje, estos están tomados desde un punto de vista por debajo de los ojos. Al hablar de otros proyectos, se apreciaba que prestaban más atención al cielo como elemento de fondo para recortar el paisaje, sin embargo, *Landscapes of pressure*, se encarga sobre todo de mostrar el suelo ocupado; en un intento de visualizar esa presión ejercida en el paisaje. Aún tratándose de imágenes que

⁴⁹⁸ Cámara analógica de medio formato, que trabaja con película de 6x6.

⁴⁹⁹ Fotografía Festival Internazionale di Roma (2015) *The book's space interviews: Landscapes of Pressure*. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <http://www.fotografiefestival.it/the-books-space-interviews-landscapes-of-pressure/?lang=en>

pertenecen a cuatro paisajes distintos y aparecen intercaladas con el texto, estas no presentan ningún pie de foto ni anécdota que indique el lugar donde están tomadas.

Landscapes of Pressure, se originó como una exposición que tuvo lugar en la Fundació Miró de Barcelona en 2014⁵⁰⁰, para luego pasar a concentrarse en un libro más teórico y con las imágenes recortadas, que reflexiona sobre políticas territoriales, procesos de desarrollo urbano y las múltiples facetas de la productividad de un territorio. La exposición se presentaba con estas palabras:

Paisajes de presión parte de la convicción de que las políticas de estructuración territorial responden principalmente a la lógica de la economía global y en consecuencia convierten cualquier territorio metropolitano en objeto de especulación. En los últimos dos años, los terrenos agrícolas periurbanos más fértiles de El Prat de Llobregat fueron momentáneamente designados al proyecto transnacional de Eurovegas. Las fotografías ofrecen una nueva mirada a estos paisajes sometidos a presión, dando lugar a una reflexión sobre políticas territoriales, procesos de desarrollo urbano y las múltiples facetas de la productividad de un territorio.⁵⁰¹

En la exposición se mostraban las fotografías de los huertos periurbanos de El Prat de Llobregat, a color de gran formato; junto a un mosaico de fotografías en blanco y negro, de menor tamaño y formato apaisado, que presentaban elementos artificiales abandonados entre la naturaleza y los pequeños seres vivos que conviven en el territorio.

Tras esta muestra, el proyecto se enriquece, se fotografían más territorios y se transforma en una publicación, cuyo diseño y estructura lo convirtieron en finalista del FAD Awards Barcelona 2015 (Theory & Criticism)⁵⁰², tratándose de una mención justificada a través de numerosos elementos visuales. El discurso no solo está

⁵⁰⁰ La exposición, comisariada por Martina Millà, tuvo lugar en la Fundació Miró desde el 20/01/2014 al 18/05/2014.

⁵⁰¹ Palabras extraídas de la web de la exposición. Recuperado el 20 de abril de 2022 de <https://www.fmirobcn.org/en/exhibitions/5292/landscapes-of-pressure>

⁵⁰² En 1958 se crearon los Premios FAD de Arquitectura e Interiorismo, impulsados por el arquitecto Oriol Bohigas. Desde entonces, han ido galardonando año tras año las mejores obras de la arquitectura barcelonesa, catalana e ibérica. Y lo han hecho con independencia, convirtiéndose en los premios más antiguos de Europa. Recuperado el 20 de abril de 2022 de <http://arquinfad.org/premifad/es/historia-es/>

presente en el texto y las fotografías, sino que todo el diseño de la caja y el libro se articulan en torno al concepto y a las causas que hay detrás de la ocupación de estos territorios. Como se ha mencionado anteriormente, la publicación no es un libro de fotografía como tal, ya que intercala imágenes a página completa con los fragmentos de texto, tanto en español como en inglés, *Paisajes de presión y Espacio Infinito, deuda eterna*, de Kathrin Golda-Pongratz y Carles Guerra respectivamente. Dentro de este proceso de expansión, de convertir la exposición en libro a partir del análisis; se tomó todo el material fotográfico, junto con los mapas, textos, ideas y referencias, tomando algunas fotografías más, para así completar el ensayo. Así, el libro presenta las imágenes como huellas, pero realiza gran parte del análisis a través de la palabra y los elementos gráficos, siendo esta, una de las mayores diferencias con los demás proyectos estudiados y a la vez una seña de identidad de este.

El diseño del libro estuvo a cargo de Ignasi López, cofundador de la editorial Bside Books y el propio autor de *Agroperifèrics*, proyecto del que ya hemos hablado en el punto 6.2.2. La publicación, con unas dimensiones de 11,7 x 21,5 cm se asemeja visualmente al formato clásico de un cuaderno Moleskine, relacionando así el trabajo fotográfico con la escritura de un ensayo crítico.⁵⁰³ Sin embargo, no reproduce la materialidad del cuaderno de manera literal, ya que se crean diferentes texturas y materiales para las distintas partes del libro: una cubierta austera dentro de una caja que simula el envoltorio de una baraja de cartas de juego, un fino papel offset para el texto y los mapas impresos en color rojo y negro, y otro papel más grueso y brillante para las fotografías. Así, desde el primer momento, el libro alude al juego como elemento clave en el proyecto, haciendo clara referencia a Eurovegas. Al proceder al visionado del libro encontramos motivos gráficos en el interior, similares a los reversos de las cartas, que rellenan los mapas de las 4 posibles localizaciones estimadas, a escala 1: 5.000 y en gama monocromática en rojo. Como ya se ha mencionado, a pesar de ser un libro que habla y representa el paisaje a través de la fotografía, rompe con la hegemonía del formato horizontal de la fotografía de

⁵⁰³ Fotografía Festival Internazionale di Roma (2015) *The book's space interviews: Landscapes of Pressure*.

paisaje, jugando con un formato vertical, que asemeja sus proporciones a las de las cartas de juego; creando así otro guiño a la temática.

El diseñador explica, que, al usar ese formato de cuaderno o baraja de cartas, el libro no "monumentaliza" las fotografías, sino que las articula dentro de un objeto que se presta a que el lector "juegue" con él a través de elementos lúdicos. Estos elementos, además de las características ya mencionadas, se manifiestan también en el texto, maquetándose *bajo presión*, al igual que los paisajes de los que habla, ya que los subtítulos y titulares se imprimen sobre el texto⁵⁰⁴. La lectura se hace complicada en ocasiones, no por el contenido de las palabras, sino por la forma: por el tamaño de la fuente, la ausencia de espacio en blanco o el formato excesivamente vertical. Además, los márgenes del texto tienen una línea de puntos microperforados, que, si se rasgan y se retira el trozo de papel, se puede "jugar" creando una conexión visual entre el texto y las imágenes. También se crean juegos visuales entre las imágenes de páginas contiguas, estableciendo continuidad de líneas diagonales para que dos fotografías se puedan ver como una única unidad visual.

Landscapes of pressure centra su atención en el territorio sometido a presión por el proyecto Eurovegas en España, encabezado por el magnate estadounidense Sheldon Adelson, dando lugar a paisajes sometidos a la presión económica y especulativa en cuatro territorios distintos de la península. Los textos van acompañados por distintas tipologías de imágenes: por un lado, "cementerios" de esqueletos de edificios abandonados antes de finalizar su construcción, calles inacabadas que no llevan a ningún lugar e incluso cortadas por montañas de tierra, restos de materiales de construcción apilados, etc. Por otro lado, también se muestran las tierras agrícolas de El Prat de Llobregat, presentando la riqueza del paisaje periurbano junto a los elementos de presión generados por las infraestructuras residuales. Las imágenes presentan el territorio como un producto espacial, al servicio de las peticiones de inversores movidos por las tendencias económicas globales. Los paisajes se muestran en crudo, sin leyendas ni títulos, solo

⁵⁰⁴ Ibid.

como restos, como la propia autora compara: como “jirones que se pudren en el mapa”.⁵⁰⁵

Para Golda-Pongratz, las políticas urbanísticas, la planificación de las últimas dos décadas y el ascenso y estallido de la burbuja inmobiliaria han dado lugar a arquitecturas efímeras muy paradójicas, ya que son parte de enormes diseños urbanos que no han sido habitados ni un solo día.⁵⁰⁶ Las imágenes muestran esa ausencia humana, solo personificada en todas las estructuras abandonadas, y visible únicamente en un autorretrato de la propia autora, a través del reflejo en el espejo convexo de una señal de tráfico. Para la autora estas fotografías contienen las huellas de que “los encuentros entre lo urbano y lo rural son duros y abruptos” siendo indicador del exceso de “las políticas urbanas expansionistas y las prácticas de planificación desenfrenadas de la última década”, visualizando el dramático impacto de “los recientes proyectos masivos de viviendas en el último quinquenio”⁵⁰⁷.

Las palabras de Golda-Pongratz, que han formado parte del análisis en *Landscapes of pressure* han sido publicadas en parte o en su totalidad en numerosos medios sobre arquitectura, urbanismo y fotografía. La autora ha participado en conferencias para hablar de este proyecto y de la situación del paisaje y el urbanismo en España. Además, decenas de medios especializados se han hecho eco de la publicación, su diseño y contenido, elogiando ambos. Carles Guerra habla de estas imágenes en el libro como la representación del “tiempo en espera”, como si la sola presencia de recopilar las huellas y dejar constancia de ellas, protegiera al espacio de un nuevo cambio de uso inesperado⁵⁰⁸. Esa representación del tiempo en espera nos recuerda al resto de proyectos, que al igual que este, recogen un presente en pausa, con el objetivo de que su presencia prevenga de repetir la historia sobre nuevos, o incluso estos mismos territorios. Para Guerra, la serie fotográfica de este proyecto muestra el drama de paisajes que están a la espera de que se catalice su valor

⁵⁰⁵ Golda-Pongratz, K. (2014). Paisajes de presión. En *Landscapes of pressure*. Autoedición. p.11.

⁵⁰⁶ Golda-Pongratz, K. (2016) CONTESTED_CITIES to Global Urban Justice. *Stream 2 Article no 2-003*. Congreso Internacional Madrid 2016. p.8.

⁵⁰⁷ Golda-Pongratz, K. (2013) *Landscapes of pressure, landscapes of standstill. The (sub)urban edges of Spain's metropolises after the boom del ladrillo. RC21 Conference 2013*, Humboldt University Berlin.

⁵⁰⁸ Guerra, C. (2014). Espacio infinito, deuda eterna. En *Landscapes of pressure*. Autoedición. p. 29.

inmobiliario, paisajes marcados por un capital que solo aspira a la mayor rentabilidad por metro cuadrado, y que para ello han sido degradados de cualquier uso productivo en el presente. Son precisamente esas huellas que marcan su actual improductividad las que los convierten en “víctimas de una expectativa de ganancias futuras”⁵⁰⁹.

A través de estas imágenes, se nos muestra la expansión económica y desproporcionada ejercida sobre el territorio, para al final no culminar en ningún proyecto habitable o con utilidad ciudadana, es más, el territorio ha quedado marcado en un proceso que se podría haber evitado. Lo que ha quedado tras la lógica de la economía global son paisajes ilógicos, convertidos en meros objetos de especulación. La propia autora se pregunta en el libro qué hacer ahora con las huellas que han dejado tras de sí las políticas urbanas expansionistas⁵¹⁰. Esas huellas, propias de la pérdida masiva de territorio rural, en favor de la dispersión espacial del territorio urbanizable, son ya parte del cambio social y físico que el paisaje español ha sufrido de forma radical. Y como tal, quedarán ahí como las huellas del viaje urbanístico que los procesos económicos emprendieron, convirtiendo cualquier territorio vacío en posible objeto de ocupación. A no ser, que otros procesos las retiren o construyan sobre ellas, empezando de nuevo el juego de la especulación. Como decía la cita que abre el proyecto, esos vestigios son lo real, lo que todavía subsiste esparcido, ya no por los imperios de magnates venidos de fuera, sino esparcidos por los desiertos en los que los ciudadanos locales viven la realidad.

⁵⁰⁹ Ibid., 27.

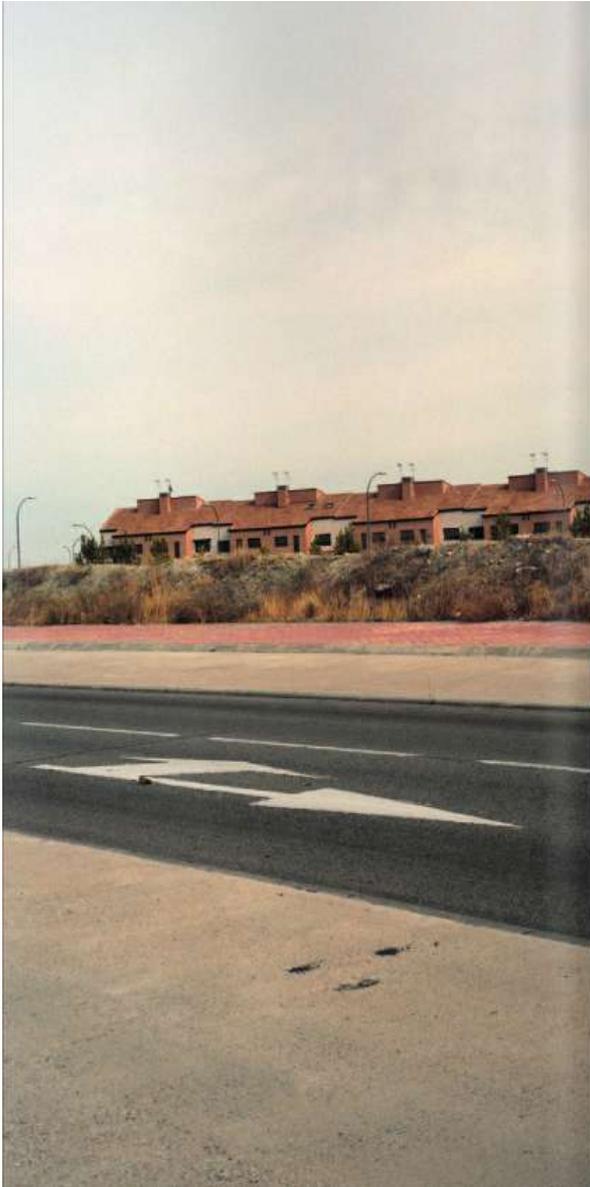
⁵¹⁰ Golda-Pongratz (2014), p.13.



Fig. 76. Golda-Pongratz, Kathrin, cubierta y caja del libro *Landscapes of pressure*, 2014.



Fig. 77. Golda-Pongratz, Kathrin, *Landscapes of pressure*, 2014. © Kathrin Golda-Pongratz.



**BEYOND THE SKELETONS OF
MAS ALLÁ DE LOS
ESQUELETOS DE
VALDECARROS**

Fig. 78. Golda-Pongratz, Kathrin, *Landscapes of pressure*, 2014. © Kathrin Golda-Pongratz.



Fig. 79. Golda-Pongratz, Kathrin *Landscapes of pressure*, 2014. © Kathrin Golda-Pongratz.



Fig. 80. Golda-Pongratz, Kathrin *Landscapes of pressure*, 2014. © Kathrin Golda-Pongratz.



Fig. 81. Golda-Pongratz, Kathrin, *Landscapes of pressure*, 2014. © Kathrin Golda-Pongratz.



Fig. 82. Golda-Pongratz, Kathrin, *Landscapes of pressure*, 2014. © Kathrin Golda-Pongratz.



Fig. 83. Golda-Pongratz, Kathrin, *Landscapes of pressure*, 2014. © Kathrin Golda-Pongratz.

6.3.3. La expansión urbana en las islas a través del Instant *Village* de Simona Rota

*Instant Village*⁵¹¹ es un proyecto fotográfico planificado y realizado en tres fases, que comienzan en 2010 y concluyen en 2016. El proyecto está realizado por Simona Rota, fotógrafa nacida en Rumania y afincada en España, ganadora del premio al Mejor Libro de Fotografía del Año en PhotoEspaña 2014, con el proyecto *Ostalgia*. *Instant Village* es un proyecto de fotografía de paisaje que gira en torno a la expansión y a los distintos usos que se han hecho del territorio en las Islas Canarias durante las últimas décadas.

En el texto que acompaña a este fotoensayo la autora explica que la elección de este territorio como protagonista del conjunto de imágenes se basa en las características económicas y geográficas que han definido este lugar:

Instant Village (2010-2016) es un estudio fotográfico de los tipos de uso del territorio en las Islas Canarias, un entorno que, debido a su dependencia económica casi exclusiva del turismo, ha estado sujeto a una creciente presión de desarrollo desde la década de 1960 hasta la actual.⁵¹²

Como explica Rota, las Islas Canarias son un territorio que depende en mayor medida del turismo como actividad económica y eso ha derivado en que haya sido objeto de una creciente presión y especulación territorial en su desarrollo desde los años sesenta. Al tratarse de islas, el recurso natural más preciado es precisamente el territorio (por el simple hecho de ser aún más limitado que en la península) así pues, la gravedad de las pruebas fotográficas de esas prácticas urbanas, cuyo único propósito parece ser el beneficio inmediato, han creado una topografía de la “banalidad corrosiva”⁵¹³. Estas fotografías, vuelven a comportarse como pruebas del *mal* uso del territorio español en los últimos años.

⁵¹¹ En español: *Pueblo instantáneo*.

⁵¹² Recuperado el 20 de abril de 2022, de: <http://simonarota.es/portfolio/instant-village/>

⁵¹³ Rota, S. (2013) *Instant Village*. *Catálogo eme3_2013*. p. 56.

Las fotografías que componen *Instant Village* son en su mayoría paisajes horizontales, aunque aparece alguna imagen vertical de forma aislada en la serie. Las tres series están formadas por fotografías digitales realizadas a color, aunque si hablamos del color como elemento estético, la mayoría presentan tonos poco saturados o bastante apagados, incluidos los azules y verdes. El principal motivo de esa neutralidad cromática se debe, entre otras razones, a la aparición reiterada de cielos nublados y completamente grises en gran parte del conjunto de imágenes. Esas condiciones meteorológicas proporcionan homogeneidad a la iluminación diurna de las fotografías. La línea del horizonte suele estar en la mitad o en la parte superior de la composición, ya que no usa el cielo como elemento enfático que recorte la “ruina” como telón de fondo ni como metáfora. En este caso, las imágenes muestran el territorio excesivamente ocupado, mostrando recovecos y espacios urbanizados, encontrados casi a la fuerza. Estos elementos se suelen organizar en torno a líneas diagonales y horizontales que recorren el centro de la imagen, alejándose hacia un punto de fuga colocado en cualquiera de los dos extremos. Esta disposición proporciona un ritmo visual basado en la repetición de elementos como casas y edificios en serie ocupando cada metro posible, apoyando la sensación de sobreexplotación del territorio que Rota busca en representación repetida del territorio.

Instant Village ha sido presentado en formato expositivo en numerosas galerías y festivales, entre ellas PhotoEspaña 14, EME3, ALART’13 Mallorca o la exposición colectiva “L” en la Kursala (Universidad de Cádiz). Actualmente el proyecto se puede consultar online, ya que hay una selección fotográfica en el portfolio de su web personal, aunque las fotografías no aparecen agrupadas por fases y su visualización se realiza en conjunto y sin un pie de foto que indique la localización. Además de ser presentado en publicaciones digitales e impresas como Volume, Domus, London Independent Photography, Cámara Austria, catálogo Eyes on the City, catálogo EME3 y el catálogo L, posteriormente se publicó en formato libro, recogiendo las tres series del proyecto, donde el planteamiento y la estructura de este varían para adaptarse al nuevo medio. En mayo de 2020 la serie fotográfica se publica finalmente en formato editorial, publicado por el sello gallego Fabulatorio y

editado por Cibrán Rico y Suso Vázquez Gómez. El libro, una edición limitada de 300 copias, recoge las series realizadas entre 2009 y 2016, en 102 páginas a color; donde las fotografías a sangre y página completa se intercalan con fotografías horizontales, con un tamaño que remite al 10x15 cm de las postales vacacionales, ocupando la mitad superior de la página y con margen blanco. También se juega con distintos tipos de papel, teniendo páginas de un papel estucado fotográfico y otras con un papel reciclado más propio de publicaciones de prensa⁵¹⁴. La variedad de papel, junto al pequeño tamaño⁵¹⁵, la disposición de fotografías con el tamaño estándar de las fotografías de vacaciones y la encuadernación de tapa de estampado tropical; acompaña esa sensación de estar visionando un álbum de postales de destinos turísticos y vacacionales, aunque en este caso, como dice la autora, sería más bien un álbum de anti-postales.

Las imágenes de este fotoensayo presentan ausencia de figuras humanas (común al resto de estos proyectos de fotografía de territorio), sin embargo, la presencia humana vuelve a quedar representada a través de las huellas encarnadas en construcciones abandonadas, grandes aglomeraciones en terrenos imposibles, esqueletos de edificios abandonados, etc. Estos elementos hacen de las imágenes de Rota una poderosa declaración de intenciones sobre la capacidad del ser humano de crear, transformar y alterar el paisaje que les rodea.

Instant Village, como muchos de los complejos de vacaciones que describe, se forma conceptual y materialmente en etapas (elemento que también aparece en *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro* de Julia Schulz-Dornburg). En primer lugar, *Instant Village I* fue desarrollado en Tenerife en 2010, 2011 y 2016; *Instant Village II* documentó la isla de Fuerteventura en 2013 e *Instant Village III* se desarrolló en Gran Canaria, completando la trilogía de islas más afectadas por el desarrollo urbano. Este proyecto, a diferencia de otros como *Ruinas Modernas* o *Nación Rotonda*, centra su estudio en un único territorio, convirtiéndolo así en un inventario de los desastres llevados a cabo en las Islas Canarias. Esta elección se debe a la cercanía personal de

⁵¹⁴ Los papeles usados son Creator Sand 200 g/m² y Newsprint 60 g/m² - 80º ISO.

⁵¹⁵ Las medidas son 16,5x22,4 cm.

la autora con la zona, donde ha residido, y elabora así un proyecto fotográfico de una preocupación y conflicto personal.

El trabajo de Rota ha estado presente en los medios culturales y artísticos de forma recurrente, sobre todo tras el premio de PhotoEspaña. El galardón, sumado a la situación de crisis, ha hecho que *Instant Village* haya ocupado páginas y galerías de fotos, hablando del proyecto como un manifiesto personal del crecimiento urbano en el territorio natural, destruido por el mercado inmobiliario, y viendo en estas imágenes el aislamiento, la soledad y la inmensidad del mundo interior que existe detrás de cada intervención humana. Así, al hablar de las imágenes de Rota, se ha puesto énfasis en señalar que representan el territorio de forma casi poética, a través de una estética de soledad y reflexión, conseguida con esos colores neutros de los cielos nublados. Esas imágenes silenciosas, en las que nadie aparece, crean un diálogo con el espectador, hablando del sueño que quedó detrás de esos paisajes inundados de ladrillos. Este efecto, según algunos autores, puede que sea posible si relacionamos estas imágenes con los fenómenos de reverberación, como medio de transmisión de una fuerza o efecto similar al eco⁵¹⁶, debido a que es imposible no tener una reacción ante este tipo de imágenes, ya que no solo se trata la relación entre espacio y edificios, sino que nos empuja a ser conscientes y plantearnos preguntas relacionadas con qué hay detrás de las políticas urbanísticas y de los paisajes alterados por el ser humano.

A pesar de estar hablando de estas imágenes como fotografía de paisaje, lo cierto es que la autora, en una elección personal, se centra en capturar la arquitectura como herramienta visual para reflexionar sobre el territorio y crear paisajes casi de ficción. La arquitectura representada refleja el uso del territorio por parte de sus gestores y constructores, y el poder ejercido por los mismos a través de esas construcciones que han quedado esparcidas por el paisaje. Según Rota, el proyecto nace de las propias preocupaciones personales⁵¹⁷ para captar el interés

⁵¹⁶ Dpr-barcelona (2012, 6 noviembre) Simona Rota's Instant Village... all the rest is fiction. *Dpr-barcelona*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <https://dprbcn.wordpress.com/2012/11/06/simona-rota/>

⁵¹⁷ La autora vivió en la Islas Canarias entre 2004 y 2009. Ella misma explica que tras abandonar las islas, fue incapaz de ignorar el drama de la burbuja inmobiliaria, decidiendo capturar el problema a

general de los ciudadanos y que poseen su mirada sobre este paisaje. Para ello, al materializar las imágenes, la fotógrafa busca que las fotografías tengan cierto atractivo visual, a través de los tonos, el encuadre y la perspectiva, intentando atraer así al espectador hacia el discurso, a pesar de la fealdad de la arquitectura que muestran y que indirecta y repetidamente denuncian. *Instant Village* busca reafirmar la visión de la autora en las posibles interpretaciones a través de series con gran cantidad de imágenes, para que la repetición haga que la idea que hay detrás del proyecto quede más clara y patente.

El ensayo hace uso de la comparación de dos ideas en principio opuestas, pero que, de forma absurda, coexisten en la realidad de este territorio. Por un lado, tenemos el concepto de tiempo implícito en el título, a través de la palabra *instant* (*instantáneo*). Y por otro lado tenemos la gran proliferación y la excesiva masificación de construcciones de todo tipo que ocupan el poco espacio del que disponen estas islas. Esa inmediatez en los procesos y planes urbanísticos del territorio contrasta con la gran cantidad de espacio que se ha ocupado, y la gran expansión, desproporcionada y sin límites, de la urbanización del paisaje a través de edificios de pisos, bloques de apartamentos turísticos y calles de casas unifamiliares producidas en serie.

través de su mirada personal. Volvió a lo largo de los años para expandir la colección de “errores”. Véase el texto completo de la autora en la revista: Rota, S. (2015) Turning Point A Series of Incidents and Opportunities. *London Independent Photography*. #30 TOPOGRAPHY, Spring 2015. pp.66 – 67. ISSN 1746 – 4153. Descarga digital recuperada el 20 de abril de 2022, de <http://www.londonphotography.org.uk/magazine/flip30-topography/>



Fig. 84. Rota, Simona, *Instant Village*, 2009 - 2016. © Simona Rota.



Fig. 85. Rota, Simona, *Instant Village*, 2009 - 2016. © Simona Rota.



Fig. 86. Rota, Simona, *Instant Village*, 2009 - 2016. © Simona Rota.



Fig. 87. Rota, Simona, *Instant Village*, 2009 - 2016. © Simona Rota.



Fig. 88. Rota, Simona, *Instant Village*, 2009 - 2016. © Simona Rota.



Fig. 89. Rota, Simona, *Instant Village*, 2009 - 2016. © Simona Rota.



Fig. 90. Rota, Simona, *Instant Village*, 2009 - 2016. © Simona Rota.

6.3.4. La Naturaleza difusa (Territorios) de Cristian Rodríguez Agudelo

Naturaleza Difusa es una serie fotográfica que forma parte del proyecto *Territorio*, que documenta la transformación del paisaje de la isla de Fuerteventura por el efecto del turismo. El proyecto, que se empezó a gestar en 2014, está realizado por Cristian Rodríguez Agudelo, fotógrafo nacido en Colombia (1986). Rodríguez Agudelo llegó a Fuerteventura con su madre a los 12 años, criándose rodeado de la impresionante naturaleza que caracteriza la isla, no tan explotada en aquel momento. El autor se formó en escuelas de fotografía de Madrid y fue coordinador del proyecto 'SOS Paisajes de mar de las islas de Fuerteventura y Lanzarote' en 2010. La serie concreta en un territorio específico la problemática que se refleja en todo el paisaje español, a causa de la especulación urbanística. El propio autor presenta el trabajo en su web con estas palabras:

Naturaleza Difusa, está centrado en la exploración minuciosa, sensible y admirada de un territorio y singular, la isla canaria de Fuerteventura. La fotografía es el arma de nuestro tiempo. Las imágenes llegan allí donde no acceden las palabras, los idiomas o las ideas. Las fotografías penetran contundentemente en la sensibilidad de los espectadores. Pueden llegar a mostrar de manera bella, atractiva, incluso sensual los problemas del medio ambiente y sus peligros. Pueden generar una corriente de simpatía inmediata y comprensión de los problemas generados por la antropización desmesurada en los espacios naturales. Una problemática que se refleja en todo el territorio español a causa de la especulación del territorio. Con la presente muestra no busco dar un veredicto, solo me limito a reflejar la problemática que me ha tocado vivir en estos tiempos y que pueda llegar a generar reflexión.⁵¹⁸

Esta declaración de intenciones se refleja en las 24 fotografías que pertenecen a este proyecto y aparecen en la web del artista; todas en formato horizontal de paisaje y realizadas a color y sin pie de foto ni localización exacta que permita situar cada una de estas imágenes. Respecto al cromatismo, destaca la combinación de tonos azules, blancos y tierras cálidos, haciendo la estética tonal de la serie bastante

⁵¹⁸ Rodríguez Agudelo, C. (2016) *Naturaleza Difusa*. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <http://cristianrodriguezfotografo.weebly.com/naturaleza-difusa.html#>

homogénea y atractiva al espectador. La luz cálida del día aporta una atmósfera casi paradisíaca a las imágenes. Respecto a la composición, tenemos imágenes muy dinámicas; unas con perspectiva lineal, otras con perspectiva diagonal, suelos ligeramente inclinados o formas curvas que recorren la imagen. Así, la composición varía según la imagen, ya que el proyecto no apela al recurso de la repetición de patrones al componer, con el fin de enfatizar la idea detrás del proyecto. Por lo tanto, nos encontramos ante una serie muy variada en cuanto a tipo de imágenes, composición y sujetos representados. El punto de vista desde el que se toma la fotografía va variando en cada imagen, encontrándonos con fotografías *de trípode*, tomadas a la altura de la mirada del fotógrafo/espectador; otras tomadas desde algún punto elevado, o con la línea de horizonte levemente inclinada, dando la sensación de fotografía de cámara en mano. Todas las fotografías presentan encuadres abiertos que permiten mostrar la belleza natural del paisaje, y a la vez se puede apreciar cómo las huellas de la especulación han ido invadiendo la totalidad de ese territorio. Por lo tanto, no encontramos primeros planos de elementos artificiales aislados, sino planos generales que testifican acerca de una expansión desproporcionada que ha ido ocupando cada espacio libre de la isla.

Naturaleza Difusa es una serie fotográfica perteneciente a un proyecto expositivo más amplio, llamado *Territorio* (que incluye también *Espacio Habitado*, del cual se hablará más adelante); y que se expuso en muestras individuales en el Centro de Arte Juan Ismael de Fuerteventura⁵¹⁹ y en el Palacio Quintanar de Segovia⁵²⁰, ambas realizadas a comienzos del año 2016. En la web de artista se puede acceder a las 24 fotografías pertenecientes a esta serie, secuenciadas de forma individual para su visionado. Al principio de la secuencia aparecen imágenes de naturaleza con alteraciones humanas, unas 17 en total, dando paso a las últimas 7 instantáneas, encargadas de contraponer el paisaje virgen y paradisíaco que aún queda en la isla.

⁵¹⁹ Del 11 de febrero al 19 de marzo de 2016 // Centro de Arte Juan Ismael, Puerto del Rosario. Fuerteventura.

⁵²⁰ Del 5 de febrero al 28 de febrero de 2016 en Palacio de Quintanar. Calle de San Agustín, Segovia. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <https://palacioquintanar.com/5024/5024>

Respecto al contenido, este proyecto presenta dos tipos de imágenes: por un lado, el paisaje alterado a través de las huellas; y, por otro lado, el paisaje natural y libre de manipulación por otro. El propio autor habla de *Naturaleza Difusa* como la recopilación de “huellas que el ser humano deja sobre [la isla] alterando su esencia”, materializadas en “innecesarias obras públicas y construcciones inconclusas abandonadas” que aparecen como “huellas de guerras silenciadas, heridas no cicatrizadas de la codicia humana”⁵²¹. Estas cicatrices, contenedoras de la esencia de la mano del ser humano es, sin embargo, la única personificación de la alteración humana; ya que en las imágenes vuelven a aparecer las marcas aisladas, sin personas. La serie acaba comparando imágenes del territorio alterado con 7 imágenes del paisaje que aún queda virgen: idílicas playas de arena blanca y aguas cristalinas, montañas, rocosas calas recortadas por cielos azules, extensos ambientes desérticos y esteparios, que caracterizan a la isla como “uno de los 150 lugares de interés geológico mundial catalogado así por la Unión Geológica Internacional”.⁵²²

A excepción de las imágenes de naturaleza impoluta que muestra, este proyecto tiende a mostrar los mismos motivos que el resto para retratar el disparate arquitectónico: esqueletos de edificios de hoteles sin acabar, carreteras cortadas que no llevan a ningún sitio, cimientos que parecen esculturas contemporáneas que decoran el paisaje, hileras de casas en serie y medio construidas a pie de playa, etc. En varias ocasiones, las propias infraestructuras abandonadas sirven a modo de pantalla o ventana, para crear una segunda fotografía, un segundo re-encuadre del paisaje. El fotógrafo explica el contenido de las imágenes en la presentación de la exposición con estas palabras:

Las obras que componen este trabajo muestran un espacio en permanente sumisión a los designios del ser humano, su historia, necesidades y ambiciones; pero también está a merced de su propia naturaleza, a veces generosa, a veces cruel. Pocos puntos del Planeta Tierra manifiestan sin veladuras su convulsa historia. Desde las texturas multicolores de los

⁵²¹ Bernal, F. (2016, 4 febrero) Hoteles abandonados y otros ataques contra la naturaleza en Fuerteventura. *VICE*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de:

<https://www.vice.com/es/article/gqe53b/hoteles-abandonados-fuerteventura-0402>

⁵²² Ibid.

sedimentos oceánicos a las monótonas intervenciones del ser humano, las imágenes que componen este personal proyecto expositivo reflejan una historia iniciada hace más de 22 millones de años.⁵²³

En realidad, Rodríguez Agudelo comienza retratando el paisaje de Fuerteventura, atraído por la gran belleza que encuentra en la isla que le acoge desde pequeño. Sin embargo, en ese proceso comienza a encontrarse con horizontes y rincones que reflejan las huellas de la “antropización”⁵²⁴, como apunta el autor, a través de infraestructuras que parecen haber invadido todo en un proceso sin sentido en el que se ha construido más de lo necesario; quedando luego los restos de lo que ha sido paralizado, ya sea por las leyes de organización del territorio o por falta de presupuesto.

Naturaleza Difusa tuvo repercusión en artículos y medios gracias a la exposición *Territorio*, que acogía también el proyecto titulado *Espacio Habitado*, encargado del estudio de un hotel abandonado, el Hotel Stella Canaris, situado en el sur de la isla. Mientras el fotógrafo estaba realizando las fotografías para nuestro caso de estudio principal en esta sección, encontró una caja de diapositivas en un hotel abandonado. Tras un período de investigación, llegó a la conclusión de que dichas diapositivas formaban parte de un encargo fotográfico hecho en los años 90 por el dueño del hotel, Hossein Sabet. Las pesquisas le llevan a saber que en los años 70 el dueño llega por casualidad a la isla y decide crear un complejo turístico de dimensiones desproporcionadas, más de 20.000 palmeras traídas especialmente con el objetivo de decorar artificialmente el hotel, además de aves exóticas y otros animales como cocodrilos y pingüinos. Tras el esplendor de los años 90, llega la crisis y el hotel cae en el abandono total. Rodríguez Agudelo se propone entonces re-fotografiar algunas de las imágenes que encontró en esas diapositivas, creando un díptico que compara a través del antes y el después, el despiadado paso del tiempo,

⁵²³ Clavoardiendo (2016, 4 febrero) ‘TERRITORIO’, URBANISMO DEPREDADOR EN FUERTEVENTURA. *Clavoardiendo*. Recuperado el 22 de abril de 2022, de <https://clavoardiendo-magazine.com/actualidad/agenda/territorio-urbanismo-depredador-en-fuerteventura/>

⁵²⁴ Bernal.

la grandilocuencia y falta de planificación de proyectos de este tipo; que han inundado la geografía española las últimas décadas. El fotógrafo también repite el recurso de la comparación en *Naturaleza Difusa*, al acabar la serie con las imágenes del paisaje aún salvaje e intacto.

A partir de la difusión del proyecto expositivo, los medios destacan dos cosas: en primer lugar, la fuerte fascinación que el artista declara haber sentido al encontrarse estas infraestructuras en la isla⁵²⁵, explicando así su motivación personal para centrarse en recopilar huellas de cómo el humano ha modelado el paisaje a su placer o interés económico, llegando a devorar, explotar, deteriorar e incluso “horterizar” un paisaje tan salvaje y espectacular⁵²⁶. En segundo lugar, los medios especializados en fotografía proponen el proyecto como una colección de huellas, de “las distintas formas en las que el turismo depredador ha dejado huella en la isla”⁵²⁷.

De esta manera, las huellas que recoge *Naturaleza Difusa* funcionan de marcador, de señal, para que el espectador aprecie cómo se ha cincelado un paisaje, a través de infraestructuras y construcciones con el único objetivo de exprimir el rendimiento del territorio; entendiendo precisamente el territorio como un bien económico del que sacar beneficio. El proyecto difiere con *Nación Redonda* en forma, pero en concepto, también hace hincapié en yuxtaponer el paisaje alterado con el paisaje salvaje y natural. En cuanto a la forma y la estética, sin embargo, a pesar de recopilar y comparar las huellas del desastre al igual que lo hacen el resto de los proyectos, esta serie de imágenes es más heterogénea; incluyendo más recursos y elementos estéticos, sin basar su discurso en la repetición y buscando la variedad de elementos que caracterizan el nuevo paisaje.

El autor afirma que hacer fotografías bonitas deja de ser suficiente para él, por lo que se empieza a interesar por ejercer un aporte más activo a la conservación de la naturaleza, buscando imágenes útiles y críticas. Sin embargo, al igual que en todos los proyectos que ocupan el estudio, el objetivo de este proyecto no es más

⁵²⁵ Saccone, V. (2015, 3 diciembre) El disparate urbanístico de Fuerteventura. *Yorokobu*. Recuperado el 22 de abril de 2022 de <https://www.yorokobu.es/el-disparate-urbanistico-de-fuerteventura/>

⁵²⁶ Clavoardiendo.

⁵²⁷ Ibid.

que recoger y evidenciar los restos y vestigios que han quedado en el lugar, con el fin de que el espectador pueda sacar su propia valoración al uso y expansión que se ha hecho del territorio.



Fig. 91. Rodríguez Agudelo, Cristian, *Naturaleza Difusa*, 2014 - 2016. © Cristian Rodríguez Agudelo.



Fig. 92. Rodríguez Agudelo, Cristian, *Naturaleza Difusa*, 2014 - 2016. © Cristian Rodríguez Agudelo.



Fig. 93. Rodríguez Agudelo, Cristian, *Naturaleza Difusa*, 2014 - 2016. © Cristian Rodríguez Agudelo.



Fig. 94. Rodríguez Agudelo, Cristian, *Naturaleza Difusa*, 2014 - 2016. © Cristian Rodríguez Agudelo.



Fig. 95. Rodríguez Agudelo, Cristian, *Naturaleza Difusa*, 2014 - 2016. © Cristian Rodríguez Agudelo.



Fig. 96. Rodríguez Agudelo, Cristian, *Naturaleza Difusa*, 2014 - 2016. © Cristian Rodríguez Agudelo.

6.3.5. La huella de la expansión

Los proyectos fotográficos que han ocupado los subcapítulos previos a este apartado se han encargado de representar las huellas que han quedado en el territorio español como marca de la expansión desproporcionada y, a veces, incluso absurda que ha sufrido en las últimas décadas. En la superficie del paisaje, las huellas son las encargadas de marcar la ocupación, la expansión y la presión especulativa que ha dado lugar a calas llenas de urbanizaciones de casas en *Instant Village* o a tramas de asfalto que cambian el verde por el gris en solo unos años, y que se hace visible gracias a las ortofotografías de *Nación Rotonda*. Siguiendo ese pensamiento de que el paisaje, más que un escenario, es un proceso en el que las decisiones se materializan pasado el tiempo, la metodología debe ser la de rastrear las marcas y captar los restos de los discursos de planificación pasados⁵²⁸.

La modernización de la ciudad, como consecuencia del desarrollo industrial del siglo XIX, que ensanchó las avenidas y desplazó barrios obreros a la periferia, hizo a Benjamin centrar su pensamiento en la vida social de algunas de las ciudades que visitó. Tras su visita a Nápoles en los años veinte, el carácter “anárquico y enrevesado” de la ciudad le hizo apuntar el estado ruinoso, donde las fronteras entre elementos como lo público y lo privado parecían difusas. Para Benjamin era complicado determinar lo que aún estaba en construcción y lo que había comenzado a convertirse en ruina⁵²⁹. La situación del estado de construcción de la ciudad le hacía plantearse que nada estaba cerrado o terminado y, a menudo, veía “espacio y ocasión para una nueva ocurrencia”. Además de que nada parecía definitivo, Benjamin tenía la percepción de que ninguna situación o elemento estaban pensados para permanecer así siempre, o que fuesen así y no de otra manera por alguna razón concreta. Aunque las impresiones de Benjamin sucedieron en el contexto de la urbe de los años veinte, estas características parecen aplicables a las impresiones recogidas por los autores de *Nación Rotonda* o *Instant Village*. Las imágenes del colectivo de arquitectos, por ejemplo, recogen espacios inciertos, en los cuales no

⁵²⁸ Qviström, 92.

⁵²⁹ Benjamin, W. (2010) Nápoles. En *Walter Benjamin. Obras, libro IV/vol. 1*. Abada Ediciones. p 254.

queda claro si la expansión urbanística sigue, o si, por el contrario, las obras ya se han paralizado. Por otro lado, los espacios y lugares donde aparecen rotondas aisladas parecen la “ocurrencia” del constructor de turno. Esos espacios son de tan diversa índole, que al final, cualquier porción del paisaje español actual parece susceptible de albergar “ocurrencias” arquitectónicas.

Según el filósofo, el ruido de la ciudad moderna impide la narración y comunicación entre los ciudadanos, lo que posibilita la huella como forma narrativa. La dimensión de la huella en la filosofía de Benjamin otorgada a la visible en lo industrial que aparece en la ciudad moderna, es reflejo del progreso y queda materializada para él en pasajes, avenidas, tiendas y escaparates, museos, arquitectura generalizada de hierro y vidrio, etc. Para él son signos del progreso industrial, pero también una forma de borrar las huellas del mundo tradicional, de hecho, en estos nuevos protagonistas que ocupan las ciudades, es “muy difícil dejar huellas”⁵³⁰. Cuando Benjamin habla de la ciudad moderna, lo hace con dos ejemplos, París y Berlín, y lo hace desde dos aproximaciones distintas. En el caso de París, esa industrialización en la que la multitud acaba con las huellas del individuo⁵³¹, se acompaña de la aparición de figuras como el coleccionista y el *flâneur*. En París, se borran las huellas de la tradición para dejar paso a las huellas de la modernidad, siendo el pasaje una de esas primeras huellas de las promesas y los sueños de la época industrial, pero no la única, ya que la huella de esa esperanza de la modernidad industrial queda reflejada en la “sociedad cuyas experiencias [...] al entremezclarse con lo nuevo” queda en “miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones, hasta la moda fugaz”⁵³². Benjamin ve en las ciudades las huellas

⁵³⁰ Benjamin, W. (2010) Experiencia y pobreza. En *Walter Benjamin. Obras, libro ii/vol. 1* Abada Ediciones. p.220.

⁵³¹ En el Libro de los Pasajes Benjamin cita un poema de Baudelaire sobre cómo la multitud borra las huellas del individuo. “Descripción de la multitud por Baudelaire, para comparar con la de Poe: «El arroyo, lecho fúnebre por donde se va lo inmundicia. / Acarrea o borbotones los secretos de las cloacas / Golpea cada casa con su raudal deletéreo, / Corle a alterar al Sena con su cieno amarillo / Presentando su ola a las rodillas del que pasa, / Que, al cruzarse junto a nosotros sobre a acera resbaladiza, / egoísta y brutal. pasa y nos salpica, / O, para correr más rápido, alejándose nos empuja. / Por doquier fango, diluvio, oscuridad del cielo: / ¡Negro cuadro que soñara el negro Ezequiel!» Benjamin, p.449.

⁵³² *Ibid.*, p. 39.

inconscientes de los anhelos y sueños colectivos de modernidad. Algo que no es difícil ver aún en las ciudades actuales y es especial, en las fotografías de los proyectos de este apartado.

Estas huellas visibles del sueño de la era industrial y la producción masiva en las ciudades quedan como rastro de las promesas de progreso, y estos proyectos se ven representadas, no en forma de pasajes y escaparates, sino en hileras de bloques de pisos que ocupan, de forma, presumiblemente permanente las costas de las Islas Canarias, o en la construcción masiva de rotondas innecesarias, como moda urbanística de la era del boom inmobiliario. Además, esa producción masiva propicia la construcción en serie, buscando el “brillo de lo nuevo” y el “siempre otra vez igual”⁵³³ que acaba en homogenización de construcciones y modos de vida. Esa estandarización se hace visible en las huellas de la planificación urbanística que se ha llevado a cabo en los paisajes capturados por estos proyectos, invisibilizando los elementos propios, naturales y característicos de cada territorio.

Estos fotógrafos realizan una labor de recogida de huellas, como aquel coleccionista o *flâneur*, a partir de la cual elaboran un inventario de pruebas basado en el montaje; ya sea de la narración visual basada en la repetición o de la yuxtaposición fotográfica a modo de “cita”. Para Benjamin “la historia que presenta al lector constituye, por decirlo así, el conjunto de citas”, por lo tanto “escribir historia significa [...] citar la historia”⁵³⁴. Así, “en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto”⁵³⁵, al igual que las fotografías sacan las huellas de su contexto y las articulan, a modo de cita visual, dentro de un discurso sobre la ocupación territorial. Siguiendo la filosofía de Benjamin sobre la imagen dialéctica, estas citas visuales poseen un “índice histórico”⁵³⁶, es decir, un fragmento o huella traído al “horizonte del reclamo del presente”⁵³⁷ para que el espectador lo perciba. La imagen dialéctica de Benjamin se

⁵³³ Ibid., p 46.

⁵³⁴ Ibid., p.478.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Ibid., p.465.

⁵³⁷ Pereyra, p. 35.

“actualiza gracias al recurso de la cita”, ya que “existe una conexión oculta entre el pasado perdido y el presente que lo recupera”⁵³⁸. Para Benjamin hay “una cita secreta entre las generaciones que ya fueron y la nuestra”⁵³⁹, y estos fotógrafos buscan, precisamente, la cita de esos fragmentos que han quedado ocultos en la multitud de planes urbanísticos; y que, de alguna forma, se intentan mantener en secreto, para que no salga a la luz todo el gasto y el despilfarro económico de esos años. Esos fragmentos son hoteles que invaden playas, materiales de construcción que colonizan el paisaje, redes de calles asfaltadas donde antes solo había vegetación, etc. De esta manera, lo “inconcluso”, todos esos elementos que son huella del proceso incompleto de urbanización se recuperan en la “imagen dialéctica que irrumpe en el ‘ahora de la cognoscibilidad’, para su conclusión; en tanto que entendemos conclusión como conocimiento de esos procesos y sus desenlaces en el ahora.

La fascinación de la fotografía reside precisamente en ese poder de citación, ya que a menudo pasamos por estos paisajes y vemos estas huellas sin prestarle atención, sin poder pararnos a analizar dichos fragmentos que quedan como consecuencia de los procesos especulativos hacia el territorio. El hecho de pensar el proyecto, seleccionar el encuadre, hacer la fotografía, editarla y presentársela al espectador, proporciona la opción de detenerse a mirarla y fijarse en lo que ha tenido alrededor y no ha analizado. Le da cierta perspectiva al espectador, lo aleja y a la vez lo acerca, para que vea la realidad. Ese proceso artístico de creación, tanto del discurso como de las fotografías en sí, tiene algo de la técnica del montaje, al ir construyendo el discurso a través de acotaciones de fragmentos de realidad.

La escritora Susan Buck Morss, en su *Dialéctica de la mirada*, nos explica que para Benjamin, la técnica del montaje tiene derechos especiales, incluso totales; ya que “interrumpe el contexto en el que se inserta” y de ese modo “actúa contra la ilusión”⁵⁴⁰, siendo este pensamiento, según el filósofo, el principio ordenador clave del *Libro de los Pasajes*. Para él, su gran proyecto desarrolla “el arte de citar sin

⁵³⁸ Ibid.

⁵³⁹ Benjamin (2018), p. 308.

⁵⁴⁰ Buck Morss, p. 84.

comillas hasta el máximo nivel”, conectando de manera muy cercana con la técnica del montaje.⁵⁴¹ La metodología en que se basa el *Libro de los Pasajes*, creando una visión de pensamiento global a través de los pequeños fragmentos y citas, junto a obras como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866 - 1929), son precursoras de esa estética de archivo y de acumulación de imágenes o palabras, en forma de cita aislada o mosaico; una estética que poco a poco se va instaurando en la literatura, ensayos, etc. y que influye en toda una serie de obras posteriores.

Esta metodología y estética de archivo se pueden apreciar como influencia en la forma de hacer del propio proceso de montaje del discurso visual de *Nación Rotonda*, *Landscapes of Pressure*, *Instant Village* o *Naturaleza difusa*. En el proyecto de Simona Rota, por ejemplo, aunque sucede en el resto también, cada imagen individual es una declaración poderosa en sí misma⁵⁴². En *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard apunta que el espectador debe ser receptivo a la imagen en el momento en que aparece y uno debe ser receptivo a la imagen en el momento en que esta aparece, para que la filosofía de la poesía aparezca y reaparezca través de un verso significativo, en total adhesión a una imagen aislada, en el mismo éxtasis de la novedad de la imagen⁵⁴³. Esa idea de “verso significativo” es comparable con la cita significativa y a la vez con las fotografías de cualquiera de estos autores, ya que cada imagen individual se convierte en una poderosa declaración. El poder visual de estas citas no se puede negar en la comparación temporal de ortofotos de *Nación Rotonda*, los mosaicos de glorietas, las playas invadidas de hormigón, las calles que no llevan a ningún lugar o las calas saturadas de bloques de pisos.

⁵⁴¹ Benjamin (2013), p.460.

⁵⁴² Dpr-barcelona (2012, 6 noviembre) Simona Rota’s Instant Village... all the rest is fiction. *Dpr-barcelona*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <https://dprbcn.wordpress.com/2012/11/06/simona-rota/>

⁵⁴³ “One must be receptive, receptive to the image at the moment it appears: if there be a philosophy of poetry, it must appear and re-appear through a significant verse, in total adherence to an isolated image; to be exact, in the very ecstasy of the newness of the image” en Bachelard, G. (1964) *The Poetics of Space*. Beacon Press. p.25.

6.4. La huella en el paisaje como delimitador del territorio y sus funciones

En este punto del estudio vamos a analizar proyectos fotográficos que han centrado su objetivo en capturar esas marcas humanas, que se comportan como límites y delimitadores de la separación artificial entre núcleo urbano y naturaleza que ha creado el ser humano. Los proyectos que se estudiarán son *Aledaños* y *Paisaje Entrecortado* (ambos publicados en *Lugares al límite: El paisaje en transición de la Vega de Granada*) y *Some Space (Uncertain)*. En todos estos proyectos hay cierta similitud conceptual y estética, también metodológica, ya que se trata de series fotográficas más bien breves, en comparación a los proyectos que se han analizado anteriormente. En cuanto a las similitudes conceptuales y estéticas, las imágenes incluidas en estos proyectos se encargan de capturar aquellos límites artificiales entre lo urbano y lo natural; límites que en ocasiones se comportan como una carretera asfaltada que acaba de repente y se convierte en camino rural, o como elementos naturales que con el paso del tiempo vuelven a invadir poco a poco, y de formas a veces absurdas, el territorio que antes ocupaba la naturaleza pero que ahora se considera ciudad. Todas esas huellas que funcionan como límite o como advertencia de la vuelta de la naturaleza, son representadas en estos paisajes, que dan la sensación de estar siempre en transición, a camino entre lo urbano y lo rural, y se representan en imágenes, algunas de carácter ciertamente artístico, cuya estética remite a aquella fotografía del no-lugar.

6.4.1. Lugares al límite: El paisaje en transición de la Vega de Granada

Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada es un libro editado por la editorial granadina *TRN-Ciengramos* en 2014. La publicación forma parte de una serie de acciones, de carácter docente e investigador llevadas a cabo en la Facultad de Bellas Artes y la Escuela de Arquitectura de Granada. A lo largo de varias asignaturas que han centrado sus objetivos en trabajar con el territorio, para responder a través de la imagen y la palabra, a cuestiones relacionadas con el paisaje en transición desde el núcleo urbano de Granada hasta la Vega que la rodea y da paso a la naturaleza. Además del libro, los distintos proyectos que lo conforman se presentaron en una exposición en el Instituto de América de Santa Fe del 13 de marzo al 2 de mayo de 2014.

El libro incluye textos de David Arredondo, Antonio Collados, Carlos Gor y José Castillo Ruiz, que ponen en situación al lector acerca de la evolución del concepto social y artístico de paisaje, por un lado, y de la situación y características del territorio que ocupa el libro por otro. Presenta además 10 proyectos fotográficos de varios autores⁵⁴⁴ que analizan el territorio desde distintas perspectivas como, tales como el espacio doméstico de esta periferia, la economía, los límites del paisaje transitorio entre lo urbanizado y la naturaleza, etc. El libro explora el paisaje como una construcción cultural a través de esos lugares al límite, “terrenos de nadie”⁵⁴⁵ que actúan según las lógicas socioeconómicas neoliberales globales y locales. Aparecen dos proyectos en concreto, *Aledaños* y *Paisaje Entrecortado*, que reúnen una serie de imágenes de ese denominado territorio de transición entre lo natural y lo urbano, ese difuso límite que en ocasiones parece absurdo. A continuación, se analizan estos dos proyectos en profundidad.

⁵⁴⁴ Argider Aparicio, Cristina Beltrán, Javier Callejas, Domingo Campillo, Susana Delgado, Jorge Dragón, Blas López Fajardo, Navarro Herrera, Cecilio Puertas e Isabel Soler.

⁵⁴⁵ Arredondo, D., Collados, A. & Gor, C. (eds.) (2014). *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo. p.8.

6.4.1.1. Los aledaños a través de la cámara de Argider Aparicio

Aledaños es un proyecto que aborda el paisaje de la Vega para hablar de esos espacios que se encuentran en el límite entre lo urbanizado y lo que no ha sido alterado por el ser humano. Argider Aparicio, su autor, es Licenciado en Filosofía y actualmente trabaja como fotógrafo y reside en Granada; compaginando sus proyectos fotográficos personales con encargos comerciales para el Colectivo Verbena. La serie se presenta a través de un pequeño texto, de breves frases que anticipan imágenes que muestran la difusa línea que separa la ciudad de la naturaleza; una expansión que crece silenciosamente, pero dejando estampas absurdas de elementos inútiles y ajenos que modifican y alteran lo natural. El texto dice así:

Donde termina la ciudad comienza la vega. El límite es difuso, a veces invisible. La ciudad crece y conquista nuevos espacios. Un aledaño donde se bate una guerra silenciosa, donde la urbe conquista terrenos a base de hormigón y crea campamentos, fortalezas, trincheras habitadas. La presencia humana en estos lugares es extraña, a veces ridícula. Las formas y señales de la urbe se diseminan por el espacio, como vallas alertando su presencia. Las luces avanzan, contaminan.

El texto resume, con gran acierto, el contenido visual y las características de las imágenes que vamos a describir a continuación. Aparicio habla de límites, de contaminación y de presencia humana ridícula en el paisaje, estas tres ideas quedan representadas en las distintas tipologías que constituyen las 27 fotografías que componen el proyecto.

La serie está compuesta en su mayoría por imágenes realizadas en formato horizontal, favoreciendo la representación del paisaje, aunque hay dos excepciones, en las que el contenido de la imagen ha favorecido el formato vertical. En cuanto al color, hay homogeneidad en toda la serie, ya que todas están impresas a color, llegando a ser tonos bastante saturados en algunas de ellas. En *Aledaños* encontramos una diferencia estética con respecto al resto de proyectos de este estudio, ya que no todas las fotografías están tomadas durante el día, por lo que

encontramos dos tipos de iluminación: 18 están hechas bajo luz diurna y 9 bajo luz nocturna.

En cuanto a la distribución del peso de la información visual, esta se concentra en la mitad inferior o en los dos tercios inferiores, favoreciendo así que haya espacio suficiente para mostrar el espacio urbanizado, el límite y el espacio natural. Aparecen dos tipos de perspectiva en esta serie: por un lado, imágenes tomadas de frente al sujeto, con una perspectiva lineal, y con punto de fuga en la línea vertical que recorre el centro de la imagen; por otro lado, imágenes tomadas de forma diagonal, creando una perspectiva con el punto de fuga en los extremos, de modo que las líneas que recorren la imagen se pierden en esa dirección. Al contrario que en otros proyectos, aquí no hay ritmo a través de la repetición visual de elementos, se centra más en capturar elementos aislados de forma frontal, jugando con sombras y grandes contrastes para señalar esas huellas que marcan el paisaje.

Aledaños es una serie producida para dos escenarios distintos, en primer lugar, para el libro editado por *TRN-Ciengramos*, pero también para la exposición multidisciplinar que se realizó durante unas semanas en el Instituto de América de Santa Fe. En la publicación hay una clara división en la estructura de la secuenciación de imágenes, en la primera parte aparecen todas las fotografías realizadas durante el día, para a continuación, mostrar las que fueron tomadas de noche. Además, se juega con el tamaño y disposición de las imágenes en página, ya que el libro, al incluir texto y proyectos de carácter multidisciplinar, tiene un formato vertical, más propio de la lectura de texto que del visionado de fotografía de paisaje. Las imágenes de *Aledaños* se presentan individuales, dispuestas en el centro o en la parte superior de la página, algunas aparecen también individuales, pero con un tamaño algo inferior y, por último, tenemos composiciones de varias fotografías, agrupadas por semejanza visual de la huella que ejerce de límite del territorio. En la exposición, había una selección de imágenes, que aparecían situadas en la misma zona de la sala y mantenían la relación de tamaño y composición que se creó en el libro.

Estos límites y *aledaños* se aprecian en las imágenes a través de calles que acaban inesperadamente en un muro, cortadas por matorrales, árboles y vallas o que directamente acaban en grandes y abiertas extensiones de paisaje natural sin límites.

Estas imágenes recogen las huellas de esa excesiva extensión de la ciudad, sin razonamiento ni planificación, sino con la mera intención de expandirse en todas direcciones. La presencia humana se ve en imágenes de casas o mini urbanizaciones con estética y arquitectura propia de zonas urbanas, pero que se encuentran aisladas en mitad de la naturaleza, esqueletos de viviendas abandonadas antes de su finalización, calles asfaltadas sin edificaciones, aunque perfectamente preparadas para poder suministrar a esas viviendas que nunca llegaron a ser. También aparecen un par de figuras humanas, pero caminando y haciendo patente la transición entre ciudad y naturaleza.

La contaminación se retrata, no solo a través de las huellas de la intromisión humana en el paisaje, sino también a través de la contaminación lumínica que dejan a su paso farolas que no iluminan más que pequeñas porciones de campo en las que no parece haber nada digno de ser resaltado, más allá de frondosos matorrales o el final de calles cortadas por la naturaleza que ya estaba ahí antes de que llegase la expansión asfaltada de la ciudad. Es esta característica, la mayor diferencia de *Aledaños*: sus fotografías nocturnas para señalar lo absurdo de algunas estructuras de alumbrado en esta área de transición.

Este proyecto no ha tenido la repercusión nacional e internacional que han podido provocar proyectos como *Ruinas Modernas* o *Nación Rotonda*, sin embargo, *Lugares al límite*, ya sea como libro o como acciones, ha tenido repercusión en los ámbitos sociales, arquitectónicos y académicos de Granada. *Aledaños*, a pesar de esa baja repercusión en medios, es de los proyectos que mejor recoge la huella para hablar de la construcción artificial a la que llamamos ciudad y de sus límites inventados por el ser humano.

A pesar de encontrarnos ante una serie, individualmente son imágenes que funcionan por sí solas, haciendo que, en cada una, las marcas que funcionan de límite actúen con gran fuerza sobre el espectador. Como escribió Kevin Lynch en su reconocida obra sobre la ciudad y sus elementos, *La imagen de la ciudad*, hay que “tener en cuenta la fuerza perturbadora de un borde”⁵⁴⁶. Y así sucede con las

⁵⁴⁶ Lynch, K. (2015) *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili. p.76.

imágenes de Aparicio, que tienen un gran poder para perturbar tras su observación a primera vista, como esas farolas alumbrando un arbusto o las calles que acaban en una maraña de naturaleza salvaje. O esa última imagen que cierra la serie: un trozo de tierra iluminado y tras el límite que marca la luz, la nada.



Fig. 97. Aparicio, Argider, *Aledaños*, 2014. © Argider Aparicio.



Fig. 98. Aparicio, Argider, *Aledaños*, 2014. © Argider Aparicio.



Fig. 99. Aparicio, Argider, *Aledaños*, 2014. © Argider Aparicio.



Fig. 100. Aparicio, Argider, *Aledaños*, 2014. © Argider Aparicio.

6.4.1.2. Los paisajes entrecortados de Blas López Fajardo

Paisaje Entrecortado es el otro proyecto incluido en *Lugares al límite* que también centra su atención en señalar las huellas que marcan límites artificiales entre ciudad y naturaleza. Esta serie está realizada por Blas López Fajardo, profesor de Artes Plásticas y Diseño, en escuelas de arte, con especialidad en Fotografía. Las imágenes capturan las marcas de la expansión humana y cómo percibimos esos cambios en nuestro entorno, en los límites y periferias de la ciudad, en este caso de la ciudad de Granada. Se vuelve a trabajar con la idea de que dichos límites se presentan bruscos e inciertos, debido a la expansión invasiva que normalmente acaba en un repentino borde que ejerce de barrera de la naturaleza. El autor introduce esta cuestión y las imágenes con el siguiente texto:

Puede ser Granada o cualquier otra que se le parezca. El esquema de ciudad que se expande provoca en el territorio una serie de procesos que transforman su estructura, incidiendo directamente en su naturaleza. Esos cambios se dan en diferentes niveles y alteran el modo en que percibimos y entendemos nuestro entorno. En este caso, si queremos elaborar un discurso de lo urbano y lo rural, la imagen construida se proyectará desde los límites, los bordes y las periferias de la ciudad. Entonces, el paisaje de la ciudad y el campo parecen estar imbricados de tal forma que no quede claro cual es la frontera entre el uno y el otro. En este trabajo abierto, se ha querido mostrar indicios que nos desvelan la naturaleza híbrida de esos espacios que circundan las urbes. Existe cierta dificultad en definir este tipo de paisaje porque encontramos elementos contradictorios en ellos, que están sujetos a cambios, casi de una forma permanente. [...]

Todas las ideas que aparecen en este fragmento son recogidas a través de las 16 fotografías que componen la serie. La serie al completo son imágenes horizontales que se construyen en torno a los términos estéticos de fotografía de paisaje más tradicional. Realizadas a color, presentan tonos bastante saturados, sobre todo los azules, verdes y tierras; colores que contrastan con los grises y negros de las estructuras de hormigón y carreteras. Ese contraste de tonalidades ayuda a que las huellas de la urbanización destaquen entre la naturaleza, sin pasar desapercibidas

para el espectador. Así, dan fuerza visual a estos elementos artificiales en el territorio, que son los protagonistas de la imagen. En cuanto a la luz y condiciones de la toma de las fotografías, no aparecen grandes contrastes de luz y sombra, es más; hay una luz cálida que envuelve toda la imagen y crea una estética bastante atractiva al ojo del espectador.

En cuanto a la composición las fotografías, tomadas la mayoría desde un punto de vista frontal a la altura de los ojos, tanto del fotógrafo como del espectador que se puede imaginar allí, tienden a seguir ciertos patrones al organizar la información. Es común que el cielo ocupe el primer tercio de la imagen, para que la ciudad y la naturaleza ocupen los dos tercios inferiores. En esa parte con más información visual, podemos encontrar varias formas de componer. Por un lado, la ciudad en la parte de arriba y la naturaleza en la mitad inferior, dibujando así en la fotografía una frontera o línea ficticia que divide ambos espacios. Nos encontramos ante imágenes frontales que ayudan a que el espectador cree esa división visual del territorio. También hay fotografías que en el centro de la composición presentan elementos dejados por el ser humano en mitad de la naturaleza, por ejemplo, vallas publicitarias, pequeños carteles o señales, material de construcción, etc. Por último, hay una tercera tipología que captura la lucha entre el hormigón y la naturaleza por colonizar el territorio. Este tipo de imágenes se componen a partir de pesos visuales que alternan franjas ocupadas por naturaleza en la zona inferior, elementos artificiales en el centro y de nuevo naturaleza en la parte superior.

Al igual que *Aledaños, Paisaje Entrecortado* fue producido para la publicación y la posterior exposición. En el libro, la estructura de visionado es simple: las fotografías se suceden individualmente, centradas en la página y rodeadas por un gran espacio en blanco que enmarca la imagen. Todas aparecen sin pie de foto o localización que pueda contextualizar el paisaje, más allá de la conciencia de que todas las imágenes retratan la Vega de Granada.

En cuanto al contenido de las imágenes, como se ha mencionado previamente al hablar de la estética, las instantáneas de *Paisaje Entrecortado* muestran precisamente eso, paisajes “cortados” o “marcados” por la alteración humana. Estas alteraciones humanas parecen residuales y en ocasiones absurdas, materializándose

en líneas de asfalto entre el terreno de vegetación o tierra, en pilas de bañeras de material de residuo de construcción, en vallas publicitarias en mitad de la nada, en terreno cimentado que tras el paso del tiempo sin ser habilitado ha sido devorado por la maleza, etc. El fotógrafo desarrolla un archivo de esas huellas que ponen de relieve los procesos de transformación y expansión que acontecen en la periferia, presentándose como paisajes entrecortados y residuales que hablan del consumo del territorio, marcándolo y abandonándolo.

La transición de la que López Fajardo nos habla nunca se presenta como una transición suave y progresiva, sino como un brusco cambio entre un espacio y otro, apareciendo así límites ficticios, casi fronteras entre dos mundos, que dan lugar a paisajes irónicos y paradójicos. *Paisaje Entrecortado* nos ofrece esos paisajes para que observemos las huellas que actúan de límite o “borde”, como el propio artista explica:

El hecho mismo de deambular por las proximidades de este “borde”, nos permite valorar los elementos que caracterizan un paisaje alterado. [...] Son lugares al borde y al margen, que nos hablan del consumo del territorio acontecido por el crecimiento de nuestras ciudades y su continua necesidad de expansión.⁵⁴⁷

Paisaje Entrecortado es probablemente el proyecto, de todos los que ocupan este estudio, que más protagonismo da al paisaje natural en sí mismo. A pesar de ser un proyecto que recopila las huellas artificiales que actúan como bordes y límites de la expansión urbana, su poder visual recae precisamente en que esas huellas son pequeños elementos que salpican el paisaje general. Así, son huellas que aparecen esparcidas por el territorio y nos indican hasta dónde ha llegado la alteración del ser humano dentro del paisaje natural, que es el verdadero protagonista de ese lugar y de la imagen. Este detalle hace que esas huellas, rodeadas de naturaleza, parezcan ridículas e innecesarias, como un capricho, consecuencia del proceso de expansión

⁵⁴⁷ López Fajardo, B. (2014). Paisaje Entrecortado. En Arredondo, D., Collados, A. & Gor, C. (eds.), *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo. p.134.

urbana, pero sin funcionalidad ni razón de ser en ese entorno. Este recurso visual es usado en sentido contrario en *Madrid 2004*, proyecto del fotógrafo sueco Lars Tunbjörk e incluido en la muestra *Del Paisaje Reciente [De la imagen al territorio]* en PhotoEspaña 2006. *Madrid 2004* es una serie fotográfica formada por diez imágenes que retratan los nuevos espacios familiares en las afueras de los núcleos urbanos, en este caso de Madrid, y la resistencia de la naturaleza ante esta expansión, mostrando dos tipos de vegetación. La vegetación rebelde que busca cualquier resquicio para resurgir y la domesticada, que muestra el sentido más humorístico y ácido de nuestra visión contemporánea de la idea de paisaje natural. Dicho proyecto captura el paisaje urbano en la totalidad de la imagen, pero de forma espontánea aparecen elementos naturales y vegetación, para salpicar y desestabilizar lo urbano, mostrando así los “débiles intentos de recrear la naturaleza en jardines insignificantes y bordes decorativos”⁵⁴⁸. Este proyecto centró su interés en las zonas residenciales de nueva construcción en las afueras de Madrid, examinando esa idea de “naturaleza residual [...] de naturaleza de vida periférica”⁵⁴⁹ que aparece en jardines o elementos decorativos, pero también centrándose en los abruptos bordes artificiales que aparecen, incluso en forma de valla metálica que rodea la urbanización para separarla del terreno virgen. Aunque con un planteamiento visual algo distinto a *Paisaje Entrecortado*, *Madrid 2004* también muestra la ambigüedad de los espacios creados en las afueras, en los que se “acota de manera brutal el lugar destinado a la propia naturaleza” y el lugar de los espacios familiares y domésticos, creando bordes artificiales y absurdos que crean un paisaje intermitente e irregular.

⁵⁴⁸ Recuperado el 20 de julio de 2020 de: <http://www.morethangreen.es/en/madrid-2004-lars-tunbjork/>

⁵⁴⁹ Chavarría, J. (2006) Acerca de las obras. En *Del paisaje reciente [De la imagen al territorio]*. Fundación ICO; PHE06.



Fig. 101. López Fajardo, Blas, *Paisaje Entrecortado*, 2014. © Blas López Fajardo.



Fig. 102. López Fajardo, Blas, *Paisaje Entrecortado*, 2014. © Blas López Fajardo.



Fig. 103. López Fajardo, Blas, *Paisaje Entrecortado*, 2014. © Blas López Fajardo.



Fig. 104. López Fajardo, Blas, *Paisaje Entrecortado*, 2014. © Blas López Fajardo.



Fig. 105. López Fajardo, Blas, *Paisaje Entrecortado*, 2014. © Blas López Fajardo.



Fig. 106. López Fajardo, Blas, *Paisaje Entrecortado*, 2014. © Blas López Fajardo.



Fig. 107. Tunbjörk, Lars, *Madrid 2004*, 2004. © Lars Tunbjörk.



Fig. 108. Tunbjörk, Lars, *Madrid 2004*, 2004. © Lars Tunbjörk.

6.4.2. *Some Space (Uncertain)* de Sergio Belinchón

*Some Space (Uncertain)*⁵⁵⁰ es una breve serie fotográfica realizada en 2004 por el fotógrafo y artista plástico Sergio Belinchón (Valencia, 1971). Este artista español, que actualmente reside en Berlín (Alemania), tiene una obra fotográfica diversa, introduciendo técnicas mixtas y material encontrado; donde la representación de la arquitectura, del paisaje y los límites de la mano humana en el territorio resultan temas recurrentes. Esta serie pone el foco en los paisajes limítrofes entre la ciudad y la naturaleza, en los que el límite entre ambos espacios es difuso a la vez que precipitado. *Some Space (Uncertain)*, es una serie dentro del proyecto *Some Space*; que Belinchón realizó mientras era becario de Injuve (Ministerio de Educación y Asuntos Sociales, Madrid), en el marco del Programa Internacional de Estudios en la Künstlerhaus Bethannien, Berlín; y tiene una singularidad con respecto a los otros casos de estudio. Detrás de estas imágenes encontramos a un fotógrafo español realizando un proyecto fotográfico, donde el territorio representado es una ciudad alemana, concretamente Berlín. Sin embargo, como apunta Boris von Brauchitsch en el libro que recoge el proyecto, Belinchón se reencuentra en esta ciudad con esa “arquitectura perdida” propia también de la situación en su país de origen⁵⁵¹. La serie, que no ahonda en cuestiones políticas o causantes de ese paisaje, ni hace un exhaustivo estudio de los paisajes periurbanos; es elegida para su estudio en este capítulo debido a que fue un proyecto coincidente en el tiempo con el estallido de la crisis de la burbuja inmobiliaria en España, y que algunas de sus fotografías fueron incluidas en la exposición colectiva, anteriormente mencionada, *La construcción social del paisaje*⁵⁵². A pesar de no tratarse de un proyecto que represente el paisaje

⁵⁵⁰ En español: *Algún lugar (incierto)*.

⁵⁵¹ Brauchitsch, B. V. (2004) “Tristes ciudades satélite. Sobre las fotografías y vídeos de Sergio Belinchón” en *Some Space. Sergio Belinchón*. Künstlerhaus Bethannien GmbH. p.8.

⁵⁵² La muestra, comisariada por Yolanda Torrubia Fernández y texto de Alberto Martín, tuvo lugar en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), del 28 noviembre de 2014 al 29 marzo de 2015. La exposición incluía obras de más de una treintena de artistas, incluyendo nombres como: Alfonso Albacete, Lara Almarcegui, Tete Álvarez, Olivo Barbieri, Sergio Belinchón, Bleda y Rosa, Miguel Brieva, François Bucher, Salomé del Campo, Daniel Canogar, Juan Manuel Castro Prieto, Gerardo Custance, Patricia Dauder, Daniel Faust, Jorge Fuembuena, Santiago Giralda, Dionisio González, José Guerrero, Federico Guzmán, Cristina Iglesias, Leandro Katz, Miki Leal, Zoe Leonard, Mark Lewis, Anna Malagrida

español, sí que trata de los no-lugares y los límites inciertos, producidos por el urbanismo, y lo hace a través de la mirada de un artista español.

La serie está formada por 15 fotografías⁵⁵³ de 100 x 120 cm⁵⁵⁴, todas compuestas en formato apaisado excepto una, donde los elementos representados favorecen el formato vertical. Las fotografías están realizadas a color e impresas en C - Print⁵⁵⁵, con bajo contraste y colores no saturados en exceso; destacando los grises, blancos y marrones, junto a los verdes de la naturaleza. La mayoría están tomadas desde un punto de vista frontal, a la altura de los ojos y organizan los elementos visuales alrededor de líneas horizontales que dividen la imagen en dos partes, encontrando así imágenes bastante estáticas. Otras componen las imágenes alrededor de una diagonal, creada por elementos en el suelo o la inclinación al capturar los bloques de edificios, consiguiendo imágenes algo más dinámicas. En la sección inferior siempre aparece la parte de naturaleza, mientras que en la superior se captura el área urbanizada. Las últimas dos imágenes difieren de la serie, por mostrar solo la naturaleza, en la penúltima; o representar a la vez los elementos naturales y los propios de la ciudad entrelazados en toda la composición. En cuanto a la iluminación, las instantáneas se tomaron con luz diurna, pero con la luz envolvente propia de un día nublado y grisáceo, dando lugar a ese bajo contraste que mencionamos. Así, no aparece iluminación artificial excepto en esa imagen vertical donde aparece un foco, aunque tampoco se trata de una fotografía nocturna.

y Mathieu Pernot, Mireya Masó, Rosell Meseguer, Matt Mullican, Eduardo Nave, Guillermo Pérez Villalta, Paloma Polo, Xavier Ribas, Néstor Sanmiguel, Soledad Sevilla, Alejandro Sosa, Zoé T. Vizcaíno, Santiago Ydáñez, Jorge Yeregui, Fernando Zóbel y Jesús Zurita.

⁵⁵³ En la web del artista solo aparece una selección de 8 imágenes, mientras que el catálogo, publicado con motivo de la residencia de Sergio Belinchón como becario de Injuve, Ministerio de Educación y Asuntos Sociales, Madrid, en el marco del Programa Internacional de Estudios en la Künstlerhaus Bethanien (Berlín), muestra la serie completa de 15.

⁵⁵⁴ La web del artista indica un tamaño de 125 x 160 cm, mientras que el catálogo las presenta de 100 x 120 cm.

⁵⁵⁵ Copia cromogénica. La copia cromogénica es el procedimiento fotográfico en color en el que se basan todas las películas de cámara en la actualidad. Se basa en el uso de una película de triple emulsión (cada una sensible a un color primario: rojo, verde y azul) y un sistema de revelado que sintetiza químicamente la imagen. La primera de estas películas fue la "Kodachrome" de Eastman Kodak, en 1935. Los primeros negativos aparecieron en 1939, bajo la denominación "Agfacolor". Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1028789.html>

Las fotografías aparecen sin pie de foto, y aunque sabemos que representan espacios de Berlín, la indiferencia visual de los paisajes, convirtiéndolos en paisajes abstractos, hacen que puedan pertenecer a cualquier ciudad española o europea. En la publicación y en la web del artista podemos ver las imágenes secuenciadas de forma individual, pero cuando la serie se ha expuesto en un espacio físico, aparecen en forma de retícula; con el tamaño de impresión anteriormente mencionado⁵⁵⁶. *Some Space (Uncertain)* es un proyecto bastante similar a *Paisaje Entrecortado* de Blas López Fajardo, en estética y concepto; ya que se centra también en esos paisajes que muestran el precipitado, aunque a veces difuso, límite entre la naturaleza y lo construido por el hombre. En cuanto al contenido de las fotografías, en la mayoría se presentan edificios y bloques de pisos al fondo, mientras que en un primer plano aparecen arbustos, hierba y árboles en enormes descampados que sirven de abrupto límite a la ciudad habitable. Estos descampados no constituyen parques o zonas verdes de la ciudad, sino compartimentos de territorio sobrante, que aún no ha sido alterado por el ser humano y que permanece intacto; tales descampados se muestran como elementos que contienen la expansión de la ciudad, a modo de límite y resistencia. Otras imágenes, en lugar de descampados, presentan inútiles solares de hormigón, donde ha empezado a aparecer la maleza y la hierba abriéndose camino entre las grietas del suelo, que marcan el paso del tiempo. Las tres fotografías que más difieren en cuanto a composición en la serie, también lo hacen en relación con el contenido; aunque siguen mezclando elementos naturales con elementos residuales de la acción humana. La primera de ellas presenta un muro de hormigón con un foco de luz en la parte superior, cuya única función parece ser la de iluminar a un arbusto que se erige en la parte inferior de la imagen. Esta imagen recuerda a aquellas instantáneas del proyecto *Aledaños*, donde las farolas iluminaban, de forma absurda, arbustos y caminos que, a priori, no pertenecen a la parte urbanizada y habitable de la ciudad, y, por lo tanto, no cumplen ninguna función. La segunda muestra solo un bosque de árboles desnudos, sin hojas, en una imagen marcada por el marrón y los grises. La última imagen muestra una valla metálica, seguramente

⁵⁵⁶ 125 x 160 cm según la web donde aparece la imagen de la retícula.

como resto de alguna obra realizada en la zona, o usada para delimitar y marcar la propiedad de un espacio. Aparece abandonada en un suelo lleno de hierba y maleza, que pronto acabará por cubrirla y hacerla desaparecer entre la naturaleza.

A pesar de ser una serie pequeña, su incorporación a la exposición *La construcción social del paisaje*, así como la trayectoria artística de su autor, han hecho que se hable en distintos medios de comunicación artísticos, tanto de la mirada de Belinchón hacia el paisaje, como de este proyecto. En Bethanien⁵⁵⁷, destacaban la mirada antropológica del artista a través de la arquitectura y el urbanismo, para analizar y reflejar los cambios y estilos de vida actuales a través de estos elementos⁵⁵⁸. Observan las fotografías de Belinchón como manifestaciones del “anonimato y la soledad que representa la ciudad”, al representar la invasión de la naturaleza como un acto de reducción de cualquier espacio susceptible de ser urbanizado a un espacio sin identidad. Iñaki Bergera, en el recorrido que hace de la representación artística del paisaje a través de la mirada fotográfica observa que Belinchón, usando los “restos urbanos” y las “huellas y cicatrices de la historia sobre la trama de la ciudad”, crea los “hostiles espacios del anonimato”; espacios creados por la globalización inmobiliaria que iguala e invade los “territorios emergentes” con total impunidad⁵⁵⁹. Se generan así, en las periferias y descampados de las nuevas ciudades, esos “espacios metafísicos, deshumanizados, desolados y sin identidad” que hacen que las fotografías de *Some Space* puedan pertenecer a cualquier ciudad española actual.

El historiador del arte y comisario Francisco Ramallo, habla de la fotografía de Belinchón con motivo de la exposición del proyecto *Grüße aus Spanien*⁵⁶⁰. En la nota

⁵⁵⁷ Sergio Belinchón estuvo en la Beca en Künstlerhaus Bethanien del 20.02 al 07.03.2004.

⁵⁵⁸ Recuperado el 20 de abril de 2022, de <https://www.bethanien.de/en/exhibitions/sergio-belinchon/>

⁵⁵⁹ Bergera, I. (2011). *Nuevos paisajes, nuevas miradas. Proyectos Integrados De Arquitectura, Paisaje y Urbanismo 2011: Curso De Verano Universidad De Zaragoza*, Jaca, Del 28 Al 30 de junio De 2011. p.27.

⁵⁶⁰ Proyecto expuesto del 6 de noviembre de 2015 al 23 de diciembre de 2016 en Espai Tactel (Barcelona). En la publicación digital de la exposición, Francisco Ramallo presentaba *Grüße aus Spanien* así: “Sergio Belinchón ha contribuido a la construcción de un atlas de urbanismo que se nutre de un limbo arquitectónico. Una forma de representar el paisaje con la que ha conseguido captar una suerte de vista metafísica que reproduce una realidad perturbadora revelada como surreal, en la que, bajo una mirada crítica, las construcciones (u otras entidades espaciales) son fotografiadas sin

de presentación de este proyecto, donde también se muestran fotografías de interminables hileras de esqueletos de edificios junto a imágenes encontradas que representan los clichés y estereotipos del turismo en España; Ramallo habla de la visualización de “la ambigüedad arquitectónico-natural de los fenómenos inmobiliarios” planteándolos por Belinchón como “monumentos a la hiperrealidad”⁵⁶¹. Las fotografías plantean las características de esa nueva urbe que nace del sueño y el deseo, para quedarse en simulacro.

En la representación de ese simulacro de realidad, artificial e incierta, se articulan las fotografías de *Some Space (Uncertain)*; imágenes que se tornan absurdas e irreales, al mostrar esa división entre dos mundos que parecen no querer convivir en su existencia. La línea artificial que los separa se forma simplemente por un cambio en la materia que compone los dos mundos: el natural y el creado por el hombre. La línea que se produce se comporta como huella de la expansión, como cicatriz que rodea la ciudad e indica hasta dónde ha llegado (de momento) la mano del ser humano; convirtiendo en paisaje natural todo aquello que permanece fuera de ese borde invisible.

presencia humana, o frente a unos personajes con los que establecen una relación inquietante. *Grüße aus Spanien* es una muestra de fotografía y video, que podemos leer como el análisis del idilio entre el turista y los espacios con los que este participa en el diseño de una iconografía que perpetúa los clichés de nuestro país”. Recuperado el 20 de abril de 2022 de:

<https://espaitactel.com/es/exhibitions/grusse-aus-spanien>

⁵⁶¹ Ramallo, F. (2015) *Grüsse aus Spanien*. Sergio Belinchón. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <https://espaitactel.com/es/exhibitions/grusse-aus-spanien>



Fig. 109. Belinchón, Sergio, *Some Space (Uncertain)*, 2004. © Sergio Belinchón.



Fig. 110. Belinchón, Sergio, *Some Space (Uncertain)*, 2004. © Sergio Belinchón.



Fig. 111. Belinchón, Sergio, *Some Space (Uncertain)*, 2004. © Sergio Belinchón.



Fig. 112. Belinchón, Sergio, *Some Space (Uncertain)*, 2004. © Sergio Belinchón.



Fig. 113. Belinchón, Sergio, *Some Space (Uncertain)*, 2004. © Sergio Belinchón.



Fig. 114. Belinchón, Sergio, *Some Space (Uncertain)*, 2004. © Sergio Belinchón.

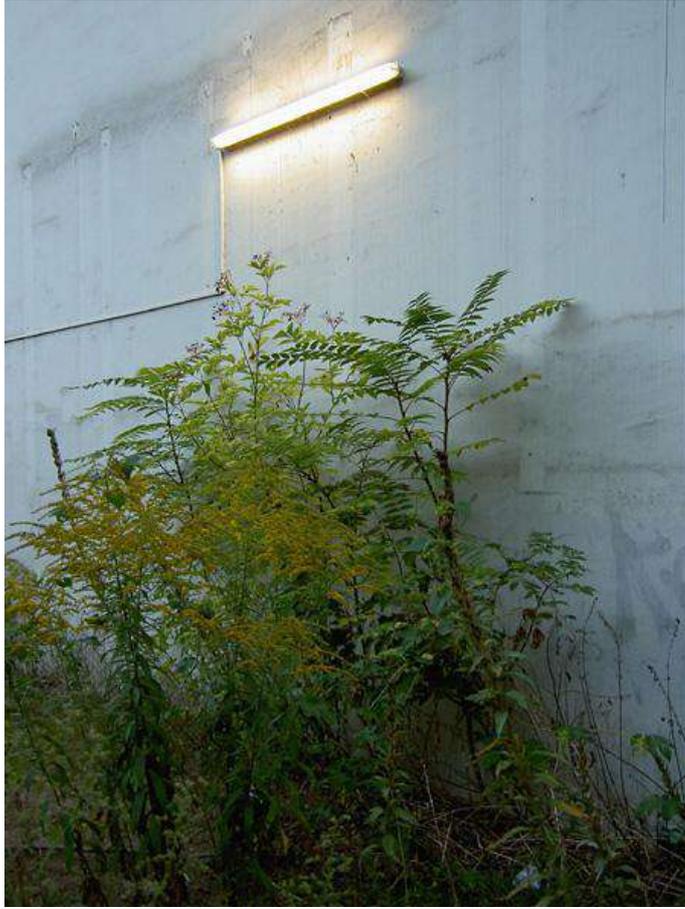


Fig. 115. Belinchón, Sergio, *Some Space (Uncertain)*, 2004. © Sergio Belinchón.



Fig. 116. Belinchón, Sergio, *Some Space (Uncertain)*, 2004. © Sergio Belinchón.

6.4.3. La huella como límite

*Es necesario tener en cuenta la fuerza perturbadora de un borde*⁵⁶²

Kevin Lynch

Los proyectos de *Aledaños*, *Paisaje Entrecortado* y *Some Space (Uncertain)* recogen las huellas de esos espacios inciertos, que se comportan como borde o límite en el entramado de la ciudad. Como apuntaba Kevin Lynch, urbanista y escritor, en su libro de referencia *The Image of the City* (La imagen de la ciudad), el borde urbano divide el espacio en dos fases, a través de rupturas lineales de la continuidad espacial:

Bordes. Los bordes son elementos lineales que el observador no utiliza ni considera vías. Son los bordes entre dos fases, rupturas lineales de la continuidad: litorales, cruces ferroviarios, límites de urbanización, muros. Se trata de referencias laterales, no de ejes coordinados. Estos bordes pueden ser barreras más o menos penetrables que separan una zona de otra, o suturas, líneas mediante las cuales se relacionan y se unen dos zonas.⁵⁶³

Esos bordes pueden ser “litorales” o “cruces ferroviarios”, como apunta Lynch, pero también pueden ser “límites de la urbanización” o “muros”, como en los casos de estudios que han ocupado los apartados anteriores. En relación con el asunto de la uniformidad de la ciudad y sus divisiones, Benjamin escribió que la ciudad nos parece uniforme solo en apariencia, siendo las ciudades el mejor lugar donde experimentar el “fenómeno del límite”⁵⁶⁴. Para el filósofo, el límite discurre por las calles, donde “una nueva sección comienza como un paso en falso, como si nos encontráramos en un escalón más bajo que antes nos pasó desapercibido”. Benjamin describe esos límites que rompen la continuidad de la ciudad como pequeños escalones que nos pasan desapercibidos, en los que nos encontramos de repente y de forma abrupta, en nuestro caminar o a través de la mirada del fotógrafo. Estos fotógrafos, en su deambular por la ciudad, nos llevan de la mano hasta las

⁵⁶² Lynch, p.76.

⁵⁶³ Ibid, p.60.

⁵⁶⁴ Benjamin (2013), p.115.

huellas del límite entre lo urbano y lo natural, como si además pusieran al espectador en el lugar del *flâneur*, del que hablaba Benjamin, que persigue el laberinto de la ciudad sin saberlo⁵⁶⁵. Se paran y nos colocan de esta forma ante el abrupto límite que aparece a la altura de nuestra mirada, como si nos encontrásemos allí, al igual que el *flâneur* se planta frente a Notre Dame de Lorette y sus pies recuerdan algo que tuvo lugar allí⁵⁶⁶. La figura del *flâneur* busca activar las huellas a través de su memoria corporal, en lugar de la memoria colectiva de los objetos culturales: “Cuando sus pasos se acercan, el lugar ya ha entrado en actividad, su simple cercanía íntima —sin hablar, sin espíritu— le hace señas e indicaciones”. Los pasos del *flâneur* le “llevan a un tiempo desaparecido” al que llega a través de los indicios ocultos en la ciudad, por eso el *flâneur* debe observar atentamente, indagar y pasar a ser casi un historiador que trabaja in situ en la calle, repleta de huellas encubiertas. Para Benjamin el *flâneur* es el personaje más adecuado para la búsqueda de huellas que pasan desapercibidas para las masas, ya que en su deambular sin destino ni ruta pre-establecida, se va dejando llevar por la ciudad, sus calles y lugares intermedios, permaneciendo siempre dispuesto a parar y apreciar las huellas que se encuentre por casualidad. Ese deambular de mirada atenta y consciente convierte al *flâneur* en un “detective contra su voluntad”:

La sagacidad criminalística, unida a la amable negligencia del “flâneur”, da el boceto Dumas de *Mohicans de Paris*. Su héroe se resuelve a entregarse a las aventuras persiguiendo un jirón de papel que ha abandonado a los juegos del viento. Cualquiera que sea la huella que el “flâneur” persiga, le conducirá al crimen.⁵⁶⁷.

En estos casos, los fotógrafos, que a modo de *flâneur* o detective sin intención, pasean por la ciudad y sus límites no encuentran huellas que lleven a los crímenes de los que Benjamin hablaba cuando describía, por ejemplo, las fotografías de Atget; sino a huellas, que de forma metafórica muestran la muerte de la

⁵⁶⁵ Ibid., p. 434.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 421.

⁵⁶⁷ Benjamin, W. (1972) El París del Segundo Imperio en Baudelaire. En *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Taurus. p.56.

naturaleza a manos del hormigón, el cristal y el metal. Estos proyectos fotográficos son como el resultado de esos paseos del *flâneur*, indagando y buscando aquellos indicios que pasan desapercibidos pero que se si observa con atención, están ahí. La diferencia es que Belinchón o Aparicio nos llevan a lugares anodinos y algo absurdos, a espacios donde las huellas nos dicen que hay una división irreconciliable entre dos formas de vida, lo urbano y lo natural, pero poco más. Como dice Lippard en *The Lure of the Local*, la naturaleza está fragmentada y aislada en la ciudad, y cuando los ciudadanos quieren ver árboles⁵⁶⁸, van al parque, no aprovechan las zonas verdes del límite de la ciudad. De hecho, en las imágenes de *Aledaños* o *Some Space (Uncertain)*, parece que la ciudad está conteniendo a la naturaleza, delimitando así la función y lugar de cada tipo de espacio, basándose en una concepción humana de espacio urbano y espacio natural, materializado en una huella-límite. Esa huella puede ser desde el final del asfalto en forma de línea recta, desde un muro que corta una carretera, una puerta que pone perímetro al campo, un descampado periférico junto a la ciudad hasta una calle que acaba en una montaña de tierra. Estas huellas, que marcan el límite entre lo urbano y lo rural, pueden pasar desapercibidas para una mirada distraída y por eso pueden entrar en la categoría de huellas no intencionales de Benjamin; huellas a las que hay que dedicar una mirada decidida, darle una oportunidad, ya que son huellas que no ciegan, ya que no “nos miran” para que las podamos ver, pero que están ahí para reconocerlas con actitudes activas y disputas a atrapar las huellas fugaces⁵⁶⁹.

El fotógrafo, como dice Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, “se adentra hondo en la textura del motivo”⁵⁷⁰ para ir construyendo un imaginario de fragmentos de la ciudad a través de espacios donde lo urbano y lo natural lucha para caracterizar el lugar. Estos espacios, que se

⁵⁶⁸ Lippard, p.198.

⁵⁶⁹ Rabe, A. M. (2011) Huellas de la ciudad. Reflexiones sobre la relación entre ciudad, monumento y fotografía a partir de Walter Benjamín. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 187 - 747 enero-febrero (2011) 143-168 ISSN: 0210-1963 doi: 10.3989/arbor.2011.747n1015. p. 157.

⁵⁷⁰ Benjamin, W. (2018) La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En Jordi Ibáñez (ed.) *Walter Benjamin. Iluminaciones*. Taurus. p.212

comportan como la huella humana a modo de referencias laterales⁵⁷¹, marcan el límite entre los distintos usos y naturaleza del territorio, creando así imágenes sin demasiada identidad y que podrían pertenecer a cualquier ciudad, ya que poseen cierta estética de la fotografía de no-lugar de los años 90. Son imágenes que muestran, como aquellas que describe Benjamin, espacios, no solo solitarios, sino carentes de atmósfera, zonas de la ciudad que aparecen “tan desamueblada(s) como una vivienda que aún no ha encontrado un nuevo inquilino”⁵⁷².

La ausencia de forma útil en esos espacios concuerda con el término acuñado por Ignasi de Solà-Morales: *terrain vague*⁵⁷³. El término lleva los conceptos de “vacante, vacío, libre de actividad e improductivo” y por otra parte los de “impreciso, indefinido, vago, sin límites determinados y sin un horizonte de futuro”⁵⁷⁴. Solà-Morales, arquitecto y filósofo, centró su interés en espacios como las áreas abandonadas de la urbe o las “infrautilizadas por inaccesibles entre autopistas o al margen de operaciones inmobiliarias cerradas sobre sí mismas”; fijándose en los espacios obsoletos e improductivos, que a veces aparecen de forma indefinida y con límites difusos. A pesar de esta diferencia en cuanto al límite, ya que las fotografías que nos ocupan parecen mostrar un límite abrupto en teoría, aunque difuso en la práctica; estos espacios se parecen a los de las imágenes de *Paisaje Entrecortado* o las de *Some Space (Uncertain)*. Aunque hay ciudades modernas que intentan transformar y rehabilitar estos espacios, Solà-Morales reclama el valor de su estado de “improductividad”⁵⁷⁵, para que estos extraños espacios urbanos queden como manifestación de los procesos capitalistas que rigen la planificación urbana. No cree conveniente que la ciudad los absorba y reordene, sino que queden como espacios de libertad, como espacios residuales de la ciudad, sin que pierdan su vacío y su

⁵⁷¹ Lynch, p. 74.

⁵⁷² Benjamin, W. (2015) Pequeña historia de la fotografía. En José Muñoz Millanes (ed.) *Sobre la fotografía*. Pre-textos. p.42.

⁵⁷³ *Terreno baldío* en español según el autor.

⁵⁷⁴ De Solà-Morales Rubió, I. (1996) Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades. En *Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya; Centre de Cultura Contemporània.

⁵⁷⁵ Atributos Urbanos. Un proyecto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. *Terrain Vague*. Recuperado el 20 de abril de 2022 de: <https://atributosurbanos.es/terminos/terrain-vague/>

ausencia. Para Solà-Morales, la fotografía ha mostrado su interés por estos espacios, cuyas imágenes “del terrain vague se convierten en indicios territoriales de la misma extrañeza y los problemas estéticos y éticos que plantean envuelven la problemática de la vida social contemporánea”⁵⁷⁶. Esta definición se ajusta bien con las fotografías de los proyectos de esta sección, por ejemplo, con la extrañeza que causa ver una farola iluminando un camino de tierra que ya no parece pertenecer a la ciudad o una calle cortada por la vegetación salvaje.

A través de esa sensación de extrañeza, como herramienta para llamar la atención del espectador hacia las huellas, estos autos nos presentan la fotografía de las huellas de paisaje artificial, alterado por el hombre, como ya hicieron los *New Topographics* con sus fotografías de los suburbios y la periferia. El paisaje artificial es también consecuencia de los “territorios en dispersión”, como los nombra Diego Barajas, que se entienden como “hábitats sociales [...] que se han expandido y rearticulado por medios artificiales”, siendo parte de un “urbanismo ficticio” basado en “construcciones mentales pero tangibles”⁵⁷⁷. Los límites entre la ciudad y lo natural, esos bordes abruptos y artificiales que vemos, por ejemplo, en las fotografías de Aledaños, son las huellas tangibles de constructos sociales y artificiales que ha creado el ser humano para dividir el territorio. De ahí, que a veces, estos bordes parezcan más constructos imaginarios que fronteras físicas reales.

Por otro lado, en *Paisaje Entrecortado* se representan algunos de esos espacios improductivos de la ciudad, pero esta vez, entrecortados e invadidos por el retorno de la naturaleza. Según Lippard, en la sociedad de la obsolescencia programada, la recuperación de la naturaleza de la negligencia humana puede ser igualmente rápida que las construcciones que ha ido dejando⁵⁷⁸. Así, estas imágenes posicionan al espectador a fijarse en los detalles de lo absurdo de la forma y función que los ocupa, o, mejor dicho, que no los ocupa; pues ante la pasividad y la inactividad de los paisajes de la especulación y la expansión, la naturaleza ha decidido actuar con

⁵⁷⁶ De Solà-Morales, I. (2009) *Terrain Vague*. En *Los artículos de Any*, «La Cimbra 7», Fundación Caja de Arquitectos. p. 71.

⁵⁷⁷ Barajas, D. (2003) *Dispersion - A Study Of Global Mobility And The Dynamics Of a Fictional Urbanism*. Educational Studies Pr.

⁵⁷⁸ Lippard, p.125.

rapidez. Aunque estos fotógrafos insisten en que no quieren hacer juicios a través de estos proyectos, lo cierto es que, tal y como dice Benjamin, “a la mirada políticamente educada le deja libre un campo donde todo lo íntimo desaparece en favor de la iluminación del detalle”⁵⁷⁹. Por consiguiente, estas fotografías buscan iluminar el detalle, para que la mirada del espectador saque conclusiones.

⁵⁷⁹ Benjamin, p.42.



Fig. 117. Aparicio, Argider, *Aledaños*, 2014. © Argider Aparicio.

CONCLUSIONES

La fotografía, como cualquier práctica artística y audiovisual, ha sido testigo y a la vez herramienta de análisis de la transformación del territorio desde sus comienzos, aunque quizá, en momentos de grandes cambios y etapas de crisis, ha sido cuando ha tenido un papel mediador más importante. Al igual que los años 70 vieron florecer aquella fotografía en blanco y negro que señalaba el paisaje norteamericano alterado por el ser humano, esa tendencia fotográfica se ha ido repitiendo en distintos contextos geográficos y épocas. Esta tesis nos ha llevado a uno de esos contextos modernos, en los que la fotografía se ha usado para hablar de procesos territoriales y especulativos contemporáneos, concretamente, del paisaje residuo de la especulación inmobiliaria que tuvo lugar del año 1995 al año 2007.

La fotografía es reflejo de su tiempo, de las inquietudes colectivas o individuales de sus autores, y aunque pretenda un discurso objetivo, sin juicios preestablecidos o abierto a la interpretación del espectador, lo cierto es que hay cierta subjetividad y posicionamiento a la hora de elegir el punto de vista desde el cual se realiza esa serie fotográfica. Por eso, aunque varios de los fotógrafos seleccionados para esta tesis planteasen cierta objetividad en su planteamiento, está claro que todos nacen desde cierta crítica y descontento, incluso incredulidad y asombro, hacia la especulación inmobiliaria en el territorio español. Quizá esa objetividad inicial se aprecia en el hecho de recorrer el paisaje capturando las huellas dejadas en él; como el arqueólogo que no pretende hacer juicios personales sobre la Historia, solo exponerla y que los hechos hablen por sí solos a través de los vestigios que han quedado en la tierra, como aquellos fósiles con los que equiparábamos a la fotografía. Por lo tanto, esa recogida de huellas, junto a la naturaleza indicial de la fotografía que veíamos en Charles S. Peirce y más tarde en Rosalind Krauss, nos puede hacer entender el punto de partida neutral de estos proyectos, sin embargo, la forma de articular dichas huellas en el discurso no puede ser considerada tan neutral o arbitraria.

Con esta tesis hemos querido argumentar que, durante los diez años posteriores al estallido de la burbuja inmobiliaria, coexistieron una cantidad

significativa de proyectos que nacían de sentimientos de descontento similares, y de la necesidad de alzar la voz ante las consecuencias visibles que habían quedado en el paisaje alterado por la salvaje especulación. Además, hemos querido señalar que todos lo hacían desde un posicionamiento parecido en cuanto al contenido de las imágenes, ya que todos fotografiaban las huellas inertes que los procesos económicos y sociales habían dejado en el paisaje, y raras veces el contenido de las imágenes difería de ese tipo de huella o rastro. Sin embargo, el análisis de los doce proyectos seleccionados ha supuesto la constatación de que, aun partiendo de esa similitud, cada uno de ellos ha usado dichas huellas de forma muy variada al articularlas en los discursos visuales propios, ya sean por ejemplo como *ruinas modernas* o como límites en la categorización del territorio.

Con el objetivo de responder a los interrogantes formulados en esta tesis, hemos realizado una propuesta de análisis de varias representaciones del territorio a través de distintos tipos de huella. Este recorrido nos ha llevado a recalar, en primer lugar, en la materialización en ruina de la huella en proyectos como *Ruinas Modernas*, *Castillos en el aire* o *Sand Castles*. Sin embargo, hemos visto cómo estas ruinas eran en realidad ruinas al revés, como decía Smithson en su paseo por Passaic; ruinas contemporáneas por las que no ha pasado ni el tiempo ni la historia. Esa comparación irónica con las verdaderas ruinas que los historiadores rescatan y contextualizan, ha servido a estos fotógrafos para crear discursos visuales a camino entre la crítica y la ironía, tanto en los elementos formales de la imagen, propios de la fotografía monumental de arquitectura y paisaje, como en las palabras usadas, ensalzando dichas construcciones en tono sarcástico. De las huellas en forma de ruina de una época “pasada”, pasamos a las huellas evocadoras de pequeñas historias individuales. En el análisis de *Nomads* y *Agroperifèrics* vemos cómo la huella se concreta en vestigios que sirven de prueba, de testigo de lo que ha pasado en el territorio, ya sea el desalojo y desplazamiento violento de un grupo de personas o la recuperación paulatina e individual del territorio rural en espacios intermedios entre lo urbano y no construido. La saturación inmobiliaria que ha sufrido el paisaje español, especulado hasta la extenuación, llegando incluso a verse lugares naturales ahora masificados de viviendas, se ha revelado a través de la huella repetitiva como

prueba irrefutable de esa urbanización desmedida y sin control. Hemos visto cómo los proyectos *Nación Rotonda*, *Landscapes of pressure*, *Instant Village* y *Naturaleza Difusa* han capturado estas huellas en forma de hileras de viviendas en recovecos de la costa, rotondas sin utilidad ni sentido, carreteras asfaltadas que acaban en la ladera de una colina o en la nada, entramados callejeros sin casas ni habitantes, etc. Por último, en el cuarto bloque hemos visto cómo la huella se comporta como el límite que marca la diferencia entre dos tipos de lugares designados por el ser humano, lo urbano y lo rural. Aquí, proyectos como *Aledaños*, *Paisaje Entrecortado* y *Some Space (Uncertain)* han fotografiado aquellos elementos que se convierten en un borde, una separación artificial entre dos mundos, que en ocasiones intentan volver a fusionarse. La premisa que plantea esta tesis cuando propone la representación del territorio a través de la huella, ha intentado ser expuesta a través del estudio formal y conceptual de todos estos proyectos, que se fijan en elementos individuales, en pequeñas piezas de la historia, para, como decía Benjamin, “descubrir el cristal del acontecer total”⁵⁸⁰ a través del análisis de pequeñas partes o huellas. Y que esas huellas recogidas y expuestas se comporten como declaraciones de los hechos que han alterado el paisaje, más que como expresiones subjetivas de los autores que las agrupan.

Otra consideración importante al proponer la hipótesis principal de este trabajo ha sido la temporalidad de los proyectos seleccionados, y cómo todos se han originado en un lapso de poco más de diez años, para responder a cuestiones muy parecidas sobre el paisaje y desde aproximaciones muy similares en algunos casos. El impacto que tuvo la crisis inmobiliaria en la sociedad española fue tal a nivel económico y social, que pronto empezó a verse reflejada en manifestaciones culturales de diversa índole, todo esto reforzado por el papel de los medios de comunicación, que en muchas ocasiones sirvieron de altavoz para estos proyectos o prácticas. En una sociedad tan digitalizada donde todo parece una retransmisión en directo, no sorprende que estos proyectos fotográficos empezasen a hablar del estado del paisaje español, antes incluso de que estallara la burbuja, en parte, porque

⁵⁸⁰ Benjamin (2013), p. 463.

la fotografía, sobre todo de prensa, siempre ha ido de la mano de la actualidad. Sin embargo, la iniciativa de estos proyectos no parte de la prensa o los medios de comunicación, es algo individual y personal, originada por la propia voluntad individual, que pasa a ser casi colectiva, de los fotógrafos de dejar un testimonio para que los ciudadanos pudieran sacar sus propias conclusiones y reaccionar, como a modo de advertencia para futuros escenarios similares. Una década después del estallido de la crisis en el sector inmobiliario, y por lo tanto, una década después de la paralización de la construcción sistemática de nuevas viviendas, urbanizaciones, carreteras o rotondas; los proyectos fotográficos sobre este tema también empezaron a desaparecer. Sin intención de hacer una afirmación categórica, ya que, por supuesto que han podido surgir proyectos aislados posteriormente que siguieran hablando de este tema, lo cierto es que como tendencia fotográfica localizada en el tiempo fue disminuyendo. Ya sea por el agotamiento del tema, por la recuperación económica progresiva o por simple hartazgo social, la siguiente década no ha estado tan marcada por la tendencia a autopublicar libros de fotografía y hacer exposiciones individuales para pronunciarse sobre las huellas del paisaje especulado español.

Libros y catálogos

- Adams, A. (1991) *The Negative*. (Ansel Adams Photography, #2). Little, Brown and Company.
- Adams, A. (2000) *La cámara. Trilogía Fotográfica de Ansel Adams 1*. Omnicon.
- Adams, R. (1974) *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*. Colorado Associated University Press; Boulder.
- Alberro, A. & Alter, N. M. (2012) *Sistemas, dialéctica y Castillos en el aire en Borja*. En *Hans Haacke – Castillos en el aire*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Álvarez, M.; García, E.; Trapiello, G. & Trapiello, R. (2015) *Nación Rotonda*. Phree.
- Arredondo, D., Collados, A. & Gor, C. (eds.) (2014). *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo.
- Augé, M. (1992) *Los «no lugares» Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Editorial Gedisa.
- Bachelard, G. (1964) *The Poetics of Space*. Beacon Press.
- Badger, G. & Parr, M. (2019) *The Photobook: A History*. Phaidon.
- Baltz, L. y Company, D. (2007) *Una conversación entre Lewis Baltz y David Company*. En *Lewis Baltz*. Fundación MAPFRE.
- Barajas, D. (2003) *Dispersion - A Study Of Global Mobility And The Dynamics Of a Fictional Urbanism*. Educational Studies Pr.
- Barthes, R. (2004) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Benjamin, W. (2010) *Calle de dirección única*. En *Obras*. Libro IV, volumen 1. Abada Ediciones.
- Benjamin, W. (2018) *El autor como productor*. En Jordi Ibáñez (ed.) *Walter Benjamin. Iluminaciones*. Taurus.
- Benjamin, W. (2010) *El carácter destructivo*. En *Obras*. Libro IV, volumen 1. Abada Ediciones.
- Benjamín, W. (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Trad. de José Muñoz Millanes. Taurus.

- Benjamin, W. (1972) El París del Segundo Imperio en Baudelaire. En *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Taurus.
- Benjamin, W. (2010) Experiencia y pobreza. En *Walter Benjamin. Obras, libro II/vol. 1* Abada Ediciones.
- Benjamin, W. (1989) Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. En Jesús Aguirre (ed.) *Discursos interrumpidos I*. Taurus
- Benjamin, W. (2010) Imágenes que piensan. En *Walter Benjamin. Obras, libro IV/vol. 1*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (1980) *Imaginación y sociedad: Iluminaciones. Vol. I*. Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre. Taurus.
- Benjamin, W. (2015) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En José Muñoz Millanes (ed.) *Sobre la fotografía*. Pre-textos.
- Benjamin, W. (2013) *Libro de los Pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Akal.
- Benjamin, W. (2010) Nápoles. En *Walter Benjamin. Obras, libro IV/vol. 1*. Abada Ediciones.
- Benjamin, W. (2018) París, capital del siglo XIX. En Jordi Ibáñez (ed.) *Walter Benjamin. Iluminaciones*. Taurus.
- Benjamin, W. (2015) Pequeña historia de la fotografía. En José Muñoz Millanes (ed.) *Sobre la fotografía*. Pre-textos
- Benjamin, W. (2018) Tesis sobre el concepto de Historia. En Jordi Ibáñez (ed.) *Walter Benjamin. Iluminaciones*. Taurus.
- Berque, A. (2009) *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva.
- Berque, A. (1995) *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Editions Hazan.
- Besse, J. (2010) *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Biblioteca Nueva.
- Blanco, J. (2010) *Espacio y territorio: elementos teórico-conceptuales implicados en el análisis geográfico en Geografía. Nuevos temas, nuevas preguntas. Un temario para su enseñanza*. Editorial Biblos.
- Bleda y Rosa (2006) *Origen*. Espai ZER01.
- Bonet, P., Cirici, C., Clotet, L., Pomés, L. & Sust, X. (1975) *Arquitectura y Lágrimas*. Tusquets Editores.

- Bourdieu, P., & Haacke, H. (1995) *Free Exchange*. Polity Press.
- Brauchitsch, B. V. (2004) "Tristes ciudades satélite. Sobre las fotografías y vídeos de Sergio Belinchón" en *Some Space. Sergio Belinchón*. Künstlerhaus Bethannien GmbH.
- Brunet, R., Ferras, R. y Théry, H. (1993) *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*. Reclus - La Documentation Française.
- Buck Morss, Susan (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Antonio Machado Libros.
- Burke, Edmund (1997) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. TECNOS.
- Buskirk, M. (2012) Política espacial. En *Hans Haacke Castillos en el Aire*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Calvo Serraller, F. (1993) *Concepto e historia de la pintura de paisaje*. En Fundación Amigos del Museo del Prado (eds.) *Los paisajes del Prado*. Nerea.
- Campany, D. & Wall, J. (2009) Jeff Wall habla con David Campany. *Conversaciones con fotógrafos*. La Fábrica; Fundación Telefónica.
- Chavarría, J. (2006) Acerca de las obras. En *Del paisaje reciente [De la imagen al territorio]*. Fundación ICO; PHE06.
- Cosgrove, Denis (2003) Landscape and the European Sense of Sight - Eyeing Nature. En Kay Anderson et al., *Handbook of Cultural Geography*. Sage.
- Cosgrove, D. (1998) *Social formation and symbolic landscape*. University of Wisconsin Press.
- Cosgrove, D. (1997) *Realtà sociali e paesaggio simbolico*. Unicopli.
- Currie, G. (2008) Pictures of King Arthur: Photography and the power of narrative. En Scott Walden (ed.) *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Wiley-Blackwell.
- De Solà-Morales Rubió, I. (1996) Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades. En *Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya; Centre de Cultura Contemporània.
- Del Río, V. (2008) *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Ediciones Universidad de Salamanca.

- Delgado, A. & Tudela, A. (2018) *Playa Burbuja. Un viaje al reino de los señores del ladrillo*. Datadista.
- Desilvey, C. & Edensor, T. (2013) Reckoning with ruins. *Progress in Human Geography*, vol 37, no 4, 2013.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós Comunicación 20.
- Elden, S. (2019) Territory: Political technology, volume, terrain. En *Territory as Landscape*. Architectural Association.
- Elden, S. (2013) *The birth of territory*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Emerson, P. H. (1889) *Naturalistic photography for students of the art*. S. Low, Marston, Searle & Rivington Edition.
- Esparza, R., Ribalta, J. & Zelich, C (eds.) (2021) *En España. Fotografías, encargos, territorios, 1983-2009*. Editorial RM; Fundación ICO
- Farina, C. (2007) "La formación del territorio. Saber del abandono y creación de un mundo" en *Educación, cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales*. Funámbulos Editores.
- Fenández, H. (2006) Del paisaje reciente. En *Del paisaje reciente [De la imagen al territorio]*. Fundación ICO.
- Flusser, V. (2000) *Towards a Philosophy of Photography*. London, Reaktion Books
- Fontcuberta, J. (2008) *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Gustavo Gili.
- Gilpin, William (2014). *An Essay upon Prints: Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty*. Cambridge University Press.
- Golda-Pongratz, K. (2014). Paisajes de presión. En *Landscapes of pressure*. Autoedición.
- Guerra, C. (2014). Espacio infinito, deuda eterna. En *Landscapes of pressure*. Autoedición.
- Gossage, J. (1985) *The Pond*. Aperture.
- Humboldt, A. V. (1874) *Cosmos ensayo de una descripción*. Madrid: Gaspar y Roig.

- Jackson, J. B. (1972) *American Space: The Centennial Years, 1865-1876*. W.W. Norton & Company.
- Jackson, J. B. (1980) By way of conclusion: How to study the landscape. En *Jackson (ed.) The necessity for ruins, and other topics*. The University of Massachusetts Press.
- Jackson, J. B. (2010) *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva
- Jenkins, W. (1975) Introduction. En *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. International Museum of Photography at George Eastman House.
- Jurovics, T. (2010) Framing the West. The survey photographs of Timothy H. O'Sullivan. En *Framing the West. The survey photographs of Timothy H. O'Sullivan*. Library of Congress; Smithsonian American Art Museum; Yale University.
- Kubler, G. (1962) *The Shape Of Time. Remarks On The History Of Things*. Yale University Press.
- Higbee, Lauren (2013) *New Topographics and generic transformation in landscape photography of the 1970s*. Florida State University Libraries.
- Lier, H. V. (2007) *Philosophy of Photography*. Leuven University Press.
- Lippard, L. R. (1997) *The lure of the local. Senses of place in a multicentered society*. The New Press.
- Llamazares, J. (1986) *El río del olvido*. Alfaguara.
- Longino (2014) *De lo sublime*. Acantilado.
- López, V. & Vellarino, S. (eds.) (2014) *Capital y Terruño*. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo.
- López Fajardo, B. (2014). Paisaje Entrecortado. En Arredondo, D., Collados, A. & Gor, C. (eds.), *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. TRN-Laboratorio artístico transfronterizo.
- Lynch, K. (1960) *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Macaulay, R. (1953) *Pleasure of ruins*. Walker and Company.
- Maderuelo, Javier (2005) *El paisaje, Génesis de un concepto*. Abada.

- Mah, S. (2008) Lugares comprometidos. Topografías y actualidad. En *Lugares comprometidos. Topografías y actualidad*. Fundación ICO.
- Marcinkoski, Ch. (2015) *The City That Never Was*. Princeton Architectural Press.
- Martín, A. (2014) Apuntes sobre el paisaje y la imagen. En *Catálogo de la exposición La construcción social del paisaje*. CAAC.
- Martín, A (2013) La desatenta atención y el espacio decisivo. En *Manolo Laguillo. Razón y ciudad*. Museo ICO; La Fábrica.
- Michaels, W. B. (2007). Photography and fossils. En James Elkins (Ed.) *Photographic Theory. Volumen 2 de The Art Seminar*. Routledge.
- Michaels, W. B. (2015). *The Beauty of a Social Problem*. The University of Chicago Press.
- Milani, R. (2007) *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Monzó, J. V. (2021) Entrevista con Pep Benlloch y Josep Vicente Monzó sobre L'Albífera. Visió tangencial. En *España. Fotografías, encargos, territorios, 1983-2009*. Editorial RM; Fundación ICO.
- Múñoz, F. (2012) Topografías del lucro, postales Ballardianas. En *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro. Àmbit*
- Nel-lo, O. (2012) Herencias territoriales, exploraciones geográficas y designios políticos. En *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro. Àmbit*.
- Nogué, Joan (2007) El paisaje como constructo social. En *La construcción social del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva.
- Olóriz Sanjuan, C. (2019) *Territory as Landscape*. Architectural Association.
- Ortiz-Echagüe, J. (2016) Barcelona en la edad de oro del libro fotográfico. En Jorge Ribalta (ed.) *Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004*. Barcelona: RM; Palau de la Virreina.
- Ortiz Echagüe, J. (2021). Blank Paper. Colectivo, escuela y comunidad fotográfica. En *Historias De La Fotografía En El Siglo XXI*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Peirce, Ch. S. (1955) *Philosophical writings of Peirce*. Dover Publications
- Peirce, Ch. S (1894) The Art of Reasoning. Chapter II. What is a Sign? En *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. II: Elements of Logic*.

- Pfahl, J. (1981) *Altered Landscapes Special Edition*. The Friends of Photography/Robert Freidus Gallery.
- PHotoEspaña (2005) *Guía PHE05. PHOTOESPAÑA2005. VIII Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales*. La Fábrica. ISBN 84-96466-07-8.
- PHotoEspaña (2008) *Guía PHE08. PHOTOESPAÑA2008. XI Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales*. La Fábrica. ISBN 978-84-92498-43-7.
- Puntí, J. (2012) Arqueología del futuro. En *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. Àmbit.
- Roche, D. (1980) *Dépôts de savoir et de technique*. Fiction & Cie.
- Roger, A. (2007) *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Roma, V. (2013) Documento, sensualismo y realidad en la fotografía de Manolo Laguillo. En *Manolo Laguillo. Razón y ciudad*. Museo ICO; La Fábrica.
- Rota, S. (2013) Instant Village. *Catálogo eme3_2013*.
- Ruskin, John (1950) *Los pintores modernos: el paisaje*. Prometeo.
- Salvesen, B. y Nordström, A. (2009) *New Topographics*. Steidl.
- Schnaith, N. (2011) *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. La Oficina de Arte y Ediciones.
- Schulz-Dornburg, J. (2012) *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*. Àmbit.
- Simmel, G. (1988) *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Península.
- Smithson, R. (1996) A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967). En Jack Flam (Ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press.
- Sougez, Marie-Loup (1981) *Historia de la fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra.
- Stahel, Urs (2017) LB. En *Lewis Baltz*. Fundación MAPFRE.
- Torrubia Fernández, Y. (2014) La construcción social del paisaje. En *Catálogo de La construcción social del paisaje*. CAAC.
- Lier, H. V. (2007) *Philosophy of Photography*. Leuven University Press.
- Vega, C. (2017) *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Cátedra.
- Venturi, R., y Brown, D. S. (1972) *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. The MIT Press.

- Vilches, L. (1984) *La lectura de la imagen*. Paidós Comunicación.
- VV. AA. (2013) *1 : 1*. Bside Books, Delgado. S., La Fragua, Hernando, Orcaray, J., T., Uriarte, J. & Zamora, M. (eds.) Bside Books. ISBN: 978-84-616-1732-6.
- Wall, J. (1995) About Making Landscapes. *Jeff Wall. The Complete Edition*. Phaidon.
- Wall, J. (2004) En el bosque. Dos apuntes para un estudio sobre la obra de Rodney Graham. En *Paisaje y memoria*. La Casa Encendida.
- Watts, M. T. (1957) *Reading the Landscape: An Adventure in Ecology*. Macmillan.
- Wells, Liz (2011) *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. I.B. Tauris.
- William S., Rice, M. y Williams, C. (1999) *The George Eastman House Collection. A History of Photography. From 1839 to the present*. Taschen; Biblioteca Universalis.
- Witkovsky, M. S. (2010) Photography's Objecthood. En *Lewis Baltz: Works. Vol. 1: The Prototype Works*. Steidl.
- Yablon, N. (2009) *Untimely Ruins: An Archaeology of American Urban Modernity, 1819–1919*. University of Chicago Press.
- Zambrano, M. (1955) *El hombre y lo divino*. Alianza Editorial.
- Zelich, C. (2016) Humberto y Barcelona. En *'Huellas' de Humberto Rivas*. Ediciones Anómalas; Arxiu Fotogràfic de Barcelona; Institut de Cultura de Barcelona.
- Zunzunegui, Santos (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra. Signo e Imagen.

Artículos

- Álvarez-Uria, P., Chico, C., De la Cruz, J. L., Fidalgo, P., Florín Beltán, M., Guaita García, N., Jiménez Herrero, L. M., Landa, L., López, I., López, R., Martín, A., Molina, R., Moreira, J. M., Navarro, M., Peiteado, C., Prats, F., Presas, M. J., Prieto, F., Reyes Ruiz-Gallardo, J. & Zavala, M. A. (2006) *Cambios de ocupación del suelo en España. Implicaciones para la sostenibilidad*.
10.13140/2.1.1897.1524.

- Aníbarro, M. Á. (1995) Lo pintoresco: del jardín a la arquitectura. *Cuaderno de Notas*, 0(3), pp. 98-118. Recuperado el 1 de febrero, 2022 de <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/775/805>
- Armitage, S. (1989) Landscape as Photograph and Photograph as Landscape: The New Topographies. *Southwest Review*, vol. 74, no. 4, 1989.
- Baena, F. (2015) Límites del paisaje. En *Estudios sobre arte actual*. NÚM. 3 (2015) ISSN: 2340-6062.
- Benlloch i Calvo, Ll. (2013) Tras la senda del desplazamiento. Valencia (1995 - 2007). *Concreta. Volumen 01*.
- Bergera, I. (2011). *Nuevos paisajes, nuevas miradas. Proyectos Integrados De Arquitectura, Paisaje y Urbanismo 2011: Curso De Verano Universidad De Zaragoza*, Jaca, Del 28 Al 30 de junio De 2011.
- Calatrava, J. (2011) Fragmentos de la ciudad: el París caleidoscópico de Walter Benjamin. *Iluminaciones*. Revista de arquitectura y pensamiento. nº 04, segundo cuatrimestre 2011.
- Canogar, D. (2006) El placer de la ruina. *Exit*, no 24, 2006.
- Cappannini, C. B. (2012) Imágenes-Huella en Christian Boltanski y Walter Benjamin. *Question – Vol. 1, N.º35* (invierno 2012).
- Cério, D. (2010). *El delicado sonido del trueno o el arte de hacer historia. Imagen dialéctica y verdad en la perspectiva de Walter Benjamin*. III Seminario Internacional. Políticas de la Memoria. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria. Centro cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. 28,29 y 30 de octubre 2010.
- Cole, Thomas. (1936) Essay on American Scenery. *American Monthly Magazine*, no.1. January 1936.
- Davis, T. (1989) Photography and Landscape Studies. *Landscape Journal*, Vol.8. No.1 (Spring 1989), pp. 1-12. Recuperado el 21 de agosto de 2021 de <http://www.jstor.org/stable/43323996>

- De la Encarnación, A. M. (2013) New Land valuation criteria after the spanish 2011 valuation of land regulation: the objectivation of building expectations in rural land. *Territorio Italia journal*, nº 1/2013, pp. 71-83.
- De Solà-Morales, I. (2009) Terrain Vague. En *Los artículos de Any*, «La Cimbra 7», Fundación Caja de Arquitectos.
- Del Río, V. (2010) Lugar y Amnesia. Paisajismo fototextual en el arte de concepto. *Pliegos de Yuste* Nº 11-12. Fundación Academia Europea de Yuste.
- Del Río, V. & Delgado, S. (2020) Traces of the territory in spanish photography since the 1990s. *Photographies*, 13:1, pp.167-192.
DOI: [10.1080/17540763.2019.1695222](https://doi.org/10.1080/17540763.2019.1695222)
- Dittborn, M. (03/11/2012) HANS HAACKE – CASTILLOS EN EL AIRE. *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos*- ISSN: 0718-1132. Recuperado el 22 de abril de <http://www.bifurcaciones.cl/2012/11/hans-haacke-castillos-en-el-aire/>
- Elden, S. (2010). Land, terrain, territory. *Progress in Human Geography*, 34(6), pp.799-817.<https://doi.org/10.1177/0309132510362603>.
- Elden, S. (2017) Legal terrain - The political materiality of territory. *London Review of International Law, Volume 5, Issue 2, July 2017, pp. 199-224.*
<https://doi.org/10.1093/lril/lrx008>.
- Elden, S. (2006) *The State of Territory under Globalization: Empire and the Politics of Reterritorialization*. Thamyris/Intersecting: Place.
- Feininger, Andreas (1948, 5 julio) Man-made landscape. American have changed the face of the west. *LIFE*, 25, no.1.
- Franch, M. (2013) Territories of Engagement. EMF-Estudi Martí Franch, Girona, Spain. *Harvard University Graduate School of Design. Architecture Landscape architecture's core?* No. 36.
- Golda-Pongratz, K. (2016) CONTESTED_CITIES to Global Urban Justice. *Stream 2 Article no 2-003*. Congreso Internacional Madrid 2016.
- Golda-Pongratz, K. (2013) Landscapes of pressure, landscapes of standstill. The (sub)urban edges of Spain's metropolises after the boom del ladrillo. *RC21 Conference 2013*, Humboldt University Berlin.

- Graziani, R. (1994) Robert Smithson's Picturable Situation: Blasted Landscapes from the 1960s. *Critical Inquiry*, Vol. 20, No. 3 (Spring, 1994).
- Hirsch, R. (1992) Nathan Lyons on the Snapshot. *CEPA Winter 1992 - 1993*.
- Kelsey, R. (2003) Viewing the Archive: Timothy O'Sullivan's Photographs for the Wheeler Survey, 1871-74. *The Art Bulletin*, 85(4), pp. 702-723.
doi:10.2307/3177366.
- Krauss, R. (1977) Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, Vol. 3. (Spring, 1977), pp. 68 - 81. The MIT Press. <https://doi.org/10.2307/778437>
- Lewis, P. (1976) Axioms of the Landscape. *Journal of Architectural Education (Teaching the Landscape)*, Volume 30, Issue 1, pp. 6-9. DOI: 10.1080/10464883.1976.10758067.
- López Silvestre, F. A. (2003) Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje. *Quintana*, nº 2. ISSN 1579-7414, pp. 287-303.
- Lubowski-Jahn, A. (2011). A Comparative Analysis of the Landscape Aesthetics of Alexander von Humboldt and John Ruskin. *The British Journal of Aesthetics*, 51. 321-333. 10.1093/aesthj/ayr017.
- Marcinkoski, Ch. (2013) Anticipating the City That Never Was. *ACSA 101: NEW CONSTELLATIONS / NEW ECOLOGIES* March 21-24, 2013, San Francisco, California College of the Arts.
- Marcos, S. (2015) Las ruinas de la especulación. *TintaLibre*, nº 26, junio 2015.
- Marco Mallent, M. (2012) La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje. *DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 2 (2012) março, pp.141-156.
- Martín, A. (2008) Imágenes de la Violencia. *Art&Co*, Núm 4, 2008.
- Menard, Andrew (2014) Robert Smithson's Environmental History. *Oxford Art Journal*, Volume 37, Issue 3, December 2014, pp. 285–304.
- Ojeda, J. F. y Cano, N. (2009) *El Paisaje, memoria de los territorios*, XVII Congreso de Estudios Vascos, Cataluña, Estudios Vascos, 2009
- Olivares, R. (2006) La incomprensible belleza de la tragedia. *Exit* no 24, 2006.
- Olivares, R. (2006) La incomprensible belleza de la tragedia. *Exit* no 24, 2006.

- Packer, M. (2013) Xavier Ribas, Geografías concretas Nómadas. *Concreta*. Volumen 01.
- Pereyra, G. (2018) El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamin. *Intersticios sociales*, núm. 16, El Colegio de Jalisco, A.C.
- Qviström, M. (2010) Shadows of planning: On landscape/planning history and inherited landscape ambiguities at the urban fringe. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*. 92. 219 - 235. 10.1111/j.1468-0467.2010.00349.x.
- Rabe, A. M. (2011) Huellas de la ciudad. Reflexiones sobre la relación entre ciudad, monumento y fotografía a partir de Walter Benjamín. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 187 - 747 enero-febrero (2011) 143-168 ISSN: 0210-1963 doi: 10.3989/arbor.2011.747n1015. p. 157.
- Rodríguez López, E. & López Hernández, I. (2011) Del auge al colapso. El modelo financiero-inmobiliario de la economía española (1995-2010). *Revista de Economía Crítica*, No. 12, Segundo semestre 2011, ISSN 2013-5254.
- Rota, S. (2015) Turning Point A Series of Incidents and Opportunities. *London Independent Photography*. #30 TOPOGRAPHY, Spring 2015. pp.66 – 67. ISSN 1746 – 4153.
- Santamaría-Macho, C. (2016) El inventario como proyecto de paisaje: diseñando el imaginario territorial americano. *ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*. No. 7 (2016): Landscape perspectives.
- Simmel, G. (1913) Filosofía del paisaje. *EXIT No38* – 2010.
- Smithson, R. (1967) The Monuments Of Passaic. *Artforum* Vol.6, No.4 (December 1967).
- Skotheim-Folde, M., Cabrera-Manzano, D., Martínez-Hidalgo, C., Rodríguez-Rojas, M.I. & Cordero-Carrión, L. (2010) Paisaje y patrimonio territorial: valores a desarrollar y conservar ciudades y cambio global; hacia un nuevo paradigma territorial. La vega de Granada de la imagen al territorio. *En VI Congreso Internacional de Ordenación del Territorio (CIOT)*. Pamplona, 27-29 octubre 2010. <http://hdl.handle.net/10481/23339>

Vasudevan, A. (2007). 'The photographer of modern life': Jeff Wall's photographic materialism. *Cultural Geographies*, 14 (4), pp. 563-588. Sage Publications.

Fuentes digitales

Adams, R (1974) *The New West*. Recuperado el 16 de abril de 2022, de

<http://media.artgallery.yale.edu/adams/intro.php?id=9047>

Argullol, R. (2012, 15 julio). El jardín de las delicias. *El País digital*. Recuperado el 22 de abril de 2022, de

https://elpais.com/elpais/2012/07/10/opinion/1341938258_244779.html

Azara, P., Benach, J. M., Muñoz, F. & Schulz-Dornburg, J. (2012, 19 octubre)

Presentación del libro «Ruinas modernas, una topografía de lucro» 19 octubre

2012. Recuperado el 22 de abril de 2022, de

<http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/presentacion-del-libro-ruinas-modernas-una-topografia-de-lucro/211339#>

Bell, A. (2013, 24 enero) Book Reviews: Agroperifèrics. *PhotoEye*. Recuperado el 22

de abril de 2022, de <http://blog.photoeye.com/2013/01/book-reviews-agroperiferics.html>

Bernal, F. (2016, 4 febrero) Hoteles abandonados y otros ataques contra la

naturaleza en Fuerteventura. *VICE*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de

<https://www.vice.com/es/article/gqe53b/hoteles-abandonados-fuerteventura-0402>

British Journal of Photography (2017, 19 diciembre) *Announcing the winners of the*

DJI Drone Photography Award. Recuperado el 20 de abril de 2022, de:

<https://www.bjp-online.com/2017/12/announcing-winners-dji-drone-photography-award/#closeContactFormCust00>

Clavoardiendo (2016, 4 febrero) 'TERRITORIO', URBANISMO DEPREDADOR EN

FUERTEVENTURA. *Clavoardiendo*. Recuperado el 22 de abril de 2022, de

<https://clavoardiendo-magazine.com/actualidad/agenda/territorio-urbanismo-depredador-en-fuerteventura/>

CONSEJO DE EUROPA. CONVENIO EUROPEO DEL PAISAJE (Florenca 20.X.2000). (Art.

1) Recuperado el 15 de marzo 2022, de

https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf

Dpr-barcelona (2012, 6 noviembre) Simona Rota's Instant Village... all the rest is

fiction. *Dpr-barcelona*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de

<https://dprbcn.wordpress.com/2012/11/06/simona-rota/>

El País (2012, 31 enero) Aguirre "tocará las normas urbanísticas que haya que tocar"

para lograr el casino. *El País*. Recuperado el 16 de abril de 2022 de:

https://elpais.com/ccaa/2012/01/31/madrid/1328011121_468236.html

EMF landscape architects. *Public reception project in the site of tudela-culip at the*

'national park cap de creus'. Recuperado el 18 de abril de 2022, de

<http://www.emf.cat/en/projects/l/253-public-reception-project-in-the-site-of-tudel.html>

Fotografía Festival Internazionale di Roma (2015) *The book's space interviews:*

Landscapes of Pressure. Recuperado el 20 de abril de 2022, de

<http://www.fotografifestival.it/the-books-space-interviews-landscapes-of-pressure/?lang=en>

Franch, M. (2012) Capita Selecta lectures series 'European Landscape Architects: A New Blend?' en la Amsterdam Academy of Architecture, 22 November 2012.

Recuperado de <https://vimeo.com/57134224>

Goitia, F. Las ruinas del 'boom' del ladrillo. *XLsemanal*. Recuperado el 10 de abril de

<https://www.xlsemanal.com/actualidad/20180424/boom-construccion-espana-crisis-urbanizaciones-abandonadas-burbuja-inmobiliaria.html#foto8>

Haacke, H. (2012, 6 mayo). Hans Haacke. Castillos en el aire. *RSS. Radio del Museo*

Reina Sofía. Recuperado el 20 de abril de 2022, de

<http://radio.museoreinasofia.es/hans-haacke>

Heilmeyer, F. (2014, 19 junio) The Unhappy nation the trouble with the German.

Uncube. Recuperado el 20 de abril de 2022, de:

<http://www.uncubemagazine.com/blog/13419027>

- Hernández, S. & Zammit, K. (2012) (Neo)Ruinas. Recuperado el 16 de abril de 2022, de <https://issuu.com/kevinzammit/docs/neo-ruinas.com>
- Hontoria, J. (2012, 14 febrero) La realidad aplastante de Hans Haacke. *El Cultural. El Español*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20120214/realidad-aplastante-hans-haacke/13749151_0.html
- La Vanguardia Española (1965, 27 mayo) Complejo turístico en las lagunas de Ruidera. *La Vanguardia Española*.
- La Vanguardia Española (1965, 16 febrero) Complejo turístico en las lagunas de Ruidera. *La Vanguardia Española*.
- Lanza (1983, 13 enero) Lo que pudo haber sido y no es: un gran hostel en Ruidera. *Lanza*.
- Maderuelo, J (2008) *La construcción del paisaje contemporáneo*. Recuperado el 7 de marzo de 2022, de <http://www.cdan.es/exposicion/la-construccion-del-paisaje-contemporaneo/>
- Martín, A. (2007) *Arquitecturas Corporativas. Ocho visiones: Distrito C*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de http://www.xavierribas.com/Contents/Texts/Texts/AMARTIN_Arquitecturas%20Corporativas_Cast.pdf
- Ministerio de Vivienda. Gobierno de España. Informe sobre la situación del sector de la vivienda, abril 2010. Recuperado el 16 de abril de 2022, de: https://ecitydoc.com/download/informe-sobre-la-situacion-del-sector-de-la-vivienda-en-espaa_pdf
- Nahiara, A. S. (2018, 23 marzo) España ya no está entre los diez primeros países de la UE con más vivienda en propiedad. *El País*. Recuperado el 16 de abril de 2022, de: https://elpais.com/economia/2018/03/21/actualidad/1521629490_807449.html
- Navamuel, F. (2012, 5 julio) Geografías Concretas [Nómadas] de Xavier Ribas. *Paco Navamuel*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de

<http://franciskonavamuel.net/asangreblog/2012/07/05/geografias-concretas-nomadas-de-xavier-ribas/>

Navamuel, F. (2012) *AGROPERIFÈRICS de Ignasi López busca micromecenás. Paco Navamuel*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <http://franciskonavamuel.net/2012/05/21/agroperiferics-de-ignasi-lopez-busca-micromecenás/>

Ortega Dolz, P. (2012, 18 febrero) El ensanche del fin del mundo. *El País*.

Recuperado el 20 de abril de 2022, de:

https://elpais.com/ccaa/2012/02/17/madrid/1329504564_233277.html

Paolozzi, E. (1962) *Metafisikal Translations*, London. Recuperado el 20 de abril de 2022 de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-metafisikal-translations-67850/39>

Ramallo, F. (2015) *Grüsse aus Spanien*. Sergio Belinchón. Recuperado el 20 de abril de 2022 de <https://espaitactel.com/es/exhibitions/grusse-aus-spanien>

Ribas, X. (2005) *Incidentes*. Recuperado el 22 de abril de 2022, de

<http://www.xavierribas.com>

Righthand, J. (2010, 26 agosto) Photographer John Gossage Reflects on «The Pond».

Smithsonian Magazine. Recuperado el 16 de abril de 2022, de

<https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photographer-john-gossage-reflects-on-the-pond-459091/>

Rodríguez Agudelo, C. (2016) *Naturaleza Difusa*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de <http://cristianrodriguezfotofo.weebly.com/naturaleza-difusa.html#>

Ruskin, J. (1871) *Lectures on Landscape Delivered At Oxford In Lent Term, 1871*.

Library Edition. The Complete Works of John Ruskin. National Library

Association New York Chicago. Recuperado el 7 de marzo de 2022, de

<https://www.gutenberg.org/files/20019/20019-h/20019-h.htm>

Saccone, V. (2015, 3 diciembre) El disparate urbanístico de Fuerteventura.

Yorokobu. Recuperado el 22 de abril de 2022, de

<https://www.yorokobu.es/el-disparate-urbanistico-de-fuerteventura/>

Sanchez, R. (2014, 27 febrero) Una rotonda 'estratosférica'. *El Mundo*. Recuperado el 22 de abril de 2022, de

<https://www.elmundo.es/madrid/2014/02/27/530e8185268e3eba698b458a.html?a=72c814f9d2cb6325ac6c15832d784630&t=1393490929>

Schulz-Dornburg, J. (2012, 19 octubre) *Presentación del libro «Ruinas modernas, una topografía de lucro»* Recuperado el 20 de abril de 2022 ,de

<http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/presentacion-del-libro-ruinas-modernas-una-topografia-de-lucro/211339#>

TEDx Talks (2015, 23 septiembre) *Neo-ruins: the real-estate bubble in the territory | Nación Rotonda | TEDxMadrid*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de

<https://www.youtube.com/watch?v=wAB11RPdc48>

Valencia, N. (2014, 25 marzo) 'Nación Rotonda': 15 años de urbanicidios españoles.

Plataforma Arquitectura. Recuperado el 20 de abril de 2022, de

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-355475/nacion-rotonda-15-anos-de-urbanicidios-espanoles>